

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN
E INTERPRETACIÓN



TESIS DOCTORAL

**LA TRADUCCIÓN PARA EL SUBTITULADO AL
TAILANDÉS DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR**

NIRACHON KERDKIDSADANON

DIRECTOR:

DR. D. FERNANDO TODA IGLESIA

SALAMANCA 2015

Tesis doctoral presentada por NIRACHON KERDKIDSADANON bajo la
dirección del Prof. Dr. D. FERNANDO TODA IGLESIA.

V°B°

Dr. Fernando Toda Iglesia

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación no hubiera podido realizarse sin la colaboración y el apoyo de muchas personas que me han acompañado durante este proceso. Desde aquí me gustaría agradecerles a todos su ayuda desinteresada. En primer lugar, al doctor Fernando Toda Iglesia, director, que aceptó dirigirme la tesis y me inspiró a emprender este estudio de doctorado. Su ayuda y consejo han sido inestimables para mí.

También quiero dar las gracias a mis padres su apoyo y paciencia admirables, así como agradezco a Auxi y a Viorica su colaboración y su soporte, y a los amigos y la familia: Olan, Nooch, Nung, Yu, Nush, Tao, la familia Rolo, Bow, Mai, Nong, Nusz, Nan, y muchas personas que no cabe mencionar en esta línea.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1 – Estado de la cuestión	
1 Estudios de Traducción: la traducción audiovisual	13
1.1 En sus comienzos	14
1.2 Las dificultades de la investigación	16
1.3 Hacia el reconocimiento académico	17
1.4 La ampliación de las definiciones de traducción	22
1.5 El impacto de los avances tecnológicos	25
2 Los estudios sobre la subtitulación	29
3 Los estudios sobre la traducción indirecta y la subtitulación indirecta	35
3.1 Los estudios sobre traducción indirecta	37
3.2 Los estudios sobre subtitulación indirecta	41
3.2.1 El trabajo de Ieva Grigaravičiūtė y Henrik Gottlieb (1999)	42
3.2.2 El trabajo de Ingrid Hilwerda (2000)	43
3.2.3 El trabajo de Nan Jacques Zilberdik (2004)	44
4 Los estudios sobre la calidad de la traducción: la subtitulación	47
4.1 Los estudios sobre la calidad de la traducción	48
4.2 La calidad de la traducción audiovisual: la subtitulación	53
5 Conclusiones	58
Capítulo 2 – La traducción indirecta y la subtitulación	
1 Traducción indirecta: términos y definición	61
2 La traducción indirecta como mediación intercultural	64
2.1 Motivos para la traducción indirecta	65
3 Las relaciones entre los textos original, intermedio y meta en la traducción indirecta	67
4 Lengua intermedia en la traducción indirecta	70
4.1 La distancia de las lenguas y la lengua intermedia	71
4.2 El grado de difusión cultural y la lengua intermedia	73
4.3 La posición dominante de la lengua intermedia	75
5 La traducción indirecta en el campo de la traducción audiovisual	79
6 ¿Retraducción, subtitulación indirecta o adaptación?	82
7 Conclusiones	85

Capítulo 3 – Subtitulación

1	La subtitulación: una modalidad de traducción audiovisual	87
1.1	Definición de traducción audiovisual	87
1.2	La diversidad de términos	89
1.3	El texto audiovisual	91
1.4	Las modalidades de traducción audiovisual	95
2	La traducción cinematográfica: la subtitulación interlingüística	99
2.1	La subtitulación: definición y características	101
2.2	Las clasificaciones del subtitulado	103
2.3	La naturaleza del subtitulado	105
2.3.1	Las limitaciones espacio-temporales	105
2.3.2	El cambio de oral a escrito	107
2.3.3	La traducción vulnerable	110
2.3.4	La reducción	110
2.4	Las etapas de la subtitulación	115
3	Conclusiones	118

Capítulo 4- La subtitulación en Tailandia

1	Historia de la traducción cinematográfica tailandesa	121
1.1	Una breve historia de la cinematografía en Tailandia	121
1.2	La historia de la traducción cinematográfica en Tailandia	125
2	La subtitulación para DVD en Tailandia	129
2.1	El proceso de subtitulación para DVD en Tailandia	131
2.2	La posición profesional y social del subtitulador tailandés	135
2.3	Las convenciones del subtitulado al tailandés	137
3	La subtitulación al tailandés: aspecto lingüístico	138
3.1	Breve introducción a la lengua tailandesa	138
3.2	La estructura sintáctica de la lengua tailandesa	144
3.3	La transliteración, la transcripción y la romanización	146
4	La legislación sobre la censura y la subtitulación en Tailandia	150
4.1	La legislación sobre la censura tailandesa y los contenidos censurados	151
	La Junta de Censura, Calificación Cinematográfica y de Materiales	153
4.1.1	Audiovisuales: la falta de estandarización	
4.1.2	El nuevo sistema: la clasificación del contenido según la edad del espectador	154
4.2	Las consecuencias de ambos sistemas de censura: reflexiones acerca de este sector	155
4.3	La traducción cinematográfica y la autocensura	156
5	Conclusiones	157

Capítulo 5 – Calidad y evaluación en la traducción

1	La calidad y la evaluación en traducción	162
1.1	La calidad y la traducción	162
1.2	Los términos relacionados con la evaluación y la calidad	164
1.2.1	La crítica de traducciones	164
1.2.2	la revisión, la edición, la corrección	166
1.2.3	El control de calidad, el aseguramiento de calidad y los estándares de calidad	166
1.3	Concepto de calidad y evaluación de la traducción	167
1.4	La cuestión sobre la subjetividad de la evaluación	169
2	Modelos de la evaluación de traducciones	172
2.1	Los criterios de evaluación	175
2.2	La evaluación social vs. la evaluación lingüística	178
3	Métodos de evaluación basados en el análisis de errores y la evaluación holística	181
3.1	Los métodos basados en el análisis de errores	181
3.1.1	Conceptos y tipologías de error	182
3.1.2	Algunos parámetros relativos a los métodos basados en el análisis de errores	185
3.1.3	La ponderación de los errores	187
3.2	La evaluación holística	188
3.3	La validez y la fiabilidad de los métodos de evaluación: algunas consideraciones de algunos estudios empíricos	191
4	Conclusiones	193

Capítulo 6 – Análisis de la calidad de la subtitulación indirecta

1	Un método de evaluación de la subtitulación indirecta	195
1.1	Los criterios de la evaluación de la calidad en la subtitulación	196
1.2	Metodología	198
1.3	Selección del corpus	198
2	Subtitulación de las películas de Pedro Almodóvar	200
2.1	Los referentes culturales	200
2.2	El humor	201
2.3	El lenguaje	203
3	Análisis del <i>corpus</i>	206
3.1	El procedimiento de análisis	206
3.2	Instrumento de análisis	206
3.3	Propuestas de la evaluación de la subtitulación de Pedersen (2008)	208

3.4 El baremo de la evaluación analítica para la subtitulación	210
3.5 La ponderación de errores	212
3.6 Parámetros de la evaluación holística	212
3.6.1 La subtitulación de los referentes culturales	215
3.6.2 La subtitulación del lenguaje tabú	217
3.6.3 La subtitulación del humor	218
4 Resultados del análisis	219
4.1 La evaluación analítica	219
4.1.1 Traducción incorrecta	221
4.1.2 Reducción innecesaria	226
4.1.3 Adición innecesaria	229
4.1.4 Sobretraducción	234
4.1.5 Error gramatical	238
4.1.6 Error de registro/estilo	240
4.1.7 No sincronización	240
4.2 La evaluación holística	242
4.2.1 La subtitulación de los referentes culturales al tailandés	242
4.2.2 La subtitulación del lenguaje tabú al tailandés	248
4.2.3 La subtitulación del humor al tailandés	251
4.3 El análisis de la subtitulación indirecta	254
4.3.1 El traspaso de errores	255
4.3.2 Las interferencias estratégica y cultural	257
5 Conclusiones	262
Conclusiones y posibles investigaciones para el futuro	265
Apéndice	275
Bibliografía	305
Índice de cuadros	343
Índice de figuras	344

INTRODUCCIÓN

Consideraciones generales

El trabajo que presentamos con el título “La traducción para el subtitulado al tailandés del cine de Pedro Almodóvar”, ha sido realizado en el marco del Programa de Doctorado de Traducción: enfoques y métodos para optar al grado de Doctor por la Universidad de Salamanca.

La primera iniciativa llevada a cabo fue el trabajo de investigación para obtener el diploma de suficiencia investigadora del mismo programa de doctorado, "Estudio descriptivo sobre la subtitulación al tailandés de las películas españolas para DVD: el caso de *Hable con ella* de Pedro Almodóvar", bajo la dirección del Dr. Fernando Toda Iglesia y del Dr. Ovidio Cabonell i Cortés. Se inscribe dentro del marco de los Estudios Descriptivos de Traducción con el objetivo de entender la práctica de la traducción audiovisual, en especial la subtitulación en Tailandia, desde el aspecto histórico y actual puesto que es el primer paso de este camino escasamente conocido. En los estudios de la traducción audiovisual, el aspecto histórico ha sido insuficientemente tratado (Ballester Casado 2001; Chaume Varela 2004; Díaz Cintas 2003b, 2007; Mayoral Asensio 2002; Pereira Rodríguez 2001; Rabadán 2000), y mucho menos el de la traducción audiovisual en Tailandia (Ngamwitrot 2002; Pillay 2001; Sripho 2005), de modo que no existe ningún trabajo sobre la subtitulación de las películas españolas al tailandés.

En ese primer estudio, además de abordar la evolución de la traducción audiovisual en Tailandia, indagamos en la práctica de la traducción audiovisual en Tailandia en la actualidad, en especial en la subtitulación de las películas españolas al tailandés, y analizamos los subtítulos de la película seleccionada entre las obras de

Pedro Almodóvar, *Hable con ella*. La primera comparación de los errores encontrados en los subtítulos tailandeses y los ingleses tuvo como resultado la constatación de que algunos errores de los subtítulos tailandeses eran casi idénticos a los de los ingleses. Para confirmar nuestra hipótesis de si el proceso de la preparación de los subtítulos al tailandés se lleva a cabo traduciendo los subtítulos del inglés, recurrimos a entrevistar a las dos empresas distribuidoras de las películas de *corpus*, *UIP* y *Mpictures*, las cuales nos confirmaron el uso de la práctica de la traducción indirecta para llevar a cabo la traducción de las películas extranjeras al tailandés. El resultado del primer paso de la investigación revela que este tipo de traducción influye inevitablemente en la percepción de los espectadores tailandeses dada la interferencia lingüística y cultural del inglés como lengua intermediadora.

Estos descubrimientos han despertado nuestro interés sobre la traducción indirecta y su calidad, ya que dicha modalidad de traducción es una práctica común en el ámbito profesional de la traducción audiovisual debido a su ventaja en cuanto al ahorro de tiempo y coste. La traducción de la plantilla de los subtítulos en inglés hace que la traducción a otros idiomas sea más rápida, ya que puede aprovechar los pautados hechos. Dado que el tiempo es uno de los factores cruciales en la industria cinematográfica, y con la llegada de la tecnología de la comunicación y la digitalización que cambia las prácticas de todo el proceso –desde la producción hasta la forma de consumo (Remael 2010)–, este método de traducción audiovisual es preferible porque supone un ahorro de tiempo. En realidad, desde el «boom» del DVD que incrementa la demanda de la subtitulación, el uso de la plantilla de los subtítulos ingleses con los pautados hechos, conocido como *genesis file* o *spotting list*, es ya muy común en la subtitulación de las películas habladas en inglés (Carroll 2004) aunque, por sus desventajas, también es criticado por algunos profesionales y académicos.

A lo largo de la historia de la traducción, la traducción indirecta se ha utilizado como un método de mediación cultural entre culturas con pocos contactos entre sí (Gambier 2003b; Ringmar 2012; St André 2009). Hoy en día, se sigue utilizando en varios ámbitos de la traducción tales como la interpretación simultánea, la traducción literaria y la traducción audiovisual ya mencionada anteriormente. Sin embargo, este método levanta muchas suspicacias en cuanto a su veracidad y precisión debido a su «doble filtro». Los errores cometidos en la primera traducción pueden traspasarse a otras traducciones; las interferencias lingüísticas/culturales de la cultura intermediadora o las estrategias empleadas por el traductor intermedio pueden resultar no adecuadas a la cultura meta y, además, pueden causar ambigüedades o interpretaciones inapropiadas a las subsiguientes (Gottlieb 1997b).

Estas desventajas que pueden ocasionarse en el proceso de traducción indirecta hacen que este método de traducción reciba malas críticas. En algunas ocasiones, como en la traducción literaria, está “camuflada” con el fin de mantener la confianza de los consumidores (Marín Lacarta 2008); sin embargo, en la interpretación simultánea denominada *relay interpretation* (Dollerup 2000, 2009), el método de la traducción indirecta parece más aceptable dada la dificultad técnica.

A pesar del impacto de esta práctica en el ámbito profesional, se la considera marginal en el mundo académico y los trabajos sobre traducción indirecta son escasos, especialmente la subtitulación indirecta, nuestro objeto de estudio. Las críticas negativas y la tendencia al rechazo de la traducción indirecta, por parte de los mismos profesionales así como por los consumidores, son el motivo por el cual existan pocos estudios sobre este tema y, como consecuencia, representan algunas de las dificultades de la investigación. No obstante, este tema puede abrir nuevos caminos de estudio como el del papel de la lengua inglesa como *lingua franca*: su posición e impacto en la

traducción, la ideología y el poder, la interferencia cultural y lingüística y la calidad de la traducción indirecta. Estos son sólo algunos de los aspectos de la traducción indirecta que pueden investigarse.

En este trabajo, delimitamos los estudios de la calidad de la subtitulación indirecta, puesto que es interesante investigar un tipo de traducción utilizada ampliamente, pero los análisis sobre este tema presentan carencias; son pocos los que analizan sistemáticamente la conveniencia de evitar esta práctica o la ventaja de seguir utilizándola. Debido a las razones mencionadas, podemos decir que nuestro objeto de estudio merece más atención por su valor innovador. Asimismo, nos permite continuar los contados trabajos ya existentes sobre traducción indirecta, aún más escasos en el campo de la traducción audiovisual, sobre el que solamente pueden encontrarse los trabajos de investigación de Nan Jacques Zilberdik (2004), Ingrid Hilwerda (2000), Ieva Grigaraviūtė y Henrik Gottlieb (1999). Estos trabajos se consideran pioneros en la investigación sobre el fenómeno de la traducción indirecta de los materiales audiovisuales.

Como continuación de estos estudios existentes, hemos desarrollado un método de análisis que intenta ser más sistemático, "completo", y adecuado a las características específicas de la subtitulación, con el fin de conseguir resultados más fiables y lo menos subjetivos posible. Por ello, el método de análisis en este trabajo aplica la base teórica de las teorías de la calidad y la evaluación de la traducción. De esta forma, nos facilita, por un lado, el establecimiento de los criterios de la calidad y la selección del método más adecuado a este trabajo, y, por otro, nos permite catalogar las desviaciones y los errores atribuidos a la subtitulación indirecta para, finalmente, poder evaluar su calidad. No obstante, las nociones de la propia calidad de traducción siguen siendo objeto de debate debido a que, para definir qué es la calidad de traducción, se debe recurrir a las

definiciones de la traducción. Como dice House (2009: 221), la evaluación de la calidad de traducción presupone una teoría de la misma, puesto que cada uno de los diferentes puntos de vista de la traducción dirige los distintos conceptos de la evaluación y los diferentes métodos de su evaluación. Eso no significa que la evaluación de la calidad sea una empresa imposible de realizar, sino que se ha de aclarar su objeto, su finalidad y su objetivo.

Objetivos y delimitación del objeto de estudio

Los objetivos de este trabajo son:

- Describir la subtitulación de las películas españolas al tailandés.
- Entender la naturaleza de la traducción indirecta y las consecuencias de su aplicación en la subtitulación.
- Evaluar la calidad de la subtitulación indirecta en este caso.

Para delimitar nuestro objeto de estudio, contemplamos la necesidad de indagar sobre lo siguiente:

- 1) Los conceptos básicos de la traducción audiovisual, en especial, la subtitulación, e incluso los factores extralingüísticos socio-culturales y la tecnología, cuyo impacto puede influir en la práctica de la traducción audiovisual en el ámbito internacional y en Tailandia.
- 2) La naturaleza de la traducción indirecta y la subtitulación indirecta y describir los problemas que pueden afectar a la labor traductora.
- 3) Los conceptos sobre la evaluación de la calidad y los métodos de elaboración de una metodología de análisis adecuada a nuestro *corpus* de estudio.

Hipótesis

- La subtitulación indirecta de las películas españolas al tailandés a través de los subtítulos en inglés provocará algunas dificultades al traductor tailandés, y los errores cometidos en el texto intermedio, en este caso, los subtítulos en inglés, se traspasarán a otras lenguas.
- Pueden encontrarse las interferencias lingüística y cultural de los subtítulos intermediarios en los subtítulos destinatarios finales. En la traducción de los referentes culturales, el traductor tiene tendencia a elegir la cultura de la lengua intermediadora.
- Los elementos considerados como «sabores» o características principales de las películas como el humor, el lenguaje tabú y las referencias culturales pueden reducirse en la traducción final.

Selección del *corpus*

Para lograr este objetivo en cuanto a la evaluación de la subtitulación indirecta y seleccionar el *corpus*, establecemos los siguientes criterios:

- Los subtítulos se realizan mediante el método indirecto: traduciendo a partir de los subtítulos traducidos en una lengua intermediadora y con los pautados hechos.
- Se seleccionan las películas de un autor conocido por el público tailandés.
- Las películas seleccionadas tienen, para la evaluación holística, elementos cultural-lingüísticos como el lenguaje tabú, las referencias culturales y el humor.
- Las películas seleccionadas han sido estrenadas en Tailandia y se pueden encontrar en DVD para extraer los subtítulos tailandeses.

Partiendo de estos criterios, seleccionamos las películas españolas de Pedro Almodóvar como *corpus* del análisis en este trabajo, porque las características de sus obras cumplen todos los criterios establecidos: los subtítulos en tailandés se traducen de los subtítulos en inglés y se utilizan los pautados de los subtítulos intermediadores. Almodóvar es el director español más conocido en Tailandia ya que, tras haber ganado el premio Óscar por la película *Todo sobre mi madre* (1999), su popularidad ha ido en aumento y, a partir de entonces, sus películas se estrenan en Tailandia y pueden encontrarse también en DVD. En el DVD, el espectador puede elegir la modalidad y el idioma: inglés y tailandés para los subtítulos y tailandés para el doblaje.

Además, sus películas contienen elementos cultural-lingüísticos, referentes culturales, humor y lenguaje tabú que permiten evaluar la creatividad en la traducción. Las tres películas que vamos a analizar en este trabajo son *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) y *Volver* (2006). Las razones de la selección se basan en que se cumplen todos los criterios de la selección del *corpus*. Como el ritmo de la creación del director manchego es más rápido que este estudio, debemos determinar un marco de tiempo que abarcará desde el año 1999 hasta el 2009 (año del comienzo de la realización de la tesis). El año 1999 es el comienzo de su fama mundial tras ganar el premio Óscar y a partir del cual será conocido entre los espectadores tailandeses. Películas como *Todo sobre mi madre* (1999) o *Los abrazos rotos* (2009), no se encontraban en DVD en Tailandia en el momento de elegir el *corpus*.

Metodología

Partiendo de estos criterios generales de la subtitulación, crearemos un instrumento de medida para evaluar la calidad de la subtitulación indirecta adecuada a nuestro contexto y objetivo. El método elegido para este trabajo consiste en la evaluación mixta analítica-holística.

Debido a las críticas que recibe la traducción indirecta por la repetición de errores y/o a las ambigüedades provocadas por el texto intermediado, aplicaremos la evaluación analítica basada en el análisis de errores para describir los tipos de errores encontrados, y para verificar si los detectados en la subtitulación final –en este caso los subtítulos en tailandés– son causados por los subtítulos en inglés o por el traductor tailandés. Por otro lado, evaluaremos la creatividad en la subtitulación indirecta limitándonos a valorar la traducción de las referencias culturales –el lenguaje tabú y el humor, considerados como elementos «problemáticos»– que pueden reducir los «sabores» del texto original o distraer la recepción del público.

De este modo, la evaluación analítica-holística no sólo nos muestra cómo la subtitulación final atraviesa la barrera lingüística-cultural por el «doble filtro» de la traducción indirecta, sino que nos señala también otros problemas, como la posible interferencia lingüística cultural del texto intermediador o la creatividad de la traducción indirecta.

Estructura de la tesis

Este estudio se ha dividido en seis capítulos con la pretensión de que los contenidos fluyan de forma coherente y compacta. A continuación introducimos, brevemente, sus contenidos.

En el **capítulo 1** – «Estado de la cuestión» pretendemos ubicar nuestro objeto de estudio en el marco general de los estudios sobre la traducción audiovisual, así como de las diferentes manifestaciones sobre la subtitulación indirecta y la calidad de la traducción. Para llevarlo a cabo, repasamos los trabajos sobre traducción audiovisual y en especial los que se centran en la subtitulación, la subtitulación indirecta y los relativos a la calidad de la traducción, que nos exponen las dificultades, las líneas y las tendencias de dichos estudios. Además de los mencionados, introducimos un breve

repasso sobre el impacto de los avances tecnológicos como uno de los factores influyentes en el ámbito profesional y, como consecuencia, en el mundo académico. Los avances tecnológicos no sólo cambian la forma de producción de los materiales audiovisuales y modifican la recepción de los consumidores, sino que también afectan a la práctica de la traducción audiovisual en el mundo. Por último, repasamos los escasos trabajos de investigación publicados relativos a la traducción indirecta en la traducción audiovisual, que son los de Nan Jacques Zilberdik (2004), Ingrid Hilwerda (2000), Ieva Grigaraviūtė y Henrik Gottlieb (1999), con el fin de observar las metodologías utilizadas en el análisis y aplicarlas a este trabajo.

En el **capítulo 2**, abordamos la traducción indirecta y la subtitulación indirecta. Repasaremos los términos y las definiciones de este fenómeno para evitar confusiones sobre sus denominaciones y características, dado el estado marginal de los estudios sobre este método: existen pocos estudios dedicados a este tema, aunque su importancia queda reflejada en la larga historia de la traducción. Debido a las relaciones triangulares entre el texto original, la traducción y el texto intermedio, destacaremos estas relaciones con respecto a la lengua intermedia, las cuales se explican a través de tres aspectos: la distancia de las lenguas, el grado de difusión cultural y la posición dominante de la lengua intermedia. Asimismo, propondremos el término subtitulación indirecta y sus características.

En el **capítulo 3**, trataremos la traducción audiovisual con el fin de entender los rasgos generales de la traducción cinematográfica y profundizaremos, en especial, en la subtitulación interlingüística, objeto de este estudio. El repaso de las características de la subtitulación, además de cumplir uno de los objetivos de este trabajo, que trata de entender la naturaleza de la práctica, nos sirve a la hora de establecer los criterios de la evaluación de la calidad que se presentará más adelante, en el capítulo 6. Para llevar a

cabo este propósito presentaremos, por un lado, la definición, la diversidad de términos y las características del medio audiovisual, así como las modalidades de la traducción audiovisual y el falso debate sobre la preferencia de las modalidades; por otro lado, expondremos la naturaleza, la tipología del subtulado y las etapas de la subtitulación.

En el **capítulo 4**, presentaremos los factores que influyen en el proceso de la subtitulación en Tailandia desde los aspectos históricos, sociales y lingüísticos que resultan poco conocidos en este campo de estudio. Para poder dibujar el panorama de la práctica de la traducción audiovisual en este país, partiremos del origen de los intentos iniciales para realizar el trasvase cultural-lingüístico de las películas extranjeras, hasta llegar a las traducciones audiovisuales con materiales digitalizados que se hacen hoy en día, como el DVD, y nos detendremos en la subtitulación indirecta, tema de nuestra investigación. Como la lengua tailandesa no es conocida en la cultura española, repasaremos únicamente las consideraciones sobre la misma que pueden afectar a esa subtitulación indirecta. Por último, abordaremos las legislaciones sobre la censura y sus aplicaciones como elementos de control de las ideologías políticas y culturales, que es uno de los factores sociales que influyen en el proceso de la traducción.

Como uno de nuestros objetivos es la evaluación de la calidad de la subtitulación indirecta, y para poder establecer un baremo de la evaluación, en el **capítulo 5** trataremos la evaluación de la calidad de las traducciones en general. Este repaso nos servirá como base teórica para el establecimiento de los métodos y los criterios de la evaluación de la subtitulación indirecta que trataremos en **el capítulo 6** –«Análisis de la calidad de la subtitulación indirecta». Debido a la limitación de espacio y tiempo, expondremos, en cuanto a las teorías sobre la calidad y la evaluación de las traducciones, algunos aspectos concretos relacionados con nuestras cuestiones de estudio como el subjetivismo, la validez y la fiabilidad, los criterios utilizados para

valorar la calidad y adaptarlos a este trabajo, los modelos de evaluación desde el ámbito académico y la práctica profesional, en especial, la evaluación analítica y la evaluación holística; estos métodos son los más utilizados en los dos ámbitos con el fin de establecer el método de evaluación más adecuado al análisis de la calidad de la subtitulación indirecta.

En el **capítulo 6**, el último, presentaremos, en primer lugar, un método de evaluación que desarrolla los criterios para la evaluación de la calidad de la subtitulación, su aplicación, y la selección del *corpus* del que pretendemos valorar la calidad de la subtitulación indirecta de las tres películas de Pedro Almodóvar que han sido traducidas de los subtítulos intermediados en inglés. En segundo lugar, repasaremos los referentes culturales del humor y del lenguaje tabú siendo los tres elementos característicos de las obras del director y, además, considerados como elementos problemáticos o difíciles de traducir. Para que el método de análisis resulte lo menos subjetivo posible, propondremos en el siguiente subapartado un sistema de evaluación mixta analítica-holística, y desarrollaremos los criterios de análisis para aplicar las propuestas de la evaluación de la subtitulación de Pedersen (2008) en la evaluación analítica o el análisis de errores, y la aportación sobre las cuatro categorías de obstáculos en la recepción del espectador propuesta por Antonini y Chiaro (2005) en el análisis holístico. Por último, tras la aplicación de los instrumentos de análisis cuantitativo y cualitativo, se presentarán los resultados de dicho análisis.

Capítulo 1

Estado de la cuestión

La finalidad de este capítulo es situar este trabajo de investigación en el marco general de los estudios sobre la traducción audiovisual así como de las diferentes manifestaciones sobre la subtitulación indirecta y la calidad de la traducción. Para llevarlo a cabo, se presentan el repaso de los estudios sobre la traducción audiovisual y en especial de la subtitulación, los estudios sobre la subtitulación indirecta y los estudios sobre la calidad de la traducción.

1 Estudios de Traducción: la traducción audiovisual

En esta parte del trabajo presentaremos el panorama de la investigación sobre la traducción audiovisual (TAV) que no sólo nos ayudará a entender el estado actual de este campo de estudios, sino también nos reflejará la dirección más adecuada a adoptar con vistas a insertar este trabajo en una de las líneas de investigación. Asimismo, partiendo de este punto, repasaremos el estado de la cuestión en la investigación sobre la TAV que nos facilitará tanto la exposición de las dificultades y las características, como las líneas y tendencias de los estudios de la misma.

Sin duda alguna, la investigación sobre la traducción audiovisual se considera, hoy en día, como una de las más notables dentro de los Estudios de Traducción (Munday 2010: 426). La evolución de los estudios sobre traducción audiovisual sigue, en muchos aspectos, los mismos pasos que se dan en los Estudios de Traducción. Como en otras áreas de estudio nuevas suelen darse, en general, fases tales como la lucha por el reconocimiento académico, la búsqueda del término general, el desarrollo

interdisciplinario, la ampliación de las áreas de estudio y la mejora de la metodología de investigación.

1.1 En sus comienzos

La traducción, surgida al mismo tiempo que la comunicación intercultural hace miles de años, es una de las actividades más antiguas. Sin embargo, su estudio se considera relativamente nuevo. Tendrán que pasar varios siglos de reflexión (hasta la segunda mitad del siglo XX) para hacer de la traducción un objeto de estudio y análisis académico reconocido (Munday 2010: 419). Según Amos (1920/ 1973) citado por Munday (2010: 419), esta tardanza puede explicarse por la falta de continuidad al principio de los estudios o de las publicaciones académicas sobre la traducción:

'[t]his lack of consecutiveness in criticism is probably partially accountable for the slowness with which translators attained the power to put into words, clearly and unmistakably, their aims and methods' (Amos [1920]/ 1973: x).

Los estudios sobre la traducción audiovisual, por otra parte, se consideran como un área nueva dentro de los Estudios de Traducción. A pesar del gran impacto social y su importancia como medio de comunicación en nuestra vida, tuvieron que luchar para lograr el reconocimiento académico (Díaz Cintas 2007). Históricamente, tras la invención en los años veinte de la película hablada o *talkies*, la traducción fílmica se inició rápidamente. Sin embargo, Remael (2010: 12) hacía notar que entonces sólo hacía algo más de dos décadas desde que los estudios sobre la traducción audiovisual comenzaron a adquirir mayor visibilidad y reconocimiento académico.

Una de las razones de esta tardanza, que comparten los estudios de Traducción y la traducción audiovisual, es la ausencia de publicaciones sobre esta materia. Los artículos sobre traducción anteriores a los años cincuenta tratan, en general, de las ideas

reveladoras de los mismos traductores; así los encontramos en los prefacios en sus libros y tienden a ser más anecdóticos que sistemáticos (Munday 2010: 419).

Esta demora se repetía en los estudios sobre traducción audiovisual, considerada una joven subdisciplina dentro de los Estudios de Traducción. Según Gambier (2008: 15), las publicaciones sobre la traducción audiovisual de este periodo aludían, habitualmente, a los análisis de las películas. Los datos colectivos se basaban en el recurso literario o bien en entrevistas al subtitulador o al actor de doblaje. Aquellas publicaciones solían ser cortas, contaban las anécdotas en el trabajo, los detalles específicos y las dificultades sin ofrecer el aspecto sistematizado del trabajo de investigación.

En sus primeros años, los estudios sobre la traducción audiovisual fueron incompletos, esporádicos y anecdóticos (Gambier 2008: 12) debido a su estado periférico. Las publicaciones, asimismo, sufrieron una gran dispersión dificultando la labor investigadora. De esta manera, como señala Díaz Cintas (2003b: 295), los libros monográficos resultan difíciles de encontrar ya que suelen ser publicados por editoriales pequeñas. Lo mismo sucede en el caso de los artículos al publicarse en revistas especializadas tanto de cine como de traducción, así como en periódicos e incluso semanarios. Algunos son manuscritos personales que no han sido publicados o bien documentos de trabajo elaborados por ciertas empresas que no se difunden públicamente.

Es a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando aparecieron las primeras publicaciones académicas sobre la traducción audiovisual (Díaz Cintas 2007: 696). La primera referencia completa de este material, según Mayoral Asensio

(2001c), puede encontrarse en la publicación de monográficos en la revista *FIT Babel* en 1960.

1.2 Las dificultades de la investigación

Dada la importancia de la traducción audiovisual en los medios audiovisuales, resulta paradójica la carencia inicial de publicaciones sobre esta actividad traductora.

Según Díaz Cintas (2003b: 289):

[Aunque] el número de espectadores a quienes llega la TAV y el volumen de traducciones que se lleva a cabo en el mundo audiovisual son considerablemente mayores que el de traducciones de la Biblia, de obras poéticas o literarias, la visibilidad y valoración socio-cultural de estas últimas actividades es mucho mayor la que se otorga a la TAV y a los profesionales de este campo. Y ello porque sobre aquellas se ha teorizado mucho y sobre la TAV no tanto (Díaz Cintas 2003b: 289).

El mismo autor (2007: 693-695) justifica este hecho por las consecuencias de la propia naturaleza de estos estudios sobre traducción audiovisual, cuya investigación, en los aspectos teórico, metodológico y técnico, conlleva un grado mayor de dificultad que la investigación de otros materiales.

En este mismo sentido, Chaume Varela (2004: 113-114) señala las razones por las que la traducción audiovisual no ha gozado, al principio, de prestigio académico dentro de los Estudios de Traducción y por las que se consideraba como una manifestación de menor categoría. Aquellos factores que contribuyeron a la ausencia de estudios sobre traducción audiovisual son: en primer lugar, los trabajos relacionados con los Estudios de Traducción y los trabajos sobre comunicación (los estudios de los medios, especialmente la cinematografía), que son relativamente recientes. En segundo lugar, debido a las características específicas del texto audiovisual, se planteó la cuestión inicial de si la traducción audiovisual es un tipo de traducción o una mera

adaptación. Por último, dentro del mismo sector, se consideraba la labor traductora para los medios audiovisuales como «un proceso de producción en masa, más que una actividad artística o profesional basada en criterios sistemáticos» (Chaume Varela 2004:114).

1.3 Hacia el reconocimiento académico

En los años ochenta, los trabajos sobre lingüística textual y textología comparada se utilizaron con el fin de ubicar los estudios sobre traducción audiovisual como un subgénero dentro de los Estudios de Traducción (Chaume Varela 2004:117). Entre ellos, se puede encontrar la aportación de Reiss (1971/2000), co-fundadora de la teoría funcionalista alemana. Basándose en la teoría de las tres funciones básicas del lenguaje de Karl Bühler en la década de los treinta, se distingue en un principio tres tipos de textos (informativos, expresivos y operativos) y se postula un tipo adicional, que es de mayor complejidad semiótica, denominado *audio-medial text type*. Sin embargo, casi no se ha desarrollado el concepto de esta denominación, ya que la autora parece mencionarla para hacer referencia al campo de la traducción de la publicidad más que a la audiovisual o fílmica (Munday 2008: 183). No obstante, se considera al postulado de Reiss como uno de los grandes pasos en el proceso de integración de la traducción audiovisual dentro de los estudios de traducción (Díaz Cintas 2003b: 33-34).

Además, otros autores en esta década comienzan a tratar o clasificar la traducción audiovisual dentro de la tipología de la traducción, aunque no profundizan conceptualmente en este campo. Así, J.S. Holmes (1972/1988), en su «mapa», considera las teorías de *medium-restricted* como una categoría de la traducción, pero no menciona directamente nada sobre la traducción audiovisual. Snell-Hornby (1988/1995), por su

parte, clasifica la traducción fílmica con la misma categoría de la traducción literaria en su *integrated theory*.

Según Díaz Cintas (2007: 696), algunos de los trabajos importantes que se pueden encontrar al principio de los años ochenta son el artículo de Marleau (1982) y el de Titford (1982). Marleau (1982) ofrece una visión personal sobre el uso del lenguaje en el cine, destacando los problemas en la subtitulación, clasificándolos en cuatro grupos (técnico, psicológico, artístico-estético y lingüístico). Titford (1982) propone el concepto de *constrained translation* y considera que los problemas de la traducción son consecuencia de la naturaleza de los propios medios que imponen el trabajo del subtitulador. Este término ha sido retomado por Mayoral Asensio, Kelly y Gallardo (1986) que lo traducen al castellano como *traducción subordinada*. Los estudios en esta década se centran en abarcar las características y problemas de la traducción audiovisual bajo una perspectiva lingüística.

Al final de los años ochenta se publicaron los trabajos, muy valorados, de Delabastita (1989) y Lambert (1989, 1990) y otro escrito en conjunto (1996). Las publicaciones anteriores a los años noventa eran prescriptivas por su naturaleza (Gambier 2008: 15). No obstante, es importante la aproximación de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) a los trabajos de ambos autores. Según Gambier (2008: 16), desde entonces la capacidad profesional ya no es el único indicador de la calidad de la traducción, y ésta no es una mera entidad lingüística, sino una entidad viva y significativa, influida por otros factores socio-culturales como la toma de decisiones, la producción y los procesos de distribución. La traducción audiovisual representa una solución de la internacionalización que está situándose dentro del contexto lingüístico, socio-cultural y de poder en las sociedades contemporáneas.

De este modo explica Díaz Cintas (2007: 697) la llegada de la década del boom de los estudios sobre la traducción audiovisual: «[y] así entramos en los felices años 90 de la TAV, en los que presenciamos una verdadera (r)evolución en nuestro campo». Las pruebas que nos aporta son el crecimiento del número de trabajos de investigación sobre la traducción audiovisual y el establecimiento de las organizaciones que trabajan sobre las contribuciones de la traducción audiovisual, como por ejemplo, la *European Association for Studies in Screen Translation* (ESIST). Por primera vez, la traducción audiovisual es reconocida como un área de estudio específica por la Federación Internacional de Traductores (FIT). Además, han aumentado las ofertas de cursos de formación en diferentes centros universitarios, así como el incremento del número de tesis presentadas; y, sobre todo, el aumento de publicaciones de las investigaciones llevadas a cabo.

La traducción audiovisual, considerada como un subcampo de los Estudios de Traducción, ha trasladado su posición periférica hacia el centro de interés de los mismos. Según Gambier (2008: 12-13), 1995, año en el que el Consejo de Europa y la UNESCO organizaron la celebración del centenario del cine en Estrasburgo, marcó el comienzo de este cambio: además, las políticas lingüísticas en las comunidades minoritarias, así como los avances tecnológicos son otros factores que influyeron, según el mismo autor, en el reconocimiento de la traducción audiovisual como parte integrante de los Estudios de Traducción. La traducción audiovisual se utiliza como herramienta de movilización de la identidad en las comunidades minoritarias, como por ejemplo, el caso de la política lingüística en Cataluña (Meylaerts 2001; O'Connell 2003; Paquin 2000).

Los avances tecnológicos cambian la forma de consumo de los productos audiovisuales y sus efectos se extienden desde la producción hasta la distribución. La omnipresencia de los productos audiovisuales que genera estos avances aumenta, sin

duda alguna, la demanda de la traducción audiovisual, repercutiendo en las condiciones de trabajo del traductor así como en todo el sistema. Los posibles cambios influyen en la evolución rápida del mercado, la legislación (la desregulación y el derecho de autor), la internacionalización y, evidentemente, en los estudios sobre la traducción audiovisual.

Merecen atención los trabajos de autores como Luyken *et al.* (1991) citados por Gambier (2008: 12), por su importancia como publicación histórica sobre las dimensiones e implicaciones de las lenguas en los medios audiovisuales, así como los de Ivarsson (1992) considerado como el primer libro publicado sobre la subtitulación y la segunda edición (1998) en la que colaboró Carroll, citados por Díaz Cintas (2007: 697).

Los estudios en esta década describen las prácticas en el ámbito profesional y en el proceso de traducción y analizan la naturaleza polisemiótica del texto audiovisual, con el fin de entender los problemas o las estrategias empleadas para llevar a cabo la traducción audiovisual y la subtitulación intralingüística. Díaz Cintas (2007: 696-698) muestra algunos ejemplos: el trabajo de Kovacic (1994) que aplica la teoría de la relevancia al estudio de la traducción audiovisual; el trabajo de Tomasziewicz (1993) que considera la eliminación y la condensación como estrategias de la subtitulación; el trabajo de Dries (1995) cuya contribución consiste en una recomendación sobre una serie de pautas adecuadas para el doblaje y la subtitulación; el trabajo de Gottlieb (1997a) en el que se estudia la naturaleza lingüística de la subtitulación y las injerencias lingüísticas de la lengua inglesa en la subtitulación al danés.

Es a finales de los años noventa cuando ya se puede encontrar un trabajo sobre la subtitulación intralingüística. Se publicó, entonces, el trabajo de De Linde y Kay (1999), centrado en el subtitulado para sordos. Debido a la carencia de modelos de

estudios sistemáticos en aquella década, Karamitroglou (2000), basándose en la aplicación teórica de los Estudios Descriptivos, propuso un modelo de análisis para poner de manifiesto las normas preliminares que determinan la subtitulación y el doblaje que, en su caso, examinaba el trasvase lingüístico y cultural de ambas modalidades para los programas infantiles en Grecia. Asimismo, ya pueden encontrarse libros publicados dedicados exclusivamente a la subtitulación como, por ejemplo, los de Díaz Cintas (2001a, 2003b) y Díaz Cintas y Remael (2007).

Igualmente, muchos estudios se realizan ya desde la perspectiva extralingüística según los conceptos y enfoques de los Estudios Descriptivos de Traducción y las teorías de polisistema que nos muestran el papel y el impacto sociopolítico, así como la ideología de la traducción audiovisual. De este modo, ya no se trata sólo de la capacidad lingüística de los profesionales o del traductor, sino que se entiende que las traducciones pueden verse afectadas por otros factores como el proceso de producción y distribución, las relaciones de poder y los medios de comunicación en la cultura meta; las fuerzas del mercado o los factores influyentes repercuten en los profesionales a la hora de tomar decisiones (Gambier 2008: 16). Además, en el contexto histórico, muchos estudios revelan el papel de la traducción audiovisual como herramienta de control político e ideológico. Estos trabajos descriptivos sobre la traducción audiovisual son, por ejemplo, una parte del proyecto TRACE (de las Universidades de León el País Vasco) que estudia las traducciones del inglés censuradas en España en el periodo 1935-1985, y las alternativas de las modalidades presentadas en un cierto contexto histórico. (Ballester Casado 2001; Danan 1994, 1996 ; Gutiérrez Lanza 2000; Karamitroglou 2000; Rabadán 2000; Vandaele 2002).

1.4 La ampliación de las definiciones de traducción

Hoy en día la traducción audiovisual, sin duda alguna, está considerada como una modalidad de traducción ubicada dentro de los Estudios de Traducción. Algunos autores la reclaman como una variedad específica en sí misma. Sin embargo, una de las típicas cuestiones que se plantearon en los estudios iniciales fue si la traducción audiovisual era mera adaptación o traducción. Díaz Cintas (2003b: 32-33) señala que las limitaciones espacio-temporales impuestas por el medio que restringe el trasvase lingüístico y las estrategias aplicadas como reducción, condensación u omisión, son las principales razones para los que consideran esta actividad como una forma de adaptación.

La clasificación de los tipos de traducción presentada por Roman Jakobson (1959/2004), es una obra clásica citada por muchos autores para ubicar la traducción audiovisual dentro de los Estudios de Traducción. En su ensayo *On Linguistic Aspects of Translation*, la definición no se limita sólo al trasvase de los códigos lingüísticos, sino que incluye, también, los «signos». Partiendo de esta definición de la traducción, el mismo autor propone las tres categorías de traducción: la traducción interlingüística, la traducción intralingüística y la traducción intersemiótica. Esta clasificación es muy amplia, especialmente la última categoría, que incluye la traducción de música (canciones), la traducción visual, de cómics, de películas y varias formas de adaptación. De esta manera, según esta clasificación las características de la subtitulación coinciden con las tres categorías. Por ejemplo, los subtítulos para sordos pertenecerían tanto a la traducción intralingüística, en la que se transcribe del texto oral al escrito, como a la traducción intersemiótica, ya que en los subtítulos, además de la transcripción de los diálogos, hay que tomar en consideración las anotaciones de los sonidos que forman parte de la narración (timbre, claxon, susurro).

Además de la aportación de Jakobson, existen otras como la clasificación de Reiss (1977/1981: 111), que cataloga la traducción audiovisual como el tipo de traducción conocido como *audio-medial text type* –comentado anteriormente– y la aportación de Delabastita (1989: 214) sobre la definición de la traducción que requiere mayor flexibilización, disminuyendo las limitaciones y la rigidez normativa. Asimismo, Mayoral Asensio (2001c), citado por Díaz Cintas (2003a: 34), propone, en este sentido una definición de la traducción desde una perspectiva más flexible y menos estática:

La definición del objeto de estudio de la traducción no es la definición de un proceso natural al que se le presupone inalterabilidad sino la definición de un proceso tecnológico que se encuentra en continua evolución y cambio. Nuestra función no es cerrar el paso a las nuevas realidades sino favorecerlas e impulsarlas. Necesitamos por tanto definiciones abiertas, que sea posible modificar tanto para contener las nuevas realidades (interpretación de lengua de signos, multimedia, producción textos) como para desechar las que han dejado de mostrarse útiles y necesarias (Mayoral Asensio 2001b: 46).

Partiendo de la propuesta de Mayoral Asensio (2001b), Díaz Cintas y Remael (2007: 10-11) proponen en paralelo que el concepto de traducción debe abarcar un amplio conjunto de realidades empíricas y la naturaleza cambiante de esta práctica. Además, el concepto tradicional de fidelidad formal, venerado por los estructuralistas de la lingüística de los años sesenta, debería ser revisado y flexibilizado, ya que su *one-to-one translation approach* y el concepto de equivalencia formal no es aplicable en la traducción audiovisual. Los mismos autores añaden que el término *adaptación* parece haber asumido una connotación negativa cuyo uso puede privarla de valor ontológico, adquiriendo un cariz de inferioridad con respecto de la traducción.

Pedersen (2011: 12-13), por su parte, propone una definición de traducción más amplia desde el punto de vista de la recepción de la cultura meta. El mismo autor cita, más extensas, las definiciones de la traducción presentadas por Toury (1995) y Chesterman (1997). El éxito de Toury (1995: 40-52) se debe al hecho de haber probado que el estudio de la pseudo traducción puede considerarse como objeto de estudio de la traducción. La pseudo traducción, según Toury, se refiere al texto traducido en la cultura meta pero sin el texto original (es decir, se hace pasar por traducción lo que es un original: por ejemplo los “poemas de Ossian” de Macpherson). Según Pedersen, si Toury puede reclamar la pseudo traducción como un tipo de traducción, entonces ¿por qué la traducción audiovisual no? Chesterman (1997: 59), siguiendo la misma línea que Toury, ofrece una definición más amplia y flexible reflejada en sus palabras: “[...] a translation is any text that has been accepted in the target culture as being a translation”.

De la misma manera, respecto de las características «subordinadas» al texto audiovisual, Toda Iglesia (2005: 119) señala que no sólo se encuentran en la traducción audiovisual, sino también en la traducción literaria como la traducción de poemas o la traducción de canciones. Para llevar a cabo el trasvase lingüístico o cultural de aquellos tipos de texto, se emplean procedimientos parecidos a los de la traducción audiovisual ya que se trata de restricciones formales. Esta consideración es suficiente para asumir que el concepto de traducción no está limitado solamente a los tipos de textos o a las estrategias aplicadas para llevar a cabo el trasvase lingüístico y cultural. Además, actualmente, la omnipresencia del texto audiovisual en los textos (p.ej. la localización de las páginas web, los videojuegos) hace que las definiciones de la traducción se vayan extendiendo hasta abarcar tanto la traducción interlingüística de un texto verbal a otro, como la traducción de otros tipos de texto. Gambier (2009: 20) ve positiva la relación

entre la traducción audiovisual y los Estudios de Traducción, lo que puede completarse a través de sus palabras:

AVT can thus "disturb" Translation Studies. However, Translation Studies can in turn help AVT research develop more fully, by bringing to bear relevance theory, Descriptive Translation Studies, and the polysystemic perspective (Gambier 2009: 736).

1.5 El impacto de los avances tecnológicos

Los estudios sobre la traducción audiovisual continúan cambiando y ampliándose hacia nuevas áreas y metodologías de investigación. Remael (2010: 12) señala la influencia en las prácticas de algunos factores y cambios en el campo de la traducción:

Developments that majorly impacted the AV landscape include the globalization of AV distribution and production systems, the financial integration of TV broadcasting companies and the film industry, digitization (e.g. the advent of DVD technology, which allows for various translation modes on one disc), and related technological developments such as expansion of the Internet and proliferation of on-the-go gadgets like mobile phones, iPods and the like (Remael 2010: 12).

En virtud de ello, puede decirse que el impacto de la tecnología marca las tendencias de la práctica y de los estudios en este campo.

En el mismo sentido, Gambier (2013: 53-55) señala las consecuencias del impacto de la tecnología en cinco aspectos que están interconectados. En primer lugar, la tecnología digital está cambiando toda la estructura de la industria cinematográfica desde la producción y la distribución hasta la proyección. Esta evolución ya puede apreciarse en la arquitectura del cine, desde el local, la calidad de la imagen, la piratería, la restauración y documentación de las películas, hasta la producción del material fílmico y el marketing, e incluso los estilos y la estética de los productos audiovisuales.

En segundo lugar, las nuevas tecnologías de comunicación no sólo afectan a la emisión, sino también a la recepción de los productos audiovisuales. Dispositivos como el *Smartphone*, la *tablet* o el *video-streaming* (servicio que vende los programas audiovisuales por internet) y los canales de vídeo como Youtube, están modificando la definición de la emisión y la recepción de los programas audiovisuales. Los canales de emisión, las formas de recepción y la demanda de traducción aumentan. Sin embargo, este crecimiento afecta las condiciones laborales del traductor ya que se reduce el tiempo de trabajo.

En tercer lugar, gracias a la tecnología han aparecido usuarios o traductores aficionados en las comunidades de internet como los *fansubbers* y los *amateurs*.¹ Los subtítulos elaborados por estos dos grupos de traductores no profesionales han sido estudiados por varios autores (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez 2006; Ferrer Simó 2005; Pérez González 2006). Al no seguir las normas o convenciones tradicionales, se está estudiando si estos hechos pueden influir o afectar las normas de la subtitulación convencional.

En el cuarto aspecto, la nueva tecnología digital facilita la labor traductora de nuevas modalidades como la audiodescripción para ciegos, el *surtitling* para espectáculos como la ópera o el teatro, el subtitulado en directo en los programas informativos y el subtitulado con audio para personas con dificultad de visión o lectura en la pantalla.

El último impacto aborda la tendencia hacia la automatización. Según Gambier (2013: 54), los programas informáticos de subtitulado se han creado para mejorar la

¹ Según Gambier (2013: 53-54), los traductores no profesionales pueden dividirse en dos grupos: los fansubbers, que traducen los anime japoneses y los aficionados que hacen los subtítulos para promover los últimos programas audiovisuales en su comunidad local.

calidad y facilitar los procesos de la traducción, como el pautado y otras tareas subtituladoras con una interfaz fácil de usar, y permitir ver el vídeo con los subtítulos. Es probable que en el futuro se apliquen o cambien otros programas o herramientas de traducción, como el reconocimiento de voces con la memoria de traducción y la traducción automática, para crear un programa de subtitulación también automática. No obstante, el mismo autor se plantea cuestiones tales como si esta tendencia aparecerá en un futuro próximo y si la subtitulación se convertirá en una mera actividad del sustitución de palabras.

En la subtitulación entre lenguas nórdicas ya se han experimentado programas de traducción automática (Volk 2008; Volk y Harder 2007). Según Pedersen (2011), uno de los participantes en aquel proyecto experimental, la calidad de la subtitulación automática no producía un resultado satisfactorio. Es evidente que la traducción automática del texto literario en la actualidad no puede hacerse sólo a través de los programas, sino que son necesarias la revisión y la edición de los traductores humanos. Y también lo serán –en la subtitulación– por tratarse de una red de signos más compleja. Ello no implica un rechazo de la tecnología sino, como algo positivo, que la memoria de traducción o el reconocimiento puedan servir de herramientas que faciliten las labores subtituladoras.

En consecuencia, estos impactos influyen en los estudios de este campo de la siguiente forma: en primer lugar, la tecnología facilita la labor de los investigadores y en segundo lugar, se abren nuevos caminos de investigación. Además de facilitar el acceso a los datos y materiales de investigación (guion, productos audiovisuales), el desarrollo del programa informático ayuda en los trabajos de investigación como, por ejemplo, el caso de *Black Box*, herramienta de análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos creada por David González-Iglesias (2012). Además, al ser abiertos,

eficientes y fáciles de utilizar en internet, los programas informáticos de subtitulación pueden bajarse para la formación de traductores; como por ejemplo, *Subtitle Workshop*² o *Aegisub*³. Con respecto a las ventajas y desventajas de los programas, Antonio Roales Ruiz (2014), en su tesis doctoral dirigida por el Dr. Fernando Toda Iglesia, analiza varios programas gratuitos y de pago para evaluar su efectividad como instrumentos de formación de traductores, y propone una herramienta diseñada con ese fin en concreto.

Asimismo, otra consecuencia del impacto de la tecnología recae en los nuevos enfoques y metodologías de los estudios sobre la traducción audiovisual, como ocurre con el enfoque basado en el *corpus* o *corpus-based approach* que permite analizar el texto audiovisual de forma más extensa (Baños Piñero *et al.* 2013).

Como consecuencia del incremento de la importancia del papel de la comunicación multimedia, tanto la traducción como la traducción audiovisual se encuentran cada vez más integradas en otros medios como la página web, el programa informático, la aplicación interactiva o los videojuegos. Por lo tanto, los términos de «localización», «comunicación técnica» o «localización multimedia» pueden representar las nuevas tendencias de la traducción audiovisual, fenómenos que, según Remael (2010: 15), “aim to reduce translation to one link within a larger communication chain”.

Según Gambier (2008: 32), la localización multimedia y la traducción audiovisual comparten algunas características en común:

Not only do AVT and translation have to address similar problems (limited space and tight deadlines; multimodality; teamwork based on "half-way" documents,

² <http://www.urusoft.net/products.php?cat=sw>

³ <http://www.aegisub.org/>.

short life span; importance of target user groups), but they also share a number of technical options to upgrade productivity (Gambier 2008: 32).

No obstante, la aproximación de las tendencias de la ampliación de los estudios sobre la traducción audiovisual no resulta fácil, ya que existen, además, factores económicos y políticos cuyo desarrollo condiciona el mercado de la traducción, como señala Remael (2010: 15). Sin embargo, la misma autora se preocupa por la calidad de la traducción, ya que se deduce que estos cambios debidos a factores de economía o tecnología inciden más en la cantidad en detrimento de la calidad.

De todo lo mencionado anteriormente, se percibe que la traducción audiovisual ha dejado la posición marginal que ocupaba dentro de los Estudios de Traducción. Gracias a la omnipresencia e importancia de los medios de comunicación en nuestra vida, los estudios sobre la traducción audiovisual han ganado mucho interés. Los conceptos sobre la traducción y los textos se utilizan para ubicar la traducción audiovisual dentro de los Estudios de Traducción, teniendo en cuenta la naturaleza polisemiótica del medio audiovisual. El impacto de la tecnología es uno de los factores influyentes que no sólo cambia las actividades traductoras de este campo, sino también facilita los estudios sobre la traducción audiovisual.

2 Los estudios sobre la subtitulación

Los estudios sobre la traducción audiovisual tienden a ser aislados y fragmentados. Las razones de estas características provienen de la propia naturaleza de las modalidades y de los diferentes procesos de realización de cada modalidad. Por ello, es inevitable que los estudios se enfoquen según las características de la modalidad elegida como su objeto de trabajo. Según Remael (2010: 16), algunos autores centran su

interés en la falta de una teoría que abarque todas las actividades traductoras en este campo, aunque pueda resultar cuestionable la necesidad de dicha teoría.

Otro aspecto a tener en cuenta, es que la mayoría de los estudios sobre traducción audiovisual se centra en el análisis de las traducciones en la cultura meta y en un número reducido de películas o cineastas consagrados; precisamente un gran número de estos estudios se enfoca en películas comerciales dejando a un lado tanto programas de televisión como documentales, series o dibujos, mostrando así una realidad muy limitada y parcial.

Todo ello puede dar lugar a la descripción aislada dentro de un contexto nacional. En este mismo sentido, Gambier (2009: 17) señala:

And what has been done comprises strangely isolated descriptions, supposedly neutral and within national borders (Catalans speak about Catalan TV, Germans tackle dubbing in Germany), as if English were never used as a pivot language, or as if AVT never had implications for a minority, or corpus research could never help in the processing of data, etc (Gambier 2009: 17).

Según Gambier (2013: 56), aunque en las últimas décadas se haya producido un enriquecimiento de los materiales de los estudios, siguen siendo limitados los trabajos sobre la traducción audiovisual en los casos específicos que contienen un cierto grado de prescriptivismo. No obstante, la característica prescriptiva es inevitable para los estudios considerados recientes como los de traducción audiovisual, ya que han de tratar de organizar o canonizar las prácticas «correctas». Debido a la naturaleza polisemiótica del texto audiovisual y al igual que otras modalidades de traducción audiovisual, la subtitulación exige, lingüística y culturalmente, algunas consideraciones técnicas distintas de las traducciones tradicionales. Además, con el fin de subsanar la deficiencia

debida al aspecto marginal e inferior de este campo se recurre fácilmente a figuras y productos prestigiosos y canonizados, como señala Díaz Cintas (2007:702-703).

Otra característica de los estudios en esta área se refiere a la repetición. Según Gambier (2013: 56-57), las contribuciones aportadas se enfocan hacia tres sectores: la problemática de los elementos verbales considerados difíciles, las restricciones del medio y los «efectos» de la traducción audiovisual en la sociedad desde las perspectivas histórica y política. Actualmente los estudios sobre la traducción audiovisual son más interdisciplinarios. Muchos trabajos de investigación aplican el marco conceptual y teórico desde los Estudios Descriptivos de Traducción, las teorías de Polisistema y los enfoques funcionalistas. Sin embargo, siguen usando las metodologías y los conceptos de varias disciplinas lingüísticas (p.ej. pragmáticas, el análisis del discurso, lingüística cognitiva) y/o combinando las metodologías del estudio de la literatura, psicología, cinematografía, estadística, recepción, antropología, historia, didáctica, etcétera, dependiendo de los objetivos de cada investigación (Remael 2010: 16).

Sin embargo, debido a que la mayoría de los investigadores proviene de la lingüística y la literatura, el enfoque dominante en este campo de estudio es lingüístico (Gambier 2008: 11). Para comprender desde diversos ángulos la actividad traductora, un único enfoque lingüístico no es suficiente para entender y describir la traducción audiovisual dada su naturaleza polisemiótica y las consideraciones técnicas.

Por ello, Díaz Cintas (2007: 699-700) señala que, como marco de estudio, los Estudios Descriptivos de Traducción representan una plataforma ideal ya que nos permiten poner de manifiesto la naturaleza de las traducciones, así como las normas que se reflejan en la práctica traductora. La mayoría de dichos estudios se centra en la

clasificación de las estrategias utilizadas en la subtitulación (Gottlieb 1992; Jaskanen 1999)

Según el mismo autor, los acercamientos lingüísticos y culturales deben ser entendidos como complementarios, afirmando así las ventajas de los marcos de estudios descriptivos: «[p]or ello, el análisis de las múltiples relaciones que el producto traducido establece con la sociedad y cultura que lo adoptan puede ser tan interesante y enriquecedor como el estudio lingüístico» (Díaz Cintas 2007: 700).

Como este trabajo se centra en la subtitulación, repasaremos las líneas de los estudios sobre esta modalidad presentadas por Gambier (2008, 2009, 2013) y Díaz Cintas (2007, 2009, 2010, 2013).

La subtitulación interlingüística, sin duda alguna, es la modalidad más estudiada y analizada al compararla con otras modalidades como el doblaje o el *voice-over*, según Vertanen (2001). Las investigaciones sobre la subtitulación comparten las características y tendencias –mencionadas anteriormente– de los estudios sobre traducción audiovisual, es decir, resultan repetitivos, aislados, fragmentados y prescriptivos.

Gambier (2008: 18-19) agrupa los estudios sobre la subtitulación en dos grupos. El primero –que comprende la mayoría de los estudios– se centra en el análisis de un caso específico de un director prestigioso o un tipo de medio audiovisual. El segundo grupo, trata sobre estudios con enfoques más específicos incidiendo en la oralidad (Assis Rosa 2001; Biq 1993) y los tipos de diálogo (Remael 2003, 2004) o los problemas de traducción de los referentes culturales (Ballester Casado 2003; Pedersen 2011; Santamaría Guinot 2001), la traducción de humor (Fuentes Luque 2001; Martínez Sierra 2004), el lenguaje tabú o la variación lingüística (registro, expresiones, palabrotas,

dialectos o sociolectos) (Chen 2004; Gottlieb 1997b; Vanderschelden 2001). Desde la perspectiva pragmática-lingüística se trata de estudios sobre expresiones de cortesía (Hatim y Mason 1997; Mason 1989), coherencia (Mason 2001), nivel de explicitación (Perego 2003; Smith 1998). Otro tema de investigación desde la perspectiva psicolingüística se ocupa de las estrategias empleadas en la subtitulación (Gottlieb 2001c; Lomheim 1999; Sokoli 2009) y la recepción (la legibilidad, la comprensión lectora y visual) (de Linde y Kay 1999).

Díaz Cintas (2007: 701-702; 2013: 280-284), por su parte, señala las áreas que podrían motivar a futuros investigadores, como por ejemplo la historiografía del subtitulado que indaga las dimensiones estéticas y comunicativas de los intertítulos y los primitivos subtítulos. Otra línea de investigación –desde el punto de vista cultural–, estudia el lenguaje utilizado en los subtítulos y el papel de los subtítulos en la sociedad (de Marco 2006), ya que se considera que las películas, además de reflejar la realidad, pueden distorsionarla a través de clichés que moldean la percepción del espectador sobre el mundo. La ideología, la censura y el poder en la subtitulación (Caldas da Silva 2008) no son temas que hayan tratado muchos investigadores.

Respecto a la recepción del espectador (Fuentes Luque 2001), que es otra de las líneas de investigación que carece de ensayos, en una línea de la investigación se aplican los estudios sobre *eye-tracking* (el seguimiento de los movimientos oculares durante la visión de la película) con el fin de entender lo que sucede en el proceso mental del espectador. Desde esta metodología cognitiva se espera establecer la velocidad de lectura apropiada y las convenciones que facilitan la comprensión de los subtítulos. Sin embargo, los estudios sobre este aspecto aún se consideran pioneros (Caffrey 2010; Perego y Ghia 2011) y suelen enfocarse más hacia los espectadores de la subtitulación intralingüística (Romero-Fresco 2010) que hacia los de la interlingüística.

La subtitulación intralingüística e interlingüística para sordos, el uso de los subtítulos con fin didáctico en el aprendizaje y la enseñanza de lenguas extranjeras (Díaz Cintas 2008b; Sokoli 2006; Talaván Zanón 2009, 2011), así como la formación de traductores audiovisuales (Cerezo Merchán 2012; Toda Iglesia 2008), son otras líneas de investigación poco exploradas.

En este campo de análisis, factores como la economía o la tecnología dictan a veces las líneas de estudio (Díaz Cintas 2013: 283). Este hecho se pone de manifiesto en la «subtitulación en directo» en programas informativos o de deportes (Romero-Fresco 2011) debido al desarrollo de la tecnología del reconocimiento de voces. Además, la mejora de las herramientas de subtitulación como así también la de los programas informáticos, amplía las áreas de investigación. Dada la importancia del factor económico y con el fin de obtener una mayor productividad, la aplicación tecnológica es el objetivo principal. Las nuevas versiones de los programas de subtitulación facilitan la labor traductora e integran otras herramientas de traducción, como el uso de *corpus* (Kalantzi 2009; Mattsson 2006), la memoria de traducción y la traducción automática (Flanagan 2009; Volk 2008; Volk *et al.* 2010) mencionadas anteriormente.

Otro tema de investigación examina el impacto del inglés y de las culturas de habla inglesa, cuya prevalencia es mayor en la industria cinematográfica. Esta omnipresencia y omnipotencia de la lengua inglesa en nuestros días se pone de manifiesto en la recepción de los medios audiovisuales desde los niveles lingüístico y cultural y, sobre todo, en las prácticas de la traducción. Díaz Cintas (2013: 278) afirma que la mayoría de los programas se produce en lengua inglesa y los que no lo están acaban traducidos del inglés, como en el caso de la subtitulación indirecta, que es nuestro objetivo de estudio en este trabajo. Sin embargo, aún no existen muchos trabajos sobre este fenómeno, lo que no ocurre con los trabajos que se centran en el

impacto de las injerencias lingüísticas de la lengua inglesa infiltradas a través de programas subtítulos, y en el papel y la influencia de la lengua inglesa en la TAV (Baumgarten 2004; Chaume Varela y García de Toro 2001; Gottlieb 2004, 2005).

3 Los estudios sobre la traducción indirecta y la subtitulación indirecta

Dentro de los estudios de Traducción, la traducción indirecta no recibe mucha atención, quedando a menudo en la periferia de los mismos (Ringmar 2007: 1). Una de las razones que explica la carencia de estudios sobre traducción indirecta es la cuestión sobre la calidad de la traducción final ya que ha de pasar la «doble influencia», es decir, la de la cultura intermedia y la de la final (Landers 2001; Xu 1998). Como señala St André (2009: 230), si la traducción directa se considera como una mala copia del texto original, sin duda alguna «¿por qué van a estudiar las malas copias de malas copias?» puesto que se supone que el fruto de estos estudios supuestamente no añade ningún nuevo conocimiento.

Al contrario, Toury (1995), que dedica un capítulo a la reflexión sobre la traducción indirecta en *Descriptive Translation Studies and Beyond*, defiende que la traducción indirecta no debería tratarse como una enfermedad o algo que se debería evitar, sino como la visión de un síndrome que permite comprender el fenómeno desde un enfoque sistémico. Así es como se destaca la importancia de la traducción indirecta; la recurrencia a la traducción indirecta como modo de trasvase lingüístico y cultural muestra con qué fuerza ha moldeado la cultura en cuestión su concepto de traducción. Como dice el mismo autor,

no historically oriented study of a culture where indirect translation was practiced with any regularity can afford to ignore this phenomenon and fail to examine what it stands for. (Toury 1995: 130).

Otra razón de la escasez de los estudios sobre traducción indirecta puede encontrarse en la dificultad de averiguar y medir el nivel de lo indirecto (Ringmar 2007: 9). Algunas veces la traducción indirecta es ‘camuflada’ por miedo a sufrir el rechazo del mercado. En el caso de la traducción indirecta, las casas editoriales a menudo no revelan esta información a sus lectores, sino que hacen a sus lectores creer que se traduce directamente del texto original, como demuestra el estudio de Marín Lacarta (2008). En su trabajo se investiga sobre la traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano, concluyendo que las traducciones indirectas son camufladas. Para conseguir esta información se vale de entrevistas a los traductores o agentes de traducción como las editoriales. Estos datos resultan tan delicados que pueden afectar a la credibilidad para los lectores y, por consiguiente, a la venta del producto en cuestión.

De otra parte, para verificar este tipo de dato, además de tratarse de un caso sensible, está involucrada la ética del traductor. En el proceso de traducción éste puede aprovechar las estrategias utilizadas del texto de apoyo, e incluso traducir directamente del texto intermedio. Dollerup (2000: 23) señala la hipótesis a propósito de la «fidelidad» y «lealtad» del traductor que por la circunstancia de que el segundo traductor puede tomarse más libertades (in)conscientemente que el primero.

Asimismo, un texto traducido puede ser el resultado de diferentes modos de traducción. Un traductor puede consultar las traducciones previas de la misma o diferentes lenguas para llevar a cabo su labor o bien trabajar desde las traducciones existentes de manera intercambiable. Por eso, la siguiente dificultad que surge es cómo se averigua o mide el grado en el modo indirecto de traducción. En este sentido se plantean otras cuestiones anexas: ¿cuántos textos de apoyo han sido utilizados?, ¿en qué

idioma y cómo es el criterio para seleccionar aquellas lenguas? y ¿si se usan más de un texto, de qué manera se utiliza? ¿son intercambiables?

Pese a ser una modalidad periférica con las dificultades mencionadas, en este trabajo se pretende entender la traducción indirecta ya que consideramos que este fenómeno existe en la realidad y que la traducción indirecta es como una actividad de traducción. Los estudios sobre la traducción indirecta puede ayudar a ampliar el concepto de traducción y, como dice literalmente Chaume Varela (2007: 55) a propósito de la traducción audiovisual «una disciplina debe ser capaz de describir y explicar todos aquellos fenómenos que tengan lugar en su objeto de estudio».

3.1 Los estudios sobre traducción indirecta

Debido a las dificultades mencionadas anteriormente los estudios de casos a la traducción indirecta son escasos. Ringmar (2007: 3-4) recopila las bibliografías de las investigaciones de este campo, aunque algunos no tratan directamente, que hablan de las características del fenómeno. Estos trabajos son, por ejemplo, el trabajo de Edström (1991) que habla de los problemas de la traducción de japonés a sueco, el de Xu (2003) que trata de la retraducción y el de Honeyman (2005) que investiga sobre la traducción del árabe a otros idiomas a través del inglés.

Uno de los aportes más destacados quizás sea el de Kittel (1991) junto con otros investigadores de la Universidad de Göttingen. El proyecto de investigación *Sonderforschungsbereich309: Die literarische Übersetzung (1985-1977)* (Bachmann-Medick 1997; Graeber 1991; Kittel y Frank 1991; von Stackelberg 1984) indaga el papel de la mediación de Francia y la lengua francesa en los intercambios literarios europeos entre los siglos XVII y XVIII. Tal estudio llega a la conclusión de que, a pesar de que la cultura alemana en el siglo XVIII utilizó la literatura inglesa para liberarse de

«la carga francesa», la literatura inglesa en aquel momento necesitó valerse de la mediación francesa para lograr la aceptabilidad del público alemán. Es decir, la traducción en francés sirvió de preparación al público alemán para las traducciones directas.

Además de estos trabajos mencionados, varios estudios muestran que la traducción indirecta ha sido y aún es utilizada para la divulgación cultural y del conocimiento, enfocándose la mayoría en los efectos, dependencia o influencia de una cultura sobre la otra a través de la traducción indirecta en el contexto histórico. Uno de aquellos es el de Toury (1995). En su estudio se desarrolla, en primer lugar, el concepto de traducción en la cultura meta para describir la tolerancia hacia la traducción indirecta y, en segundo lugar, el papel de la cultura mediadora en el contexto histórico de la cultura meta para mostrar el impacto de dicha cultura mediadora en la de llegada. A partir de este marco de estudio, se describe la traducción indirecta en la literatura hebrea de los últimos doscientos años. Este estudio de Toury señala que la traducción indirecta actuó como agente mediador en la introducción de la literatura de la cultura origen a la meta.

De la misma línea de investigación pueden encontrarse los estudios de Pajares (2001) y Toledano Buendía (2001) y St André (2003a, 2006). El trabajo de Pajares (2001) y Buendía (2001) estudian las traducciones de literatura inglesa al español a través de la lengua intermedia francesa y muestran que tal modalidad indirecta facilita las difusiones de cultura y de conocimiento. Los estudios de St André (2003a, 2006) también muestran este papel de la traducción indirecta que se refleja en el desarrollo de contactos entre las culturas europeas y no europeas del siglo XVI hasta el XX.

St André (2009: 232), además, cita a los trabajos de investigación de Batnag (2002) y Liu (1995) que son otros ejemplos de la mediación cultural gracias a la traducción indirecta. El primero se estudia la traducción de la cultura europea al tagalo canalizado por la lengua española durante los siglos XVIII y XIX y el segundo investiga la comprensión a la modernidad europea de los chinos a principios del siglo XX a través de las traducciones japonesas.

Los estudios escrutinios sobre la traducción indirecta según St André (2009: 231), desde comienzos del siglo XXI sólo han aparecido dos estudios detallados sobre la traducción indirecta. El primero es el trabajo de investigación de He (2001) que analiza la traducción indirecta al chino de la obra de Henrik Ibsen a través de una lengua intermedia, la inglesa y el segundo, Zilberdik (2004) que aborda la subtitulación indirecta de las películas en danés al hebreo a través de subtítulos traducidos en inglés (Zilberdik 2004), algo que resulta especialmente afín a nuestro propio estudio que vamos a repasar más adelante.

Hoy día parece que la traducción indirecta despierta algo más de interés en los investigadores detectándose, hasta la fecha, la aparición de nuevos trabajos de investigación. Los estudios recientes que hasta el momento de la elaboración del presente trabajo se han podido documentar son los trabajos de Dollerup (2000, 2009), Gambier (2003b), Lee (2008) y Ringmar (2007, 2012). Dollerup (2000, 2009) es uno de los autores que intentan conceptualizar las características de la traducción indirecta. Gambier (2003b) destaca los papeles de este método de traducción en distintas áreas de la traducción y en diferentes etapas históricas y especialmente en la actualidad que pueden encontrar esta actividad traductora en la interpretación simultánea y en la traducción audiovisual. Lee (2008) analiza la traducción indirecta de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda al coreano a través de la traducción

relevo en inglés. Una de las conclusiones de este trabajo muestra que la estrecha proximidad lingüística del texto original en inglés e intermedio en español hace que la traducción final no se aleje de su original.

Uno de los trabajos recientes de investigación más destacado y riguroso es el de Ringmar (2007) dedicado a la traducción indirecta de las traducciones de dos novelas finlandesas al islandés a través del sueco, descubriendo que este modo de traducción causa problemas generales de traducción indirecta dada la asimetría de estructura gramatical de las lenguas en cuestión. Además, se encuentra un caso particular en que el texto traducido final corresponde a la aliteración del texto original omitida en el texto intermedio, si bien esta coincidencia puede explicarse por inclinación más débil hacia la aliteración en el texto intermedio (sueco) que en el original (finlandés) y el traducido (islandés) (Ringmar 2007: 10).

Una de las hipótesis que propone Ringmar (2007: 11-12) es que en el sistema mundial de traducción presentado de Heilbron (1999)⁴, la traducción indirecta, por un lado, puede afectar a la selección de obras originales para traducir que se traducirán menos de las culturas dominadas a las dominantes y aún menos entre las culturas dominadas. Por otro lado, como consecuencia de este hecho, la traducción indirecta «aleja» más la traducción final del texto original. Esta hipótesis se plantea de si existe la correlación entre la tendencia de la «domesticación» o el «acercamiento» en la traducción a la cultura meta cuando se traduce de la lengua dominante y la posición dominante de la lengua intermedia en el sistema mundial de traducción que tratamos con más detalles en el subapartado: la posición dominante de la lengua intermedia.

⁴ Según Heilbron (1999), la lengua intermedia suele ser la lengua dominante mientras que la lengua meta es la dominada. la traducción a la lengua dominante es mucho menos frecuente que a la dominada y, además, la traducción a la lengua dominante tiene tendencia a «domesticar» a la que se aleja del texto original.

3.2 Los estudios sobre subtitulación indirecta

La subtitulación indirecta se refiere a la subtitulación a otras lenguas que usa plantillas de subtítulos que están ya redactados en inglés, con los pautados ya hechos. Este tipo de subtitulación representa un método común en la subtitulación de programas audiovisuales comerciales y además supone un ahorro de coste y tiempo. Sin embargo, los subtítulos realizados mediante traducción indirecta no gozan de buena fama en cuanto al factor calidad, debido a la naturaleza del «doble filtro» cultural, lingüístico y técnico (Gottlieb 1997b), puesto que los posibles errores y equivocaciones de los subtítulos en inglés, podrían trasladarse hasta las traducciones finales. En cuanto al aspecto técnico, la segmentación para la versión inglesa puede resultar inadecuada o aceptable por las normas de la lengua meta. Asimismo, la subtitulación en inglés puede contaminar lingüística y culturalmente los subtítulos finales: las interpretaciones y los matices filtrados desde la lengua y la cultura intermediadora inglesa hacen borrosas la identidad y la integridad del texto original. Este hecho plantea la cuestión relativa a las relaciones entre el texto original y el texto traducido final así como la ética de los traductores.

Debido a las desventajas de este tipo de traducción mencionadas anteriormente, la mayoría de los pocos estudios sobre este fenómeno en el campo de la traducción audiovisual centran en indagar en los problemas y en analizar los errores causados por este fenómeno con el fin de evitarlos. Hasta hoy, los artículos dedicados encontrados a este fenómeno son: *Relay Translation in Subtitling* de Nan Jacques Zilberdik (2004) desarrollado a partir de trabajos anteriores: el trabajo de Ieva Grigaraviūtė y Henrik Gottlieb (1999), *Danish Voices, Lithuanian Voice-over. The Mechanics of Non-synchronous*, y el de Ingrid Hilwerda (2000), *Festen –Alle Oversættelser har en Hemmelighed [All Translation have a Secret]*. A continuación repasamos los tres

trabajos de investigación y en especial observamos las metodologías aplicadas al analizar los errores y problemas de la traducción audiovisual en dichas investigaciones con el fin de establecer la metodología de este trabajo.

3.2.1 *El trabajo de Ieva Grigaravičiūtė y Henrik Gottlieb (1999)*

Aunque su estudio se centra en la modalidad *voice-over*, se puede adaptar y aplicar la metodología en este trabajo. Grigaravičiūtė y Gottlieb (1999) analizan la traducción indirecta del guión televisivo de *voice-over* de la serie danesa *Charlot & Charlotte* (1996) al lituano a través del inglés como texto intermedio. La modalidad es conocida en castellano como «voces superpuestas» que según Chaume Varela (2004: 35):

Consiste en la emisión simultánea de la banda en donde está grabado el diálogo original y de la banda en donde se graba la versión traducida. Para ello, el técnico de sonido baja el volumen de la banda original e incrementa el volumen de la banda en donde se encuentra el doblaje de modo que el texto origen se puede escuchar remotamente bajo el texto traducido (Chaume Varela 2004:35).

Esta práctica es habitual en países como Lituania donde se emplea en lugar del doblaje para películas.

En el proceso de traducción para la modalidad *voice-over* de dicha serie, el texto intermedio en inglés sirve exclusivamente como texto original para la traducción al lituano y no va dirigido a ningún público, es decir, se hizo una traducción al inglés para que el traductor lituano la usara como el texto de partida al lituano.

La estructura del análisis de dicho trabajo se divide en dos niveles: 1) la reducción del texto traducido y, 2) la calidad de la traducción. Por un lado, para analizar la reducción del texto traducido se establecen tres categorías: 1) traducción completa, 2)

reducción parcial y 3) eliminación. Por otro, para analizar la calidad del contenido semántico de la traducción se clasifican los resultados en función del grado de éxito del nivel semántico en la traducción, en tres categorías: 1) correspondencia completa, 2) correspondencia parcial y 3) no correspondencia.

Los resultados muestran que con respecto a la reducción, el texto traducido final pierde un 29% comparando con el texto original y los elementos eliminados son los típicamente considerados como redundantes: repeticiones, indecisiones, muletillas, partículas pragmáticas, argot, y palabrotas, o bien elementos inaceptables en la cultura meta, por ejemplo, referentes sexuales que no se expresan normalmente en la televisión en Lituania.

Por lo que se refiere a la calidad, el resultado de análisis muestra que la mayoría se encuadra en la categoría de correspondencia completa (la equivalencia del contenido y del estilo) aunque se encuentran que los errores cometidos en el texto intermedio se repiten en el texto original (Grigaravičiūtė y Gottlieb 1999:71) y la estandarización y la condensación son las estrategias utilizadas por las dos traducciones (intermedia y final) de los elementos problemáticos, ya que se tiende a simplificar para facilitar la comprensión del público de la lengua meta. (Grigaravičiūtė y Gottlieb 1999:78).

3.2.2 *El trabajo de Ingrid Hilwerda (2000)*

En el trabajo de la investigación de Ingrid Hilwerda (2000) citado por Zilberdik (2004: 33-34) se analiza la subtitulación indirecta de una película danesa que se traduce al holandés y al flamenco a través del texto intermedio en inglés. Su trabajo sigue la línea de indagar en las traducciones erróneas surgidas en el proceso de traducción indirecta. A pesar de no analizar la reducción en la traducción indirecta y sus efectos sobre el texto final, el resultado de este trabajo muestra que la traducción de las palabras

malsonantes es relativamente reducida en la primera traducción y, en mayor extensión, en la final. Este estudio llega a la conclusión de que la traducción indirecta ‘perjudica’ la calidad del producto final y plantea muchas traducciones inaceptablemente erróneas; con lo cual lograr una traducción correcta y «fiel» en este contexto puede considerarse un objetivo casi inalcanzable. El modo de traducción indirecta provoca más ambigüedades debido a que los errores cometidos en el texto intermedio se traspasan al texto traducido final. No obstante, algunos tipos de errores no son atribuibles a la traducción indirecta, sino que se deben a que el traductor final no domina lo suficiente la lengua del texto intermedio.

3.2.3 *El trabajo de Nan Jacques Zilberdik (2004)*

Por último, el trabajo de estudio de Nan Jacques Zilberdik (2004) continúa la línea marcada por los autores antes mencionados, por cuanto analiza los subtítulos al hebreo de la película danesa, *The Celebration* (1998) del director Thomas Vinterberg a través de los subtítulos en inglés. Para llevar a cabo su tarea se compara el texto original en danés con la traducción en inglés y posteriormente la traducción de los subtítulos en hebreo con el texto original.

Tras analizar el corpus procede a clasificar en cinco categorías los resultados de errores o desviaciones encontrados;

- Errores planteados por ambigüedades del texto original o del intermedio que se centran en la traducción de nombres propios, pronombres y referencias.
- Distorsiones o malinterpretaciones en la traducción de los referentes culturales específicos, las palabras malsonantes, los sociolectos y otros similares;

- Imprecisión: son las discrepancias, adiciones, cambios hechos por ambos traductores;
- Condensación, reducción y omisión encontradas en los subtítulos hebreos cuyos mensajes o contenidos no se corresponden enteramente con el texto original.
- y, por último, el uso de lenguaje no aceptable según las normas lingüísticas de la lengua meta tanto a nivel sintáctico como debido a la segmentación inadecuada de los subtítulos.

Su trabajo señala que en el proceso de la subtitulación indirecta los errores han sido cometidos por parte del traductor al inglés y al hebreo. Así se confirma que la práctica de la traducción indirecta añade errores al texto final a través del texto intermedio también. Debido a la asimetría lingüística entre los tres idiomas, el texto intermedio inevitablemente deja sus huellas lingüísticas y culturales, que a veces provocan más ambigüedades para el segundo traductor. Por ejemplo, la traducción de los nombres propios y los pronombres personales son absorbidos por la cultura intermediadora. Los elementos eliminados son las repeticiones, las frases o palabras típicas de lenguaje oral que se hallan al principio o al final de frases; a saber, las frases utilizadas para llamar la atención del interlocutor, o las preguntas al final de frases o los vocativos con función de tratamiento. A pesar de que estos elementos mencionados son los que normalmente suelen ser eliminados, la subtitulación indirecta afecta a la condensación en los subtítulos finales (Zilberdik 2004: 50). Con respecto a la traducción de los referentes culturales, el traductor de la lengua final se enfrenta a la dificultad derivada de la tendencia del primer traductor a generalizar o domesticar los referentes culturales específicos. Dichas estrategias no dejan más opciones para elegir al traductor

de la lengua final y en algunas ocasiones la domesticación de dichos referentes culturales específicos en la cultura intermediaria implica más ambigüedades aún a la hora de traducir a la lengua final. También las palabrotas y sociolectos son eliminados o suavizados por el primer traductor, puesto que normalmente las primeras en casi todas las culturas tienen más impacto cuando están por escrito que en su transmisión oral (Zilberdik 2004: 42). Este caso pone al traductor en un dilema toda vez que, por una parte, la autocensura afecta a la caracterización de los personajes y, por otra, si los traduce, éstos pueden no resultar aceptables en la cultura meta.

Zilberdik (2004: 52-53) concluye que la subtitulación indirecta introduce más distorsiones que la directa: los cambios efectuados por el primer subtitulador permanecen en el texto traducido y son transmitidos en mayor medida por los siguientes (L4, 5, 6, -n). Igualmente, el autor propone que cuanto más larga sea la cadena de traducción relevo, más errores se encontrarán en el producto final. En cuanto a recepción que el público hace de la cultura final, el humor traducido pierde su fuerza y acarrea que el espectador de la lengua meta lo perciba en menor medida que el de la lengua original. Con ello, la condensación de la traducción de los registros (los insultos o palabrotas) desde el texto intermedio en inglés afectaría a la caracterización de un personaje principal. Además de señalar la necesidad de más estudios empíricos sobre este tema, el mismo autor asevera que, el traductor final debe tener en cuenta que está trabajando con un texto intermedio para evitar más errores en el producto final (Zilberdik 2004: 53).

Sin duda alguna, estos tres estudios sobre traducción indirecta en los materiales audiovisuales señalan que esta modalidad plantea problemas en el proceso de traducción. La traducción final sufre un cierto grado de reducción consistente en la eliminación de repeticiones, indecisiones, muletillas, partículas pragmáticas caracterizadas por el

lenguaje hablado, así como palabras tabú, argot, palabrotas y referentes culturales que sirven para caracterizar a los personajes. Dicha reducción cuantitativa puede afectar innecesariamente a la calidad de la subtitulación, percibida por el espectador de la cultura meta de una manera distinta a como el público original aprecia la caracterización de los personajes, el humor, el '*color*', el estilo o la idiosincrasia de las películas de ciertos directores. Las estrategias utilizadas con frecuencia para llevar a cabo la traducción indirecta de dichos elementos son la neutralización, estandarización y eliminación desde el texto intermedio y, en algunos casos, en el texto traducido final, ya que no son asumibles en las normas de la cultura meta. Los errores o las distorsiones detectadas en el texto traducido final, además, no provienen en su totalidad del texto intermedio sino que son cometidos por los traductores de la segunda traducción a consecuencia de una malinterpretación, equívoco, o simplemente por falta de conocimiento lingüístico y cultural de las lenguas intermedia y original.

Con todo, se puede concluir que las investigaciones sobre este fenómeno se concentran en el papel de la traducción indirecta en los contextos históricos así como en los posibles problemas que puede ocasionar este tipo de traducción. Pocos estudios indagan sobre la calidad de traducción indirecta dadas las desventajas de esta práctica y las dificultades de investigación ya mencionadas.

4 Los estudios sobre la calidad de la traducción: la subtitulación

Uno de los objetivos del presente trabajo es el análisis de la calidad de la subtitulación indirecta. Ello requiere repasar tanto los estudios como los conceptos relativos a la calidad de la traducción y, en especial, los de la subtitulación para poder establecer, de una manera objetiva, los criterios de evaluación de la subtitulación indirecta.

4.1 Los estudios sobre la calidad de la traducción

La calidad de la traducción sigue siendo un desafío en este campo de estudio ya que, según House (1997: 1), «Evaluating the quality of a translation presupposes a theory of translation. Thus different views of translation lead to different concepts of translational quality, and hence different ways of assessing quality». Dado que los estudiosos de la traducción aún continúan intentando explicar qué es, es inevitable que el tratamiento de su calidad, resulte un hecho controvertido. Además, Pym (2013) añade que el tema de la calidad en el campo del estudio de la traducción representa un problema de mayor envergadura que el asociado a otras disciplinas cercanas susceptibles de comparación. En el siguiente párrafo, las comparaciones de Pym nos dibujan un panorama claro de los estudios sobre la calidad:

A linguist would quite happily look at distribution in a corpus or a string of subjective judgements in order to describe well-formedness; a literary scholar is rarely called on these days to actually evaluate the worth of a text (that kind of thing is for "critics"); a serious sociologist or ethnographer is not about to produce a hierarchy of "high quality" societies or social groups. In sum, the problem of quality is something that Translation Studies has struggled with in a rather special and prolonged way (Pym 2013: 6).

Las razones de ello se basan, según el mismo autor, en el hecho real de que una investigación trata de extender sus valores vocacionales: así, cuando un traductor produce una traducción defiende la calidad de su trabajo. En el caso de la investigación sobre traducción ocurre lo mismo e incluso con mayor intensidad, ya que muchos investigadores en este campo son también profesores de traducción.

El complejo y exhaustivo debate sobre los conceptos tanto de la calidad como de la propia traducción, sigue siendo objeto de investigación de los estudiosos de dicha

traducción. La mayoría de ellos –en los años sesenta y setenta– trataba el tema de la calidad en la traducción literaria, aplicando los enfoques de las teorías de la equivalencia (Nida 1964; Nida y Taber 1969). A partir de los años ochenta, los estudios acerca de la calidad comienzan a considerar, además del aspecto lingüístico, otros factores que pueden afectar dicha calidad de la traducción como por ejemplo, las funciones del texto o las condiciones laborales y político-sociales en el mundo profesional. El enfoque basado en la tipología textual y la finalidad del texto de llegada (Nord 1997; Reiss 1989; Vermeer 1989/2000), el enfoque pragmático (Baker 1992; House 1997) y el enfoque polisistémico (Chesterman 1997; Toury 1995) representan, además de otros enfoques existentes para la evaluación de la calidad, ejemplos que lo ilustran. Sin embargo, los conceptos sobre la calidad de la traducción son diferentes dependiendo de las distintas definiciones de traducción y de las múltiples teorías aplicadas en la evaluación (House 2013: 534).

Existen varios enfoques en cuanto a la evaluación de la calidad y cada uno de ellos tiende a centrarse únicamente en aspectos parciales de dicha calidad (Colina 2010: 43-44). Este trabajo no pretende encontrar o proponer un enfoque universal de aplicación en la evaluación de la calidad de la traducción, sino repasar los diferentes conceptos de calidad en este campo con el fin de establecer los criterios adecuados a los objetivos de estudio de este trabajo.

House (2013: 538-542) divide los diferentes enfoques en dos grupos principales. Según esta autora (2013: 539), ninguno de los enfoques del primer grupo, el «psico-social» (*mentalist views*, *response-based approach* y el enfoque «funcionalista»), ha desarrollado –nunca– la aplicación en un modelo completo de evaluación. El segundo grupo trata de los enfoques relativos a la «tipología y el discurso» que, a su vez, incluyen otros enfoques como los Estudios Descriptivos de Traducción, el

posmodernismo o *deconstructionist* y el último, el enfoque funcional-lingüístico y pragmático propuesto por la misma autora.

Colina (2010: 44-47), por su parte, divide en dos grupos principales los enfoques de la evaluación de la traducción en función de que estén basados o no en la equivalencia. Según la autora (2010: 45), los enfoques de la recepción como el de la tipología textual de Reiss (1971/2000) y el modelo funcional-pragmático de House (1997, 2001) son los más conocidos.

Además, Colina (2008) propone el modelo *functional-componential* como el más flexible y aplicable desde diferentes puntos de vista. En muchas ocasiones, en los estudios sobre la evaluación de la calidad se ven reflejadas las prioridades del evaluador que no siempre se basa en hechos reales. No podemos olvidar que una traducción es el producto en el que influyen varios factores, como por ejemplo, los agentes de traducción (la editorial) o los clientes mismos. Debido a ello, este modelo considera las prioridades del cliente como uno de los criterios para la evaluación de la calidad de la traducción.

En el mismo sentido, Lauscher (2000) señala que para evaluar la calidad han de considerarse las condiciones implicadas en el proceso de la traducción:

[...] the translation process is guided by case-specific values. These values ... are set and agreed by the interested parties during the translation process. In order to judge the quality of a translation, the values should be made accessible to the evaluator and operationalized as evaluation parameters. Because the application of evaluation parameters depends on situational and consensus (Lauscher 2000: 146).

Se puede decir que Lauscher y Colina dan una importante relevancia a la evaluación social que trata el asunto de los factores socioculturales en el proceso de

traducción. Sin embargo, House (2013: 545-546), aun defendiendo la necesidad de la integración de consideraciones sociales –agentes y restricciones socioculturales políticas e ideológicas– en los modelos de análisis de la calidad, no lo considera un factor prioritario para el evaluador de la calidad de la traducción.

Así lo explica la autora:

In translation criticism it is important to be maximally aware of the difference between (scientifically based) analysis and (social) judgement in evaluating a translation; in other words, there is a difference between comparing textual profiles, describing and explaining differences established in the analysis, and evaluating the quality of a translation (House 2013: 545).

Según House, las consideraciones lingüísticas y socioculturales sirven para las distintas funciones en la evaluación de una traducción. El objetivo prioritario de la evaluación es analizar y comparar de modo lingüístico-textual, con la finalidad de obtener un resultado que tenga la validez y la veracidad científicas exigidas. La siguiente prioridad trata de describir y juzgar el valor y las cuestiones sociales, así como la ética de la relevancia y el gusto personal que constituyen algunos de los factores socioculturales influyentes en el proceso de la traducción. Esta distinción parece imperativa, sin embargo, ello permitiría una evaluación verdadera y no una simple descripción de los factores influyentes en el proceso de la traducción (House 2013: 545):

Any evaluation depends on a large variety of factors that necessarily enter into a social evaluate judgement. It emanates from the analytic, comparative process of translation criticism, i.e. the linguistic analysis provides grounds for arguing social evaluative judgement (House 2013: 545).

Por lo tanto, al examinar las tendencias de los estudios sobre la calidad, la autora opina que los futuros enfoques sobre dicho tema necesitan rasgos más transdisciplinarios y dejar de lado tanto la subjetividad en los estudios como los juicios dogmáticos o unilaterales. Para lograrlo, es necesario procurar que el criterio de evaluación sea verificable sobre la base de trabajos empíricos a gran escala, como los estudios o análisis de *corpora* (House 2013: 546).

En cuanto a las nuevas tendencias en los estudios de la calidad de traducción, hay que señalar la integración de la investigación en otras disciplinas como la psicolingüística, las ciencias del comportamiento y los nuevos métodos neurolingüísticos (House 2013: 546). Otro tema de investigación del que aún existen pocos estudios, considera el impacto de la globalización en la evaluación de la calidad de la traducción. La globalización origina un aumento de la demanda de traducción (Cronin 2009b) y, al mismo tiempo, se ha incrementado el papel de la lengua inglesa como *lingua franca*.

Entre los escasos trabajos existentes, podemos encontrar el proyecto *Covert Translation* de la Universidad de Hamburgo. Este proyecto examina la influencia de la lengua inglesa en las traducciones de los textos científicos y económicos al alemán, francés y español. Para su desarrollo, este proyecto utiliza el modelo funcional-pragmático combinándolo con el enfoque basado en el *corpus*. El resultado de los análisis revela el impacto de la lengua inglesa en algunos elementos y estructuras lingüísticos de textos. Además, conociendo la influencia de las normas de la lengua dominante en las traducciones, podemos considerar el texto traducido como un «texto híbrido», tal como lo llama House (2013: 545).

[...] if in covert translation from English cultural filtering no longer takes place such that dominant Anglo-Saxon norms 'take over', giving rise to culturally alien genres

and genre mixtures, a new translation typology needs to be set up with different transition modalities from translation to version (House 2013: 545).

Sin embargo, al encontrarnos en una fase incipiente de cambios revolucionarios en la traducción y la producción del texto multilingüe necesitamos, para llegar a una conclusión definitiva, un mayor número de estudios que utilice un *corpus* más amplio y traducciones en otras lenguas.

4.2 La calidad de la traducción audiovisual: la subtitulación

La calidad es uno de los aspectos poco tratados en los estudios sobre la traducción audiovisual; los trabajos existentes tienden a examinarla de forma abstracta más que a abordarla directamente (Chiaro 2008: 245). No obstante, bien es cierto que los estudios sobre la traducción contribuyen de manera indirecta –en mayor o menor medida– a la calidad de la traducción. Los trabajos publicados hasta la fecha que se dedican a indagar únicamente la evaluación de la calidad de la subtitulación son los de Bittner (2011) y Pedersen (2008). Antes de repasar estos trabajos presentamos, a continuación, las aportaciones de Chaume Varela (2005), Chiaro (2008) y Gambier (2008) sobre la calidad de la traducción audiovisual en conjunto.

Aunque Chaume Varela en su ensayo (2005) *Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual*, trata el asunto de la calidad en el doblaje, señala asimismo los criterios desde el punto de vista del «receptor ideal». Según este autor (2005: 6), la traducción para «un receptor ideal» debe presentar las siguientes características: sincronía, verosimilitud de diálogos, cohesión y coherencia en el texto meta, fidelidad, convenciones técnicas y dramatización. Algunos criterios como la sincronía, la cohesión y coherencia en el texto meta, así como las convenciones técnicas son especialmente relevantes en la subtitulación. Los estándares de calidad desde el

punto de vista del receptor desempeñan un papel potencial y práctico que condiciona el formato y la redacción del producto traducido. Además, estos modelos no sólo cubren los objetivos de un traductor, sino también de otros agentes que participan en el proceso de la traducción.

Aunque Gambier (2008: 31-32) no trata directamente el tema de la calidad de la traducción, refleja la realidad en el sector de los servicios de la misma al poner de manifiesto que la calidad es una cooperación de confianza recíproca entre los agentes y sus clientes. Según el autor, la calidad no proviene únicamente del traductor, sino que productores, distribuidores y espectadores también se encuentran involucrados. Debido a ello, la calidad puede definirse a través de parámetros externos (en relación con las necesidades y expectativas del espectador) y de criterios intrínsecos (relacionados con factores como las habilidades del traductor, la organización laboral y algunos rasgos específicos de las modalidades de la traducción audiovisual).

Más tarde, Gambier (2013: 56) señala que para él la «accesibilidad» no se refiere a la traducción para discapacitados, sino a los criterios que posiblemente sirven para la evaluación de la calidad de la traducción y para el mejoramiento de las funciones de las herramientas informáticas de la traducción audiovisual.

Accessibility is a key word in AVT, not only as a legal and technical issue but as a concept that shakes up the dominant way of assessing the quality of a translation, the aim being to optimize the user-friendliness of AVT, software, websites and other applications (Gambier 2013: 56).

Los cinco criterios potencialmente útiles para la evaluación de la calidad de la traducción son aceptabilidad, legibilidad, *readability*, sincronicidad y relevancia. La aceptabilidad está relacionada con las normas, estilos, modelos retóricos y terminología; la legibilidad en la subtitulación se refiere a la escritura y a la posición y distribución

por líneas de los subtítulos en la pantalla; la *readability* alude a la *ratio* entre la habilidad lectora del espectador y a la velocidad de lectura, cuyas variantes dependen de la complejidad del texto; de la carga semántica, del cambio de la toma así como de la velocidad del habla. La sincronización en el doblaje no sólo se refiere a la sincronía de los movimientos de los labios con el habla, sino también a la coherencia de lo que se escucha con lo que se ve. Por último, la relevancia trata de las estrategias de información utilizadas (eliminación, adición, clarificación) para lograr o incrementar los esfuerzos cognitivos en la lectura o la escucha.

Chiaro (2008: 248-254), por su parte, señala las dificultades en la aplicación de los estándares de calidad utilizados en los sectores comerciales y de servicios, como el *Total Quality Management (TQM)* y el modelo *Kano*, en el mercado poco común de la traducción audiovisual. La diferencia entre los mercados de los servicios de traducción y otros sectores se basa en la carencia de competitividad en el sector de la traducción audiovisual. La competitividad, habitualmente, genera la mejora y el control de la calidad. Sin embargo, en el mercado de los consumidores de la traducción audiovisual los espectadores no tienen otras alternativas donde elegir.

Asimismo, estos estándares de calidad se centran en la detección de los posibles fallos en cada uno de los procesos de producción, con el fin de evitarlos y garantizar una mejor calidad y la satisfacción de los consumidores. Con este propósito suelen llevarse a cabo entrevistas o cuestionarios dirigidos al receptor final para extraer sus opiniones o gustos, que representarán las tendencias que marquen la producción, dando como resultado una mayor calidad. Sin embargo, la aplicación de este método de evaluación de la satisfacción del receptor –en cuanto a las traducciones del producto audiovisual– resulta casi imposible, ya que los espectadores no cuentan con suficientes conocimientos sobre las restricciones técnicas y otros aspectos inherentes a la

subtitulación (p.ej. la neutralización del lenguaje tabú o el nivel de reducción/condensación) para opinar o expresar cuál o cómo es la calidad de la traducción que esperan.

No obstante, Chiaro (2008: 251) señala que la traducción es sólo una parte de toda la *performance*, en nuestro caso, de las películas. Para medir la satisfacción del espectador es necesario evaluar todos los elementos como un conjunto. Por ello, si solamente queremos entender el impacto de la traducción, esta autora propone que hay que descubrir, en primer lugar, las relaciones entre la traducción y el producto, es decir, medir la importancia de la traducción dentro de la totalidad del producto entero. El siguiente paso consiste en establecer los parámetros de evaluación. Para llevar esta propuesta a cabo, se aplica un estudio suyo realizado conjuntamente con Antonini (2005: 39), sobre los obstáculos que pueden afectar la recepción del espectador con respecto a los elementos lingüístico-culturales, llamados por ellos *lingua-cultural drops in translation voltage*. Estos obstáculos se clasifican en cuatro grupos: los referentes culturales, las molestias lingüísticas específicas (p. ej. el lenguaje tabú, el lenguaje escrito, etc.), las zonas solapadas entre cultura y lengua (p. ej. canciones, humor, etc.) y por último, los elementos visuales con referencia cultural que aluden al conocimiento sobre la referencia cultural requerida –dentro del proceso cognitivo– para la comprensión de dichos elementos visuales.

Como en la práctica aún no existe el acuerdo universal de aplicar un sistema de evaluación de la calidad de la traducción audiovisual, Chiaro (2008: 254) sugiere la necesidad de un sistema de certificación para los operadores que ofrecen el servicio de traducción audiovisual. Se supone que la formación y calificación reflejadas en la certificación conllevan una garantía de calidad de la traducción en el mercado. El

funcionamiento basado en la confianza entre los agentes y sus clientes está relacionado con la falta de competitividad en este mercado.

Para realizar la evaluación de la calidad de la subtitulación, Pedersen (2008) propone el enfoque de los actos del habla y la aplicación de la teoría del *Skopos* para la evaluación de los subtítulos. Al evaluar la calidad de un subtítulo se pone de manifiesto si el traductor puede llevar a cabo la transmisión correcta de los puntos «ilocucionarios» que cumplen su «fuerza ilocutiva». El sentido o la intención de lo dicho según la función comunicativa es el criterio de evaluación. Es decir, si se traspasa correctamente la intención de lo dicho del texto original a la traducción, se considera a ésta como una buena traducción.

Bittner (2011), por su parte, señala los factores influyentes en el proceso de la subtitulación que pueden afectar a su calidad. El autor los presenta en un diagrama con forma de flor al que llama *The translator's daffodil*. Debido a que su trabajo está orientado hacia el texto meta, éste se localiza en el centro de la flor y se encuentra rodeado por seis «pétalos». Cada pétalo representa un grupo de factores influyentes como el cliente, el traductor, la cultura, las políticas, el texto original y la forma del texto (Bittner 2011: 77). Estos grupos de factores no son independientes sino que están relacionados e interaccionan entre sí. El concepto de calidad, según el mismo autor, se basa en la noción de que no existe una calidad absoluta en la traducción, sino en la "percepción" de la traducción en cada cultura meta. Sin embargo, el resultado de su análisis lleva a la conclusión de que la calidad de la subtitulación depende, por una parte, de la capacidad del traductor para reconocer y entender los matices lingüísticos y culturales del texto original y, por otra, de que la calidad de la subtitulación se vea afectada por las condiciones laborales.

Partiendo de las aportaciones mencionadas sobre la calidad de traducción, podemos concluir que los enfoques de la evaluación de la calidad son diferentes dependiendo de cómo se define la traducción: equivalencia, funciones o producto sociocultural. Por un lado, se trata de planificar los modelos de análisis menos subjetivos posibles –como señala House sobre las prioridades de la evaluación–; por otro, se pretende explicar los factores socioculturales influyentes en la evaluación, como señalan Laucher y Colina. Podríamos considerar estos modelos como las dos caras de una misma moneda.

En el campo de la traducción audiovisual no existen muchos estudios sobre calidad de la traducción. Los trabajos actuales tienden a aplicar las consideraciones socioculturales en la evaluación de la calidad dada y las características multi-participantes de la traducción audiovisual (p. ej. traductor, ajustador, agente, cliente). Asimismo, el modelo de análisis de Pedersen (2008) es uno de los pocos que se centra en las consideraciones lingüístico-textuales en la evaluación de la calidad.

Estamos de acuerdo con las aportaciones de House que sostiene que, al evaluar la calidad de la traducción, se necesitan las consideraciones socio-culturales y lingüísticas: la primera nos ayuda a describir las condiciones sociales que pueden afectar la calidad de la traducción, mientras que los argumentos lingüísticos permiten a los estudiosos explicar cómo es una buena o una mala traducción. Al valorar la calidad de la subtitulación, hay que establecer unos criterios de evaluación que abordaremos en el capítulo 6 - Análisis de la calidad de la subtitulación.

5 Conclusiones

Los estudios sobre la traducción audiovisual son un subcampo dentro de los Estudios sobre Traducción. Debido a los impactos de la tecnología en los medios de

comunicación y las consecuencias de la globalización, el número de traducciones audiovisuales es cada vez mayor. Como consecuencia, la calidad de la traducción audiovisual adquiere más importancia. Se han aplicado muchos métodos para mejorar la labor traductora, tanto el de las herramientas de los programas informáticos como el de la traducción indirecta.

Sin embargo, todavía no existen muchos estudios sobre la calidad de la subtitulación indirecta, aunque se utiliza generalmente en la traducción fílmica porque supone un ahorro de tiempo y coste. La plantilla de los subtítulos con los pautados hechos, sin embargo, recibe una crítica negativa, ya que puede repetir los errores de la primera traducción y, en consecuencia, las malas interpretaciones pueden transmitirse a otras traducciones finales por el «doble filtro» característico de la traducción indirecta. No obstante, no existen demasiados estudios que se centren en este tema, aunque sea uno de los pocos que se basa en los hechos reales. Todavía quedan muchos caminos por explorar en la traducción indirecta, tanto desde el punto de vista del impacto de la lengua intermediadora –la inglesa– como desde el de las relaciones entre el texto original, el texto intermediador y el texto final que examinaremos en el capítulo 2 - La traducción indirecta y la subtitulación indirecta.

Al centrarnos sobre la subtitulación indirecta en este trabajo, estudiaremos la calidad de la traducción con el objetivo de analizar los subtítulos traducidos indirectos en tailandés de las películas españolas. Para llevar a cabo los análisis, se necesita establecer los parámetros para evaluar su calidad o, dicho de otra manera, cómo debe ser un buen subtítulo. Existen muchos enfoques de la evaluación de calidad de la traducción, pero se centran en aspectos parciales; estos enfoques son, en general, la equivalencia, las funciones-pragmáticas, la recepción y los factores sociales, que, evidentemente, están relacionados y traslapados. Para analizar la evaluación de la

calidad de una traducción tenemos que establecer los criterios que sirven de parámetros para medir dicha calidad. Las consideraciones socio-culturales nos ayudan a explicar los factores sociales que influyen en el proceso de la traducción. Sin embargo, al estudiar la calidad de la traducción de manera menos subjetiva conviene tomar en cuenta las aportaciones lingüísticas, ya que nos permiten explicar por qué un subtítulo es bueno y otro no.

Capítulo 2

La traducción indirecta y la subtitulación indirecta

En este capítulo se aborda la traducción indirecta y la subtitulación indirecta. Dada la falta de consenso sobre un término general para designar al fenómeno, en primer lugar, presentamos los términos dedicados a la traducción indirecta, definiendo los que vamos a utilizar en este trabajo con el fin de evitar confusiones. Repasamos desde el aspecto social el uso de este tipo de traducción en diferentes áreas de la traducción. En segundo lugar, tratamos, por un lado, las relaciones triangulares entre las lenguas original, intermedia y meta y, por otro, la posición, el papel e impacto de la lengua intermedia. En tercer lugar, proponemos el término y el concepto de la subtitulación indirecta que serán desarrollados en él. Dado que los conceptos de traducción indirecta, retraducción y adaptación se superponen en la traducción de los programas audiovisuales, se exponen los casos de los que se consideran problemáticos en la investigación en torno a la traducción indirecta del texto audiovisual.

1 Traducción indirecta: términos y definición

La posición periférica de la traducción indirecta dentro de los Estudios de Traducción se refleja en las ambigüedades terminológicas y en su falta de homogeneidad para denominar este modo de traducción (Ringmar 2007: 2). Son varios los términos⁵ encontrados que hacen referencia a ella: «retraducción», «traducción mediada» (mediated translation) (Mackintosh 1983; Toury 1995), «traducción indirecta» (indirect translation) (Shuttleworth y Cowie 1997), «pivot translation» (Gottlieb 1997b) y «traducción relevo» (relay translation) (Dollerup 2000).

⁵ Son términos recopilados por Ringmar (2007: 2-3) que se recoge través de la máquina de búsqueda de John Benjamins Translation Studies Bibliography (TSB).

A pesar de que todavía no existe consenso acerca de qué término debe ser el general para designar este fenómeno, parece que el de «traducción relevo» o *relay translation* en inglés es el más usado (Ringmar 2012: 141). Las últimas publicaciones de referencia sobre el particular son prueba de esta tendencia. Autores como St André (2009) y Ringmar (2012) utilizan el «relay translation» en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* y en *Handbook of Translation Studies*, respectivamente.

El término traducción relevo es propuesto por Dollerup (2000: 3-4) y se define como:

[...], 'relay' can be defined as a mediation from source to target language in which the translational product has been realised in another language than that of the original (Dollerup 2000: 3-4).

Asimismo, este autor distingue «traducción indirecta» (indirect translation) de «traducción relevo» señalando que en ésta (relay translation) el texto intermedio o la primera traducción se produce para un lector o público. Por el contrario, el texto intermedio en el proceso de traducción indirecta se realiza sólo para servir como texto de partida de otra traducción sin estar destinado a un público.

Pym (2011: 80), sin embargo, recomienda el uso de la «traducción indirecta»⁶ o «traducción mediada» ya que el término «traducción relevo» se centra más en el proceso de traducción, mientras que el de «traducción indirecta» pone énfasis en la traducción meta, en que la mayoría de estudios sobre este fenómeno suele enfocarse como sujeto de estudio.

⁶ Otro concepto del término *traducción indirecta* que es totalmente diferente de este contexto propuesto por Gutt (1991). El autor propone la clasificación del texto traducido aplicando la teoría de la relevancia. La traducción indirecta, según el autor, es una forma de traducción en que sólo se mantiene el significado de la obra original, de manera que el traductor hace los cambios necesarios para maximizar su relevancia en función de su nueva audiencia sin tener en cuenta el texto original.

Este trabajo no tiene intención de indagar exhaustivamente en la taxonomía de la traducción indirecta, ya que no constituye nuestro objetivo principal. Sin embargo, conviene tratar los términos ligados a este fenómeno para seleccionar y definir los términos manejados aquí.

Es bien cierto que la mayoría de los estudios se concentra en el análisis del texto traducido final (la segunda traducción). Sin embargo, debido a que este fenómeno todavía es un campo escasamente abordado, se va ampliando el objeto de estudio a otros elementos relacionados con la traducción indirecta, por ejemplo, el impacto de la lengua intermedia en el sistema de traducción mundial. De esta forma, el término «traducción relevo» (relay translation) parece cubrir las nociones de este modo de traducción.

Otros términos como «traducción intermediada» (intermediate translation), según Kittel (1991: 26) se refieren a la «traducción de primera mano» o la «traducción intermediadora», mientras que la «traducción mediada» (mediated translation) alude a la «traducción de segunda mano» o traducción final. Sin embargo, Toury (1995: 129) opta por utilizar traducción mediada, traducción intermediadora, traducción de segunda mano y traducción indirecta como sinónimos.

En castellano los términos más usados para designar este fenómeno son «traducción indirecta»⁷ y «traducción mediada» (mediated translation), que por definición resultan términos sinónimo de la traducción relevo (relay translation).

Por esta razón, en el presente trabajo, se utilizan los términos «traducción indirecta» y «traducción mediada» como sinónimos de «traducción relevo» cuando se hace referencia a la forma de traducción que no parte del texto original, sino del texto traducido en otra lengua.

⁷ Se debe notar que el término *traducción indirecta* en castellano a veces se utiliza cuando hace referencia al concepto de la *traducción inversa*, trasvase lingüístico realizado a la lengua no nativa del traductor.

Asimismo, se excluye el término «retraducción», aunque a veces la traducción indirecta se considera un subtema de los estudios dentro de la retraducción (Seleskovitch y Lederer 1989; St André 2009: 230). La diferencia entre la traducción indirecta y la retraducción radica en que el proceso de retraducción no implica un texto intermedio en otro idioma, mientras que en la traducción indirecta ello sí sucede. En este trabajo entenderemos la retraducción como las segundas o consecutivas traducciones (segundas, terceras, cuartas, *n*-traducciones) de un mismo texto original a una misma lengua meta (Seleskovitch y Lederer 1989: 294). El traductor retraduce el texto original empleando las traducciones previas como referencia. Estas traducciones que el traductor maneja para facilitar su labor se denominan «traducción de apoyo» (support translation) (Dollerup 2000, 2009). También se consideran retraducciones aquellas que no han recurrido a versiones anteriores.

2 La traducción indirecta como mediación intercultural

La traducción indirecta ha jugado un papel muy importante en la historia y en la transmisión cultural. Aunque hoy en día esta modalidad goza de poca estima y represente un tipo de traducción que levante muchas suspicacias en cuanto a su veracidad y precisión, no obstante, este tipo de práctica ha constituido un eslabón fundamental en la historia de la humanidad. En realidad la traducción indirecta ha sido garante de la continuidad de nuestra civilización a lo largo de la historia y representa el hilo que ha posibilitado la transmisión de la tradición y del bagaje formativo que al final constituye nuestras señas de identidad.

Gracias a la traducción indirecta se han podido conservar y transmitir los textos fundamentales de la cultura occidental perdidos a causa de las vicisitudes de la historia. Éste es el caso de un texto tan fundamental para la cultura occidental como la Biblia, conocido por una traducción al griego y no a través del original hebreo y arameo

(Gambier 2003b: 58). De la misma manera, durante la Edad Media, los conocimientos de astronomía, matemáticas, filosofía, medicina y alquimia se transmiten a través de las traducciones al español de textos árabes en Toledo, que serán volcados más tarde a otras lenguas europeas (Gambier 2003b: 62). En este caso, la lengua española ejerce de intermediadora. Además, la traducción de algunos textos de la antigüedad clásica se recupera en Occidente gracias a las traducciones en árabe de las mismas durante los siglos XII y XIII. Más recientemente, durante la colonización europea de Asia desde el siglo XVI hasta el XX, los textos fundamentales de la cultura oriental se difunden en el mundo occidental en su gran mayoría a través de múltiples traducciones indirectas que se efectúan partiendo de unos originales trasvasados primero a una lengua occidental y que sirve de modelo para futuras traducciones a otras lenguas europeas (St André 2009: 232). Todo lo mencionado anteriormente constituye una evidencia de la importancia de la traducción indirecta como mediación intercultural en la historia de la traducción.

2.1 Motivos para la traducción indirecta

En la mayoría de los casos se recurre a la traducción indirecta para solucionar el problema de la falta de traductores de la lengua del texto original. Por ejemplo, durante la conquista de Cortés en México, se utilizaba esta práctica de interpretación entre las lenguas totonaco, náhuatl, maya y español (Kartunnen 1994) o el caso de las traducciones entre lenguas minoritarias: en los campos de refugiados o centros de salud (Mikkelsen 1999) o en los juzgados de algunos países donde existen muchos dialectos donde se necesita un traductor relevo de la *lingua franca* (Wong 1990: 112).

Otro motivo para el uso de la traducción indirecta puede ser por limitaciones técnicas, por ejemplo, los servicios de la interpretación en la UE, donde se opta por esta técnica, ya que no se pueden organizar las cabinas para todas las lenguas de todos los países miembros (Gambier 2003b: 60; St André 2009: 231). En el campo de la

interpretación simultánea la técnica “relé” es más visible que en otros campos debido a dichas limitaciones técnicas.

En algunos casos este modo de traducción se utiliza como forma de control político e ideológico de la información en la cultura meta, por ejemplo, el uso de las traducciones literarias inglesas al estonio a través del texto intermedio en ruso en el periodo 1930-1970 (Gambier 2003b: 59).

Otro desencadenante de la traducción indirecta es simplemente la demanda de los clientes o las editoriales. Por ejemplo, Simon (2008: 76) hace referencia al caso de auto-traducción del escritor I. B. Singer que escribe su obra primero en yidis y posteriormente la traduce al inglés (St André 2009: 232).

Por el último, el interés económico es otro factor del uso de la traducción indirecta. Álvarez (2005) citado por St André (2009: 231) muestra que los fabricantes japoneses de aparatos electrónicos suelen traducir sus manuales al inglés y posteriormente a otras lenguas europeas. Este caso es un buen ejemplo de que la traducción indirecta no es usada por falta de traductor sino por razones económicas, ya que el coste de traducción directa del japonés a otras lenguas europeas resulta más caro que el modo indirecto de la traducción en inglés. Otra evidencia de ello se halla en la subtitulación. En el proceso de subtitulación de las películas no angloparlantes se traduce de los subtitulados en inglés a la tercera lengua, modo que supuestamente permite ahorrar tiempo de traducción, puesto que el traductor no necesita emplear más tiempo en realizar los pautados. Además, podría bajar el coste de traducción debido a que la tarifa de traducción de una lengua cuya cultura es lejana a la cultura meta resulta obviamente más elevada, aparte de ser más difícil encontrar a un traductor de esta lengua.

Asimismo, la traducción indirecta se aplica con arreglo al sistema de comercialización y al plan de marketing. Por ejemplo, en Corea agentes de traducción como las casas editoriales prefieren contratar a traductores conocidos y con experiencia para realizar la traducción indirecta, que a académicos con conocimiento lingüístico para la traducción directa, puesto que el perfil del traductor influye en el sistema de marketing en Corea, y para los agentes la traducción directa realizada por los académicos no garantiza una mejor calidad (Lee 2008: 77).

3 Las relaciones entre los textos original, intermedio y meta en la traducción indirecta

En este subapartado, prestamos atención a las relaciones entre los textos original, intermedio y meta en el proceso de la traducción indirecta y la subtitulación indirecta. En general en el proceso de la traducción indirecta, es inevitable que se repitan los mismos errores o distorsiones cometidos en el texto intermedio en el texto meta. Como señala Ringmar (2007: 10), la suposición acerca de la traducción indirecta consiste en que el texto traducido final (TT) difiere del texto intermedio (TI) y aún más del texto original (TO). Partiendo de esta premisa, se establece la fórmula $TO \neq TI$ y $TT \approx TO$. Sin embargo, en uno de sus estudios que analiza la traducción literaria utilizada el método indirecto entre las lenguas escandinavas (islandés \rightarrow sueco \rightarrow inglés) se encuentra un caso especial: el texto intermedio difiere del original pero el texto final resulta igual que el original, rompiendo la fórmula por $TO \neq TI$ y $TO = TT$. En este caso excepcional en el texto traducido (final) se reintegra la aliteración del texto original omitida en el texto intermedio, debido a que la inclinación hacia la aliteración del texto intermedio (en su caso, sueco) es más débil que en la lengua original (finlandés) y final (islandés).

En el campo de la traducción audiovisual, Gottlieb (1997b: 128) señala que la subtitulación indirecta podrá ocasionar las cuatro «posibles trampas» que son:

- 1) Repetition of translation errors present in the pivot subtitles;
- 2) Transfer of pivot-language features not acceptable in the target language;
- 3) Transfer of segmentation incompatible with target language syntax;
- 4) Transfer of subtitle layout and cuing inferior to existing national standards.

(Gottlieb 1997b: 128)

Además de que los errores cometidos en el texto intermedio se pueden traspasar a la traducción final, las interpretaciones y estrategias empleadas por el traductor intermedio pueden influir o provocar ambigüedades.

En cuanto al aspecto técnico, la segmentación para la versión intermedia puede resultar inadecuada según las normas de la lengua meta. Igualmente, las interferencias lingüísticas y culturales de la lengua intermedia se traspasan de la traducción intermedia a la traducción final. Los subtítulos intermedios pueden contaminar lingüística y culturalmente los subtítulos finales: las interpretaciones y los matices filtrados desde la lengua y la cultura intermediadora hacen borrosas la identidad y la integridad del texto original.

La preocupación sobre la calidad de traducción indirecta ya se presenta por algunos autores. Entre ellos, Xu (1998: 19) compara los efectos de la traducción indirecta con la acuarela en la que cada vez que se añade un nuevo color en la pintura original, éste se superpone a la pintura y borra el color previo. De esta manera, cada vez que el texto se traduce, el traducido se superpone al anterior, haciendo lo mismo la lengua meta. Cuanto más larga se hace la cadena de traducción relevo, más posibilidades existen de que el texto traducido final se superponga y borre el texto

original. Landers (2001: 131), en este sentido, considera la calidad de la traducción indirecta comparándola con el efecto fotocopia o *xerox effect*: cuanto más se repita al hacer fotocopia de la fotocopia, más se degenera la calidad en el proceso.

No obstante, las nociones de traducción de los autores mencionados anteriormente, de Xu y Landers, tienen su enfoque en el texto original, pues se basan en el presupuesto de que la calidad de traducción es inferior al original. De este modo, al considerar la traducción indirecta, resulta inevitable llegar a la suposición de que en la cadena de la traducción indirecta las diferencias entre traducciones y texto original hacen que cada vez el desplazamiento del texto original sea mayor y este fenómeno no contribuye sino a errores y problemas en la traducción final.

En otro campo que se utiliza este método de traducción como el de la interpretación simultánea, donde la traducción indirecta es más visible, existen los estudios que muestran los resultados contrarios sobre la calidad de la interpretación relevo que no plantea tantos problemas como reflejan las perspectivas negativas en otras áreas. Entre ellos, Mackintosh (1983) descubre que en la interpretación simultánea, al comparar la versión final con la intermedia, las diferencias son muy escasas y el elemento más afectado son los recursos retóricos, a menudo omitidos o distorsionados. Otros investigadores como Seleskovitch y Lederer (1989: 178) encuentran que los traductores finales efectúan sus traducciones de manera más clara y coherente a través de la interpretación relevo. El análisis de la calidad de este tipo de traducción da el resultado más positivo que en los demás debido a la naturaleza de la interpretación. Como la interpretación tiene las limitaciones espacial-temporales que resultan similar en algunos aspectos a la traducción audiovisual, las traducciones ya son reducidas o eliminadas los elementos retóricos o repetitivos con las estructuras más simplificadas y

claras. Por esta razón, el peso de presión y la dificultad del trasvase lingüístico es menos para el intérprete de la lengua final.

Además, la traducción indirecta plantea la cuestión relativa a las relaciones entre el texto original y el texto traducido final así como la ética de los traductores. En algunas ocasiones no se facilita la información sobre la traducción indirecta o simplemente no se acredita al traductor final y se deja que el público entienda que es una traducción directa. Este hecho podría afectar a la ética del traductor final ya que no tiene que tomar la misma responsabilidad que el traductor cuyo nombre aparece en la traducción. O en el caso de que haya errores en la traducción final, se podría echar la culpa a la traducción intermedia.

4 Lengua intermedia en la traducción indirecta

En el marco de este trabajo, entenderemos por lengua intermedia aquella de la primera traducción del texto original y que figura como lengua de partida para otras traducciones. En interpretación simultánea esta lengua intermedia es conocida como *lengua relé*. Por ejemplo, en el presente trabajo, donde se analiza la traducción de los subtítulos ingleses de las películas españolas al tailandés, la lengua inglesa en este caso funciona como la *lengua intermedia* y *lengua de partida* para el traductor tailandés.

Los términos atribuidos a la lengua intermedia son varios y en algunas ocasiones los conceptos resultan algo confusos. Así, pueden encontrarse en inglés «*pivot language*», «*intermediate language*» e «*interlingua*» y en español, *lengua mediada*, *lengua mediadora* y *lengua intermedia*. Los términos «*pivot language*» e «*intermediate language*» son considerados sinónimos de la *lengua intermedia* en este trabajo. Sin embargo, se excluye *interlengua*, utilizado en la traducción automática o «*machine translation*». Este término, aunque posee un matiz de intermediación, presenta un uso en el campo de la traducción automática referido a la lengua cuya estructura es

independiente de la del lenguaje original y de la del lenguaje final. En el proceso de la traducción automática el texto original es transformado por una *lengua mediadora* y a partir de la representación del texto en esta lengua, se vierte a la lengua del texto final. Es decir, estamos ante una lengua creada únicamente para su uso en el reemplazo de la lengua final.

Este trabajo, se limita a sólo tres aspectos: la distancia (lejano/cercano), el grado de difusión (mayor/menor) y dominación (dominante/dominada) de la lengua intermedia, ya que se consideran elementos determinantes en el impacto de la lengua intermedia, en las tendencias del fenómeno y en las relaciones entre las lenguas de los textos original, intermedio y final. No obstante, nuestro estudio no pretende generalizar el sistema de la traducción indirecta por medio de estos tres factores, sino presentar las características relacionadas con el fenómeno a fin de describir el papel de la lengua intermedia en la traducción indirecta. No cabe duda de que existen varios procedimientos para reseñar las relaciones entre las lenguas en cuestión en el proceso de la traducción.

4.1 La distancia de las lenguas y la lengua intermedia

Respecto a la distancia lingüística y cultural, Skalička (1979) y Neustupný (1978; 1984) citado por Wienold (2011: 415) distinguen la distancia entre lenguas en cinco dimensiones: 1) afiliación genética, 2) tipología lingüística o la clasificación de las lenguas por sus similitudes gramaticales, 3) periodo de tiempo e intensidad de contacto histórico, 4) evolución lingüística y 5) diversidad sociolingüística. Estas dimensiones no son independientes completamente sino que están relacionadas entre sí. Una lengua tiende a asimilarse tipológicamente a la otra si las dos mantienen contacto histórico durante largo periodo de tiempo y de manera intensa, aunque entre las dos lenguas no exista ningún vínculo genético (Wienold 2011: 415). Partiendo de dichas

clasificaciones, la cercanía o lejanía de las lenguas en la traducción indirecta, en este contexto, se refiere a la distancia geográfica o lingüística e incluso tanto al nivel de contacto cultural, histórico y económico como al contacto político e ideológico.

La distancia entre lenguas en cuestión marca el grado de dificultad en la traducción. Según Wienold (2011: 423) normalmente la traducción entre lenguas con mayor contacto cultural puede resultar difícil; sin embargo, aún más complejo resulta en el caso de la traducción entre lenguas con poco contacto, dadas las diferencias gramaticales y las percepciones culturales de ambas lenguas en cuestión. Respecto a la traducción indirecta, la distancia entre la lengua intermedia y la meta puede significar algo más que la mera dificultad del trasvase lingüístico y cultural. Según el estudio de St André (2003a, 2003b) entre la lengua china y las lenguas europeas, en la época en que se llevan a cabo los primeros contactos entre Asia y el Reino Unido, se observan “líneas borrosas” entre las traducciones, adaptaciones o pseudotraducciones. Sin embargo en el caso de la traducción indirecta del texto intermedio de una lengua europea a otras lenguas europeas a partir del texto original en chino, se logra una mayor confianza respecto al texto original. Este fenómeno de confianza asociada a la lengua intermedia es denominada por el mismo autor, «closing ranks» o «sense of community» (St André 2009: 232). Tales términos apuntan que la posición de la lengua intermedia en la cultura meta juega un papel importante al recurrir al modo de traducción indirecta: la lengua meta prefiere la traducción indirecta a través de la lengua intermedia, que es más cercana histórica y culturalmente.

No obstante, la lengua intermedia no siempre tiene que ser cercana a la lengua meta. En la historia de la traducción existen varias pruebas; por ejemplo, en el decurso del Renacimiento en Europa el árabe, que no pertenece a la misma familia que las lenguas europeas, era lengua intermedia en la traducción de algunos textos clásicos

griegos al latín y del latín a otras lenguas europeas (St André 2009: 231). O el caso de la inglesa, tratada en el siguiente apartado, que dada su capacidad difusora a nivel cultural como consecuencia del proceso de globalización, se ha tornado en *lingua franca* dentro de la comunicación intercultural.

4.2 El grado de difusión cultural y la lengua intermedia

La lengua intermedia en el proceso de la traducción indirecta inevitablemente tiende a ser aquella de mayor difusión cultural y lingüística, por ejemplo, el inglés. En este trabajo, entenderemos por lengua con mayor/menor difusión cultural y lingüística aquella capaz de permitir el acceso a la información y el intercambio con otras culturas, basándonos en las aportaciones de Cronin (2009b) quien trata de las relaciones entre la globalización y la traducción. Según el autor (2009b: 127), la información se considera valiosa dentro del nuevo sistema de la economía y la globalización, y en consecuencia la traducción desempeña un papel muy importante en la globalización, ya que sirve como acceso a la información. Por lo tanto, la fluidez de la información inevitablemente tiende a volcarse a la lengua considerada de mayor densidad informativa. Por consiguiente, esta necesidad de intercambio de información hace que aumente el volumen de las traducciones.

De este modo, la hegemonía de la lengua inglesa es incontestable por su mayor densidad de información. Sin embargo, eso no significa que se traduzca sólo a la lengua inglesa. Así, según Pieterse (1995: 45-67) citado por Cronin (2009b: 127), la relación entre la globalización y la traducción radica en la tensión entre lo que puede ser etiquetado como forma centrífuga y centrípeta de la globalización. Cronin (2009b: 127) añade que la forma centrípeta de la noción de globalización se refiere a la homogeneización que implica ‘hegemonía, imperialismo, subordinación, occidentalización o americanización’, mientras que la forma centrífuga consiste en

‘interdependencia, interpenetración, hibridación, sincretismo, criollización y fusión’. Por ejemplo, en el caso de la traducción audiovisual, la dominación de la cultura anglo-americana en la industria cinematográfica precisa de las modalidades de traducción, por ejemplo, el doblaje o la subtitulación para promover sus productos en otras culturas (Cronin 2009b: 128).

Por eso, en la traducción indirecta la lengua inglesa es evidentemente, en tanto *lingua franca*, la lengua intermedia en muchas áreas de comunicación intercultural. En la actualidad, no cabe duda de que la lengua inglesa ocupa una posición hegemónica y dominante en la traducción. A propósito de la situación de la lengua inglesa como *lingua franca*, Pym y Chrupala (2004: 37) afirman que:

It has multiple standardised varieties and is the matrix language for some 44 creoles and pidgins across the globe. This is a very big language, with countless variations churning within it (Pym y Chrupala 2004: 37).

Además, en el sistema mundial de la publicación de literatura, el gusto literario puede ser anglicado debido al sistema de distribución y su capacidad de difusión cultural y lingüística. Al seleccionar obras a traducir, las traducidas al inglés suelen ser elegidas para ser trasladadas a otras lenguas (Gambier 2003b: 58). La sencilla razón, como explica Lee (2008) en su estudio sobre la traducción indirecta en Corea del Sur, es que las casas editoriales no saben valorar las obras en las lenguas originales a menos que estén traducidas al inglés. Esta razón es uno de los muchos motivos ya mencionados anteriormente en que al llevar a cabo el trasvase cultural y lingüístico se recurre a la traducción indirecta entre lenguas con un contacto menor.

Debido a dicha importancia de la lengua inglesa en la comunicación intercultural, existen muchos estudios que indagan sobre su impacto como *lingua franca*. Entre ellos, el estudio de House (2003, 2010) observa la interferencia lingüística y cultural en la

traducción de inglés al alemán. El resultado de sus estudios subraya que la lengua inglesa ha ‘conquistado’ lingüísticamente la comunicación intercultural. Además, no sólo se estudian los efectos de la lengua inglesa en otras lenguas, sino también las consecuencias de su papel como *lingua franca* apreciables incluso en el proceso mismo de estandarización de la propia lengua inglesa (Meierkord 2006).

4.3 La posición dominante de la lengua intermedia

Desde el punto de vista de la relación jerárquica de la lengua y la traducción, la lengua intermedia es la *lingua dominante*, mientras que la lengua del texto original y la del texto traducido final, según Ringmar (2007: 5) suelen ser *linguas dominadas*. Esta hipótesis se basa en la estructura mundial de la traducción (World System of Translation) de Heilbron (1999, 2010) donde se observa que una de las premisas del sistema de la traducción mundial es que las lenguas dominantes son las lenguas intermedias en la traducción entre las lenguas periféricas.

El mismo autor clasifica el sistema internacional de la traducción con los datos colectivos del *Index Translationum*, el informe sobre la traducción a nivel mundial realizado por la UNESCO. Según su clasificación, se dividen las lenguas en cuatro grupos: 1) hiper-central, 2) central, 3) semi-central y, 4) periférico. La estructura mundial de la traducción es jerárquica, y en ella la lengua dominante, la inglesa, sin duda alguna, pertenece al grupo hiper-central ya que más de la mitad de las traducciones (55%-60%) en el mercado mundial se realiza por medio de ella. Sin embargo, las cifras de traducción de otras lenguas a la inglesa es solamente 2%-4%. Esta proporción indica que la estructura no es equilibrada y los datos de los últimos veinticinco años revelan que tales desequilibrios siguen en aumento. Además, con respecto al fenómeno de la traducción indirecta cabe señalar que la lengua inglesa cada vez es más preponderante y

que la traducción entre lenguas periféricas o semi-periféricas se realiza a través de lenguas del grupo más central.

So the more central a language is in the translation system, the more it has the capacity to function as an intermediary language or a vehicular language, that is as a means of communication between language groups which are themselves peripheral or semi-peripheral (Heilbron 2010: 5).

Por eso, entre las lenguas periféricas y semi-periféricas (dominadas) la traducción indirecta es un método de comunicación desarrollado mediante la lengua intermedia del grupo más central (dominante). Ringmar (2007) señala en este sentido que el caso de la cadena de traducción indirecta entre las lenguas escandinavas es más prolongada y puede llegar a ser una cadena de comunicación terciaria (p. ej. islandés → sueco → inglés). Las lenguas dominadas en este caso, el finlandés e islandés, se traducen al sueco que es la lengua dominante y funciona como lengua intermediadora para las lenguas subordinadas. La traducción intermedia en sueco sirve como vehículo para que las lenguas dominadas lleguen al centro, según la estructura mundial de la traducción.

Respecto a la traducción indirecta, se plantea la cuestión del aspecto cuantitativo según el cual si se tiende a traducir menos a la lengua dominante, entonces, se traduce menos entre las culturas periféricas. Para responder a esta pregunta ha de entenderse, en primer lugar, que la mayor proporción de traducción de la lengua dominante, en este caso, la inglesa, es consecuencia del imperialismo cultural que forma parte centrípeta de la globalización. Sin embargo, según Pym y Chrupala (2004: 29) esta información no es suficiente para concluir que no existe interés en traducir de las otras culturas. Estos autores tratan de poner de manifiesto algunos fallos lógicos y ofrecen una nueva forma de cálculo de los datos de la UNESCO para reflejar el interés cultural de la lengua

dominante. Uno de los resultados de su estudio demuestra lo esperable de que una lengua que ocupa la mayoría de las publicaciones de libros posea el mayor porcentaje de la traducción (Pym y Chrupala 2004: 37), datos estos insuficientes para mostrar el interés de una cultura por la otra.

Otra cuestión trata del aspecto cualitativo, esto es, del hecho de que la posición dominante de la lengua inglesa puede afectar a la calidad de la traducción indirecta. Ringmar (2007: 12) propone la suposición de que si existe correlación entre las lenguas dominantes y la traducción ‘domesticada’ propuesta por Venuti (1995), la posición de la lengua intermedia, en este caso la inglesa, puede ser paradójica. Es decir, la traducción final se aleja más de la cultura original ya que la lengua intermedia tiende a ser domesticada. La traducción domesticada, según Venuti (1995: 17), consiste en la tendencia de adaptación del contexto cultural a la cultura de la lengua dominante, en este caso, la angloparlante. La domesticación supone que el lector pueda entender otra cultura de manera más fluida dado que se reduce al máximo la presencia de rasgos extranjeros en el texto meta, lo que desemboca en un claro ejercicio de imperialismo cultural.

Para contestar esta cuestión han de tratarse los conceptos de domesticación y extranjerización postulados por Venuti (1995) que se han desarrollado ampliamente y aplicado en los estudios empíricos sobre las traducciones en distintas lenguas y de varios tipos de texto en los últimos años. Sin embargo, los conceptos que propone el autor han cambiado y en algunos casos se ha perdido su acepción original, centrada en el etnocentrismo y el imperialismo subyacente en toda traducción a la lengua dominante (Paloposki 2011: 41-42). La domesticación, según la postura original de Venuti, se considera prevalente en la cultura traductológica angloamericana y consiste en la

reducción etnocéntrica del texto original a los valores culturales de la lengua meta (Venuti 1995: 20).

Esta premisa propuesta por Venuti desata el debate y merece la reacción negativa de varios teóricos. Entre ellos, Pym (1996: 170) citado por Munday (2008: 154) argumenta que la tendencia a la traducción domesticada no sólo tiene lugar en la traducción a la lengua inglesa, sino también en otras lenguas. De hecho, llega a la conclusión de que la típica domesticación se ejerce sin importar la relación de poder entre la cultura de origen y la de meta. Es decir, la dominación que ejerce la lengua inglesa no está correlacionada con la traducción domesticada.

Además, en general las estrategias de traducción se emplean por varios factores que condicionan los perfiles textuales de las traducciones en cuestión. Como dice Ballard (2000: 36) la traducción raramente es pura y homogénea. La domesticación, en tanto estrategia, es una alternativa a las soluciones tomadas por el traductor para llevar a cabo el trasvase cultural y lingüístico a la lengua meta. En este sentido señala Chesterman (1997: 88) citado por Kearns (2009: 285) que las estrategias son “ways in which translators seek to conform to norms... not to achieve equivalence, but simply to arrive at the best version they can think of”. En este sentido, el traductor como agente en el proceso de la comunicación intercultural, además de superar las barreras lingüísticas y culturales y verterlas a otra lengua aporta su papel social; es decir, el traductor tiene su función encomendada por la comunidad y para cumplirla debe ejercer con responsabilidad en el seno de dicha comunidad. De todo lo mencionado anteriormente, la traducción a la lengua dominante no es siempre domesticada ya que las traducciones no son siempre homogéneas con respecto a las estrategias utilizadas.

A pesar de que la traducción a la lengua dominante no es siempre domesticada, en el proceso de la traducción indirecta, la lengua dominante interfiere en la traducción

a otras lenguas dominadas (Baumgarten 2004; House 2003, 2010). Según la «ley de interferencia» de Toury (1995: 278), que trata de la interferencia lingüística y cultural operante dentro de la traducción, la resistencia creciente se da cuando se traduce de la lengua con mayor prestigio a una lengua menos prestigiosa. Partiendo de esta noción, se plantea la cuestión de en qué deriva la traducción meta en el proceso de la traducción indirecta: si se encuentran los rasgos de la cultura inglesa más que en la original o los de la meta que en este trabajo de estudios, razón por la cual aquí se tratará de contestar a esta cuestión.

5 La traducción indirecta en el campo de la traducción audiovisual

Debido a que aún no existe un consenso respecto al uso del término para denominar nuestro objeto de estudio –la subtitulación a otras lenguas a través de los subtitulados vertidos a otra lengua que no es la original con los pautados ya realizados–, en este trabajo optaremos por la *subtitulación indirecta/ mediada/ relevo* como sinónimos cuando se haga referencia a esta actividad traductora.

La lengua intermedia, en este contexto, no tiene por qué ser particularmente cercana a la lengua final, sino que ya es válida si la segmentación y los pautados pueden ser ‘prestados’, lo que significa ahorro de tiempo y gastos (Gottlieb 1997b: 128). En la mayoría de los casos, los subtítulos en inglés sirven como texto intermedio para llevar a cabo la traducción a otras lenguas. Los *subtítulos intermedios*, además de constituir el texto de partida para traducir a otras lenguas, evidentemente también son los preparados para el público de esa lengua. Por ejemplo, en la subtitulación de las películas de Almodóvar al tailandés, los subtítulos tailandeses se traducen de los subtítulos traducidos en inglés que van dirigidos al público angloparlante y se aprovecha también los pautados ya preparados en la versión inglesa para insertar subtítulos en tailandés en el mismo tiempo que el de los ingleses. No obstante, el aprovechamiento de las

soluciones asumidas por el traductor inglés puede resultar más problemático para el traductor final, ya que, lógicamente, tales soluciones están destinadas al espectador inglés, pudiendo dar un resultado irrelevante para el público final.

En el campo de la traducción audiovisual, la traducción indirecta hace que las culturas con menor difusión puedan comprender los filmes o programas audiovisuales de las culturas extranjeras (Gambier 2003b: 55). Además de esto, la traducción indirecta es una de las consecuencias del desarrollo tecnológico y los cambios en la industria cinematográfica. Dichos factores repercuten no sólo en el comportamiento del consumidor y el acceso a los medios, sino también en el proceso tradicional de la traducción audiovisual. Remael (2010: 12) señala que estos cambios consisten tanto en la globalización de la distribución, los sistemas de producción, la integración financiera de las empresas de teledifusión e industria cinematográfica, la digitalización, como en internet y los *smartphone*.

Debido al aumento de la demanda de traducción para DVD, el «master list» o «genesis file» (Carroll 2004), se utilizan comúnmente en la subtitulación los subtítulos en inglés hechos con pautado fijo sirviendo como la plantilla para traducir a otras lenguas. En general la subtitulación no sólo implica el trasvase del código lingüístico a otro idioma sino también el pautado, el proceso de asignar a cada subtítulo un tiempo de entrada y uno de salida. La subtitulación a través de la plantilla en inglés resulta un procedimiento que permite ahorrar tiempo y también gastos a los distribuidores.

Asimismo, las agencias de subtitulado trabajan bajo condiciones muy ajustadas: presupuesto muy bajo y, por miedo a la piratería, un tiempo reducido para la preparación del producto a la venta. Según Díaz Cintas y Remael (2007: 39), desde que se encarga el proyecto a la agencia de subtitulación el proceso completo de subtitulación para una película requiere normalmente unos 12-15 días. No obstante, en realidad, el

plazo de preparación es menor, especialmente en la industria de DVD donde el ritmo es más acelerado debido a que la empresa de distribución pretende, después del estreno de la película, lanzarla en DVD lo más pronto posible. En un caso extremo, según Sánchez (2004: 3) los clientes, con el fin de ahorrar tiempo, proveen la traducción del guión del doblaje para utilizarla en la preparación de los subtítulos.

La plantilla no sólo sirve para llevar a cabo la traducción directa de las películas angloparlantes, sino también para la mayoría de las películas que se comercializan internacionalmente. Normalmente, una película para vender en una feria internacional tiene la obligación de preparar la traducción al inglés, pues se considera que de esta *lingua franca* es fácil encontrar a un traductor en la mayoría de los países; así, el caso de la subtitulación de las películas de Pedro Almodóvar al tailandés donde los subtítulos en inglés son utilizados como texto original para traducir al tailandés.

Sin embargo, entre los profesionales y académicos sigue el debate en torno a si la subtitulación a través de la plantilla en inglés es un método apropiado. Este fenómeno, como en otros campos de la traducción, es duramente criticado por las dudas sobre su calidad. Como ya hemos mencionado anteriormente, la globalización y la unión de las empresas del sector cinematográfico condicionan también la forma tradicional de traducción.

En la industria cinematográfica las empresas de TV, los productores y los distribuidores se unen y trabajan para las grandes compañías, especialmente las estadounidenses (Columbia, Fox, Disney, Warner, etc.) que son las que controlan el sistema de distribución en todos los países de forma directa o través de sus compañías filiales. Esta integración en el sector de medios audiovisuales persigue buscar nuevas estrategias de venta, compra y distribución de sus productos a fin de promoverlos entre el mayor público posible. En consecuencia, el proceso de traducción audiovisual cada

vez está más internacionalizado, programado y controlado por las grandes empresas de producción (Gambier 2003b).

En resumen, la subtitulación indirecta es un método creado por interés económico y reduce el tiempo de preparación de los subtítulos y es un desafío para los traductores, quienes tienen que superar lingüística y culturalmente el ‘doble filtro’ que comporta esta práctica. Respecto a la cuestión de si se debe seguir utilizando la traducción indirecta como vía para llevar a cabo el trasvase cultural y lingüístico de los programas audiovisuales, de todo hemos mencionado desde el punto de vista económico podemos concluir que ya no es decisión de los traductores o las agencias, sino del interés económico del cliente quienes controlan el sistema de distribución de los filmes.

6 ¿Retraducción, subtitulación indirecta o adaptación?

Una dificultad en la investigación en torno a la traducción indirecta, como se ha comentado más arriba, es la de averiguar cuánto hay de indirecto en textos supuestamente traducidos de manera directa, dado lo delicado de un tema como la ética de traductor y de la confianza en la calidad de la traducción, que pueden afectar a la venta del producto en el mercado de la lengua meta. En la traducción audiovisual, esto resulta más problemático que en el campo de la traducción literaria debido a la variedad de traducciones para diferentes modalidades (subtitulado, doblaje, *voice-over*) y medios de exhibición (e.g. cine, DVD, TV). Teóricamente se supone que cada modalidad prepara las traducciones por separado, dependiendo de las características de la modalidad en cuestión, ya que cada una posee una forma de sincronización diferente. La subtitulación debe dar prioridad a la recepción mediante la lectura por parte del espectador: la reducción es la estrategia más empleada al poner en práctica esta modalidad. Por su parte, el doblaje pone más énfasis en la sincronización de los movimientos de labios del actor, llevando a que las traducciones de doblaje sean

diferentes de las de los subtítulos. Además, los subtítulos para la misma modalidad pueden variar entre los medios de exhibición en función del tamaño de la pantalla. Por ejemplo, los subtítulos para el DVD son más largos mientras que los subtítulos para el cine son más cortos pero presentan mayor segmentación (Díaz Cintas y Remael 2007).

En consecuencia, algunas veces se aprovecha la traducción realizada para una modalidad y es retraducida o readaptada para utilizarse en otro medio de exhibición e incluso traducirla a otras lenguas; por ejemplo, los subtítulos preparados para el cine se adaptan para el subtitulado del DVD. En este caso, se considera adaptación, según la definición de Bastin (2009) que se refiere al cambio de género o la alteración en el proceso de comunicación por lo cual se requieren modificaciones en estilo y presentación. Por consiguiente, es difícil saber si se trata de traducción indirecta, retraducción o simplemente adaptación. Un caso extremo es el hecho de que, como señala Sánchez (2004: 3) con el objeto de ahorrar tiempo, algunos clientes entregan el guión del doblaje a las agencias de traducción para adaptarlo en los subtítulos, pretendiendo así evitar un nuevo proceso de traducción: se subtitula desde la lengua meta.

Asimismo, en los países donde existen varias lenguas oficiales es posible que se utilice la traducción existente como texto de apoyo para consultar o traducir a otras lenguas. Chaume Varela (2007: 51-56) muestra el caso de España donde, debido a la política lingüística de las comunidades autónomas con lenguas propias diferentes, las películas extranjeras para la televisión se traducen a sus lenguas autonómicas. Los traductores de estas lenguas cooficiales (gallego, catalán, vasco, valenciano), que normalmente son bilingües con castellano, reciben los encargos de traducción, a su lengua correspondiente, de filmes que previamente han sido traducidos al español. El traductor utiliza, para llevar a cabo su trabajo, el guión original y la traducción en

castellano como texto original y de apoyo de manera intercambiable. De esta manera, puede verse afectada la traducción final, ya que la traducción final no parte de ‘cero’, sino que sigue una ‘anterior’, entre lenguas similares y, sobre todo, toma las soluciones de traducción que con frecuencia se copian de la primera: «las soluciones de traducción que se toman de la primera traducción española se alternan con soluciones obtenidas a partir de la traducción directa del verdadero original» (Chaume Varela 2007: 55).

En el caso de la traducción del catalán y al valenciano, “el miedo a la unificación lingüística” hace que ocurra una situación especial en el campo de la traducción audiovisual, donde los conceptos de la traducción indirecta se solapan constantemente con los de la retraducción (Chaume Varela 2007: 260). Ello se debe a que en dos variedades tan parecidas, los traductores sólo cambian algunos pequeños elementos gramaticales.

Se llega al extremo de que, en ocasiones, los traductores valencianos reciben el texto fílmico ya traducido al catalán oriental, al catalán de Cataluña. El traductor solamente modifica la flexión verbal y cambia el escaso léxico prototípico de catalán que no se utiliza en la Comunidad Valenciana y resuelve la «traducción» con satisfacción para todas las partes (Chaume Varela 2007: 60).

Los ejemplos mencionados anteriormente representan casos especiales en que las lenguas intermedia y final son muy cercanas; y aquellos donde la lengua intermedia comparte espacio geográfico, político, sociolingüístico y gramatical común con la lengua final, lo cual conlleva que los traductores de lenguas cercanas aprovechen las estrategias de traducción de la versión previa y, al mismo tiempo, las incorporen a las suyas propias. Además, es difícil dirimir si son casos de retraducción o traducción indirecta, por lo que se hace necesaria una entrevista al traductor para saberlo.

7 Conclusiones

La traducción indirecta, pese a figurar en la periferia de la Estudios de traducción, continúa vigente por la necesidad de comunicación y promoción unas culturas en el seno de otras, si bien la presencia del fenómeno sigue siendo camuflada. En la traducción audiovisual, la subtitulación indirecta es un modo de traducción común, ya que se ahorra tiempo y coste en el proceso de preparación. La situación de este fenómeno es similar a la que se da en la traducción literaria, donde los agentes de traducción a veces hacen a los lectores creer que se trata de traducciones de la lengua original.

En la traducción indirecta, en tanto sujeto de estudio todavía queda mucho por explorar: la adquisición de la nueva cultura a través de la otra (dominante) en la traducción indirecta, la repercusión y las interferencias de la lengua intermedia (e.g. la lengua inglesa) en la comunicación intercultural, el impacto del fenómeno en el sistema de traducción, la evaluación de la calidad de la traducción indirecta y el uso de ésta como manera de censura política y social desde el punto de vista ideológico constituyen algunos de esos temas pendientes.

Debido al «doble filtro» lingüístico y cultural que acarrea tal procedimiento de traducción, puede plantearse la malinterpretación, el equívoco, la ambigüedad y también la interferencia de la cultura intermediadora en el texto final. En la subtitulación indirecta, además de dichos problemas, la traducción indirecta se encuentra con más dificultades, como la doble reducción en los subtítulos finales, la segmentación inadecuada de la lengua meta y las interferencias lingüísticas y culturales de la lengua intermedia en el texto traducido final, cuestión esta que vamos a tratar aquí en lo sucesivo.

Capítulo 3

Subtitulación

En este capítulo repasaremos las características generales de la traducción audiovisual y en especial de la subtitulación interlingüística. Para llevar a cabo este propósito trataremos la definición, la diversidad de términos, las características del medio audiovisual así como las modalidades de la traducción audiovisual. Debido a las limitaciones inherentes a este trabajo, no pretendemos realizar una revisión a fondo de todas las modalidades de la traducción audiovisual, sino abordar los rasgos generales y el falso debate sobre la preferencia de las modalidades. Además, indagaremos en las características de la subtitulación interlingüística, objeto de este estudio. En ella, presentaremos la definición, la naturaleza, la tipología del subtitulado y las etapas de la subtitulación.

1 La subtitulación: una modalidad de traducción audiovisual

1.1 Definición de traducción audiovisual

En esta investigación no pretendemos reinventar definiciones del concepto «traducción audiovisual» ni de sus modalidades; en primer lugar, por las limitaciones de tiempo y espacio y, en segundo lugar, por considerar que ya existen suficientes estudios completos sobre esta variedad de traducción a los que se puede acudir. Sin embargo, con el fin de establecer un punto de partida y posteriormente centrar la atención en la subtitulación, presentaremos, aquí, los conceptos básicos relativos a la traducción audiovisual.

Entre las definiciones existentes de *traducción audiovisual* y los estudios sobre el texto audiovisual –con un mayor o menor grado de exhaustividad– hemos optado por la definición propuesta por Chaume Varela (2004: 30):

[...] es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos textos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.). En términos semióticos, como ya se ha apuntado, su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea (Chaume Varela 2004: 30).

A pesar de que la traducción audiovisual incluye la traducción intralingüística, como la subtitulación para sordos, esta definición de Chaume Varela se aplica en este trabajo ya que, además de manifestar las características definitorias y comunes de la particularidad del texto audiovisual, se analizará la subtitulación interlingüística de las películas.

Para entender la naturaleza polisemiótica del medio audiovisual repasamos, a continuación, los conceptos que constituyen y caracterizan las modalidades del texto audiovisual.

1.2 La diversidad de términos

Aunque existe diversidad de denominaciones para este campo de la traducción⁸, la «traducción audiovisual» (TAV) es el término general que abarca todas las modalidades de traducción de los medios audiovisuales y engloba tanto la traducción interlingüística como la intralingüística. Remael (2010: 14) explica la razón por la que este término se utiliza como término abarcador en la actualidad:

This term refers to the different components involved in the type of text under scrutiny, and though it does not explicitly point to the interactive component of multimedia, it does not exclude it either (Remael 2010: 14).

Debido a que esta práctica tiene su origen en la traducción de filmes, las primeras denominaciones de este campo son: *film translation/cinema translation* o traducción fílmica/cinematográfica. Sin embargo, tanto en la traducción audiovisual como en los filmes, se amplían los tipos de programa y los canales de exhibición (cine, TV, internet). La ampliación y el desarrollo de la traducción audiovisual en el mundo profesional y académico llevan a renombrar y definir esta variedad de traducción (Remael 2010: 13).

En el mismo sentido, las modalidades más comunes como la subtitulación y el doblaje ya no son válidas solamente para la traducción de películas en el cine, sino también en otros canales de exhibición como la televisión y el DVD e incluso en diferentes tipos de programas (p. ej. telenovela, series, etc.). De esta forma, los términos *screen translation* o «traducción para la pantalla» se utilizan para cubrir las transferencias lingüísticas y culturales que expanden la traducción de los productos informáticos como programas, páginas web, videojuegos, lo que se conoce como

⁸ Véase una serie de denominaciones de la TAV recogida por Chaume Varela (2004: 30) y Orero (2004: VII).

«localización» y que no necesariamente tratan puramente de la traducción de materiales audiovisuales. Otra ampliación de la práctica que no cubre los términos existentes, es la traducción de teatro/ópera, conocida como *surtitling* o «sobretitulación». Gambier y Gottlieb (2001) proponen el término *(multi)media translation* para incluir esta actividad traductora, cuya bibliografía es escasa en comparación con la que incluye la traducción audiovisual.

Debido a la globalización y al avance tecnológico de los medios de comunicación como internet y los elementos o soportes de exhibición (*smartphone, tablet*), los programas audiovisuales están, actualmente, más presentes en la vida cotidiana. Estos hechos aumentan la demanda de la traducción y la presencia del producto audiovisual en los medios multimedia como páginas web o videojuegos; por ello, el servicio de la traducción *multimedia localization* o *technical localization* es una de las últimas tendencias. La localización no sólo trata de llevar a cabo el trasvase lingüístico y cultural de programas audiovisuales emitidos a través de los canales tradicionales, sino también de todo tipo de programas (presentaciones, vídeos, aplicaciones, programas interactivos, *e-learning*, juegos, audio, *banners*) así como de medios en diferentes idiomas con amplia audiencia, ya que la difusión no se limita únicamente a los canales tradicionales como la televisión o la prensa.

Otro término que se utiliza cuando se trata de traducción audiovisual para discapacitados –subtitulación para sordos y descripción de audio para ciegos– es el de *Media Accessibility* (Díaz Cintas *et al.* 2007).

De todo lo expuesto anteriormente, se concluye que las nuevas denominaciones van creándose y redefiniéndose para cubrir con mayor amplitud las actividades de la traducción de materiales audiovisuales. Asimismo, por la misma razón, Díaz Cintas y Remael (2007: 12) señalan que los académicos deberían mantener una perspectiva o

enfoque de estudio abierto y flexible para poder abarcar y tratar las nuevas actividades en el futuro.

This fluctuation in terms is no more than a reflection of the changing times in which we live. Far from representing a barrier to communication, it could be interpreted as a clear sign of the desire of many academics to maintain an open and flexible approach to our object of study; one that can assimilate and acknowledge the new realities emerging in the translation world (Díaz Cintas y Remael 2007: 12).

Como en este trabajo delimitamos el marco de estudio a la subtitulación de los largometrajes para el DVD, hemos optado por la denominación «traducción audiovisual» para el tratamiento en general de la práctica de traducción de textos audiovisuales; y, dado que el presente trabajo se centra en la traducción de filmes, nos decantaremos por la denominación «traducción cinematográfica» o «traducción fílmica» para referirnos a la traducción específica de material fílmico.

1.3 El texto audiovisual

Como el texto audiovisual es una compleja red de códigos de significación, la traducción audiovisual no sólo se ocupa de los elementos lingüísticos, sino también de otros códigos semióticos. A continuación, revisaremos los conceptos generales sobre el texto audiovisual que caracteriza la traducción audiovisual.

Se podría escribir con mayor o menor detalle y profundidad sobre el texto audiovisual, pero, dadas las limitaciones físicas de este trabajo –como ya se indicó anteriormente– presentamos en este subapartado un panorama, lo más detallado posible, de aquellas contribuciones y figuras que, de un modo u otro, han tenido un gran impacto en la investigación sobre este campo de traducción.

El texto audiovisual es diferente de otros tipos de texto en traducción debido a la confluencia de información transmitida a través del canal acústico y visual. Muchos autores han intentado explicar la complejidad semiótica del texto audiovisual con respecto a la traducción. Entre ellos, Delabastita (1989: 196-198) señala –en cuanto a la complejidad del texto fílmico– que las películas establecen un tipo de comunicación a través de multi-códigos y multi-canales. Los «códigos» según este autor son: verbales (con varios elementos estilísticos y dialectales), literarios y teatrales (trama, diálogo, etc., según el género), proxémicos o gestos (expresión no verbal) y, por último, los elementos cinematográficos (técnica y género). Además, señala la coexistencia de los canales acústico y visual como, por ejemplo, las restricciones que rigen la traducción cinematográfica. No obstante, el mismo autor evita distinguir los elementos verbales de los no verbales, ya que los primeros se transmiten también a través del canal visual como las cartas, los carteles y los periódicos que se muestran en pantalla, y los signos no verbales como la música o el ruido de fondo que se transmiten a través del canal acústico.

Otro autor, Gottlieb (1997b: 143), señala asimismo que desde la perspectiva semiótica el texto audiovisual consiste en:

- 1 elementos verbales-audio (p. ej., el diálogo y sus elementos paraverbales)
2. elementos no verbales-audio (p. ej., la música en el fondo y efectos de sonido)
3. elementos verbales-visuales (p. ej., carteles y subtítulos)
4. elementos no verbales (p. ej., la composición y el montaje de imágenes)

Dicho autor establece los cuatro parámetros siguientes para clasificar los tipos de traducción: a) la identidad semiótica («la traducción intrasemiótica» y la «traducción intersemiótica»), b) los cambios de canales de comunicación (isosemiótica,

diasemiótica, supersemiótica, hiposemiótica), c) el nivel de libertad (inspirador y convencional) y d) la presencia de elementos verbales y no verbales. A través de estas categorías de definición, los tipos de traducción pueden dividirse en treinta subgrupos. Según Gottlieb, la traducción audiovisual se diferencia de la traducción tradicional (literaria) por el medio o, en este caso, el producto audiovisual. La traducción literaria se considera «monosemiótica», mientras que el texto audiovisual es «polisemiótico»⁹ al tratarse de multi-canales de comunicación. Con respecto a la «subtitulación interlingüística», ésta se considera como traducción «convencional», «intrasemiótica» y «diasemiótica», ya que el sistema de signos utilizado en el texto original y traducido es idéntico, pero el canal semiótico no es único (de canal audio o visual a escrito).

En su estudio sobre el texto audiovisual, Chaume Varela (2004) zanja la discusión referida a la teoría de la traducción, el análisis del discurso y la teoría de los medios audiovisuales, estableciendo un puente de unión entre los Estudios de Traducción y los estudios sobre comunicación y comunicación audiovisual. De esta forma, subraya la interdisciplinariedad de la traducción audiovisual permitiendo la exploración de la composición semiótica.

Para entender cómo reaccionan estos códigos de significación en los textos audiovisuales, el mismo autor los clasifica en diez grupos: el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y de ruidos, el código de colocación de sonido, los códigos iconográficos, los códigos fotográficos, el código de planificación, los códigos de movilidad, los códigos gráficos y los códigos sintácticos o de montaje. De esta manera se explica la interacción de todos los códigos mencionados singularizándose la potencialidad semántica, es decir, al igual que la narración en sí

⁹ Aunque el texto literario puede considerarse como polisemiótico ya se compone de varios elementos semióticos (p.ej., la tipografía, los colores o las imágenes en la portada), sin embargo, según Gottlieb, el texto polisemiótico se refiere a los dos canales que transmiten los códigos de significación, el acústico y el visual.

misma, las convenciones mediante las que se construyen esas estructuras narrativas también son predominantes. Por esta razón, la interacción de los diferentes códigos de significación aporta un significado extra que confiere su particular idiosincrasia. Por ello, los funcionamientos del sistema de significado y la interacción entre ellos en el texto audiovisual ayudan a la labor traductora respetando la traducción, no sólo la estructura semántica del texto original, sino también las reglas de configuración textual en la cultura meta.

En este mismo sentido, Zabalbeascoa (2008) propone conceptos similares a los señalados por otros autores mencionados para quienes el texto audiovisual consiste en la combinación de algunos de los cuatro elementos principales: audio, visual, verbal y no verbal, que muestran las relaciones entre sí en el *doble eje del texto audiovisual*.

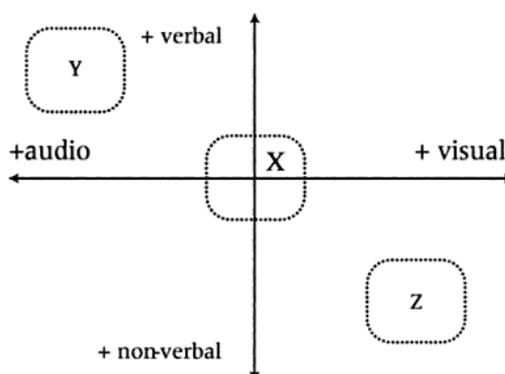


Figura 1. El doble eje del texto audiovisual de Zabalbeascoa (2008: 29)

La zona X localizada en el centro del diagrama es donde existe la mayor probabilidad de encontrar el prototipo completo del texto audiovisual: los significados y la intención se transmiten a través de ambos canales audio y visual y los signos verbal y no verbal actúan juntos. Las zonas más alejadas del centro indican qué canal o qué signo adquiere mayor importancia. La zona Y representa el espacio donde la comunicación se ejerce a través de los signos verbales y el canal auditivo, mientras que

en la zona Z –la visual y no verbal– es donde las imágenes toman mayor protagonismo que el signo verbal en la transmisión de información. Además, el autor señala las posibles relaciones entre todos los signos: 1) complementaridad, 2) redundancia, 3) contradicción, 4) incoherencia, 5) separabilidad y 6) cualidad estética. Por tanto, en la traducción audiovisual el objetivo es no sólo lograr el trasvase verbal, sino también completar dichas relaciones de todos los signos.

De todo lo anterior se infiere que el texto audiovisual está compuesto de signos audio-verbales (las palabras pronunciadas), audio-no verbales (los sonidos), visual-verbales (los escritos) y visual no-verbales (las imágenes o los símbolos). Todos los sistemas de signos interactúan y todos juntos constituyen el texto audiovisual. Así explica Remael (2010: 13) la complejidad de la estructura del texto audiovisual:

First, the relative importance of each system can vary. Second, even the verbal component of an AV text is never purely 'verbal': its shape is determined by the sign systems that surround it. Indeed, integration of the verbal component in a complex sign system meant to be watched, heard and sometimes read, often results in this component taking a hybrid form, i.e., one that is neither purely written nor purely spoken language. (Remael 2010: 13)

De esta forma, el texto audiovisual se refiere al texto constituido por diversos elementos semióticos transmitidos por varios canales, no siendo el código lingüístico una entidad individual, sino que se combina e interactúa con otros elementos y medios. Estas son algunas de las características de la traducción audiovisual que la diferencian de la traducción literaria y de otro tipo de traducción.

1.4 Las modalidades de traducción audiovisual

Gambier (2003a) señala una serie de modalidades de traducción audiovisual que puede encontrarse en la práctica: la subtitulación interlingüística, el doblaje, las voces

superpuestas o *voice-over*, la narración, la subtitulación bilingüe, la subtitulación intralingüística para sordos, la audiodescripción para ciegos, la subtitulación simultánea (en festivales de cine o congresos) y el *surtitling* (la subtitulación para actuaciones en directo como teatro u ópera). Esta lista muestra que las áreas de la traducción audiovisual se están ampliando a todos los medios audiovisuales, que dicha traducción no queda limitada a las películas para cine o televisión y que permite el acceso a todo tipo de espectadores. Actualmente se observa un incremento de las diferentes formas de traducción audiovisual debido a la «omnipresencia» de imágenes en el campo de la comunicación en la vida cotidiana (Díaz Cintas 2008a: 1).

We come across screens at home, in our work place, on public transport, in libraries, bars, restaurants, museums, and cinemas. We spend a fair amount of time watching screens and consuming audiovisual programmes to carry out our work, to develop and enhance our professional and academic careers, to enjoy ourselves and to obtain information. It would not be an exaggeration to talk of the ubiquity of images in this age, and to state that their power is here to stay and live on via screens (Díaz Cintas 2008a: 1).

A pesar del incremento de las formas de distribución de los materiales audiovisuales (TV, DVD, videojuego, *smartphone*, *tablet*, etc.) y de la multiplicación de la presencia de los propios programas audiovisuales (internet, presentación multimedia, publicidad, museos, etc.), las técnicas utilizadas para llevar a cabo la transferencia lingüística y cultural se basan en las modalidades más comunes: el doblaje y la subtitulación.

No obstante, no se repasarán aquí todos los tipos de modalidades ni la subtitulación intralingüística, sino que nos limitaremos a indagar las características de la «subtitulación interlingüística», objeto de estudio de este trabajo. Sin ánimo de tratar las

ventajas y desventajas de las modalidades con el fin de establecer la modalidad preferida, según Chaume Varela (2004: 52-60), el debate sobre la preferencia de modalidad en cada país es una «confrontación falsa» ya que la selección de la modalidad no está basada solamente en las características propias de las modalidades. Partiendo de esta consideración, se presentarán los factores que han influido en la selección de las diferentes modalidades de traducción audiovisual en función del tipo de sociedad.

Tradicionalmente, para mostrar el panorama de la práctica de la TAV se dividen los países según las modalidades preferidas. Por ejemplo, los países que optan por el doblaje son Alemania, Francia, Italia y España y los que eligen la subtitulación son Bélgica, los países escandinavos, Grecia, Irlanda, Holanda y otros. Los países del Centro y Este de Europa pertenecen a la modalidad *voice-over*. Pero esta clasificación geográfica resulta demasiado generalizada y simplificada. En realidad, los países como Hungría y Eslovenia, donde se supone que la modalidad *voice-over* está más extendida, prefieren el doblaje (Pedersen 2011). Las razones que lo explican son, en primer lugar, que la lengua y la cultura no coinciden con la frontera geográfica (Gambier 2008: 15) y, en segundo lugar, por “no tener sentido que los espectadores de textos audiovisuales traducidos tomen partido por ninguno de los dos polos de la polémica” (Chaume Varela 2004: 59).

Asimismo, según el informe de la Unión Europea realizado por Media ConsultingGroup (2007) y citado por Pedersen (2011: 4), los criterios de selección de la modalidad en cada país son más complicados pues dicha selección puede, además, variar según el medio de exhibición (cine y televisión). Un cambio que se ha apreciado es que en los países del grupo «doblaje», el subtitulado para el cine está más extendido

en el mercado –especialmente en las grandes ciudades– mientras que en la televisión, la situación se mantiene sin variación alguna.

La selección de la modalidad de TAV está relacionada con la ideología y la política (Billiani 2007); por ejemplo, en Francia, el doblaje se utiliza como «reivindicación política de la lengua como hecho cultural definitorio de una nación» (Chaume Varela 2004: 53). Además, la modalidad de doblaje se utilizó en la historia de España como herramienta de censura política e ideológica (Ballester Casado 2001; Garnemark 2012; Gutiérrez Lanza 2000; Rabadán 2000).

De lo anteriormente expuesto, se puede decir que la preferencia por una determinada modalidad de TAV no se basa en la división por causas geográficas y lingüísticas, sino que puede variar por grupos de espectadores en función de diferentes factores de influencia como los hábitos o la tradición, la economía, el nivel cultural o el nivel de analfabetismo, el género de programas audiovisuales y la política lingüística. Además, otros factores como el avance tecnológico, la llegada del DVD, la Televisión Digital Terrestre (TDT) o el servicio de vídeo «a la carta» permiten a cada individuo seleccionar la modalidad preferida. Esto hace que la coexistencia de ambas modalidades esté cada vez más presente relegando, así, el debate sobre la selección de las mismas, al considerarlo innecesario.

De todo lo mencionado, la omnipresencia del medio audiovisual y el ligado a la tecnología hace que los estudios y las prácticas de la traducción audiovisual desarrollen y amplíen su territorio, como señala Díaz Cintas (2003a: 203). La traducción audiovisual no sólo sirve para traspasar las barreras lingüísticas o culturales, sino que además funciona como herramienta de accesibilidad para los diferentes usuarios y de aprendizaje de la lengua extranjera. La traducción audiovisual se caracteriza por la naturaleza polisemiótica del texto audiovisual dada la presencia simultánea y

combinada de dos códigos de signos –el verbal y el no verbal– y dos canales de comunicación –el visual y el acústico–. La subtitulación, el doblaje y el *voice-over* son las modalidades más comunes en la traducción cinematográfica y la preferencia por cada una de ellas está más relacionada con el tipo de canal de exhibición que con la división geográfica, como ya se ha mencionado anteriormente. Debido a ello, la traducción audiovisual representa un desafío para los traductores que afrontan diferentes mecanismos de preparación de la traducción con cada tipo de modalidad.

En virtud de que el presente trabajo se centra en la subtitulación de películas para DVD, limitaremos el estudio únicamente a dicha modalidad.

2 La traducción cinematográfica: la subtitulación interlingüística

La traducción fílmica como medio de difusión cultural y de promoción comercial apareció poco después de la invención del *cinématographe* por los hermanos Lumière en 1895. A pesar de que las imágenes poseen la condición de lenguaje universal, resultaban insuficientes para la narración cinematográfica. Se necesitaba insertar códigos verbales que, al ser mezclados con otros códigos, dieron lugar a la nueva forma de narración de este arte inédito. Así pues, se inventaron muchas técnicas de traducción o modalidades que fueron desarrollándose para traspasar la barrera lingüística que impedía la comprensión de los espectadores del mercado internacional, y para garantizar –dentro de la industria cinematográfica– el dominio del producto fílmico en el extranjero (Ballester Casado 1995; Forbes y Street 2000).

La subtitulación constituye la primera solución al problema de las barreras lingüísticas debido a su facilidad y bajo coste (Chaves García 2000: 28). Su origen data de la época del cine mudo cuando se insertaron «intertítulos» en las imágenes (Perego 2003: 63). En 1927 *The Jazz Singer* fue la primera película sonora con subtítulos, primero en francés y más tarde en italiano (Ivarsson 2002).

Las técnicas de subtítulos inventadas para el cine no se trasladaron a la televisión debido a la diferencia de tamaño de pantalla (Ivarsson y Carroll 1998). Históricamente, las técnicas de incorporación de subtítulos en la película original han discurrido y se han desarrollado según la secuencia siguiente: el «subtitulado mecánico», el «subtitulado térmico», el «subtitulado químico», el «subtitulado por láser» y, finalmente, el «subtitulado electrónico» (Chaume Varela 2004; Gottlieb 1994a; Ivarsson 1992). Este último es la técnica utilizada actualmente para los subtítulos dirigidos al cine, la televisión y el DVD.

Un gran número de académicos o aficionados al cine estima que la subtítulos es la modalidad más respetuosa con la estética artística original del filme, por lo que permite conocer mejor diferentes culturas a través del material fílmico (Danan 1991; Pérez González 2009); asimismo, sirve como herramienta para el aprendizaje de lenguas extranjeras (Díaz Cintas 2008a; Sokoli 2006). Los subtítulos permiten al espectador disfrutar de la voz de los actores y de la entonación; el timbre y la inflexión de la voz ayudan a valorar su actuación (Díaz Cintas 2003b: 63).

La traducción cinematográfica puede presentar varias versiones según las diferentes modalidades (subtítulos o doblaje) y también en función de los diferentes canales de exhibición (cine, TV, DVD) dada la diferencia del tamaño de pantalla de cada uno. Por razones económicas, a veces se utiliza la traducción de un tipo de canal de exhibición para otros o la traducción de una modalidad para otra. Por ejemplo, la subtítulos para cine se adapta para la de DVD o, en algunos casos, se adapta el guión de doblaje para la subtítulos para DVD (Sánchez 2004), como veremos más adelante.

Además, y por la misma razón, los subtítulos en inglés se utilizan como plantilla para traducir a otros idiomas. La traducción indirecta, aun siendo criticada por razones de calidad, es muy común en el mundo de la subtítulos. Los pautados preparados y

listos para traducir a diferentes idiomas se emplean para llevar a cabo la subtitulación de las películas habladas en inglés y en otros idiomas con el fin de ahorrar tiempo y coste. En Tailandia, la subtitulación indirecta se aplica no sólo en las películas proyectadas en las salas de cine, sino también en DVD. En cuanto a las películas españolas, los subtítulos en tailandés los realizan los traductores que desconocen tanto la cultura como la lengua españolas. En este trabajo, vamos a tratar de describir esta práctica por ser un tema insuficientemente estudiado. Sin embargo, previamente, haremos un repaso sobre la subtitulación: definición, características, clasificación, etapas y estudios realizados.

2.1 La subtitulación: definición y características

Existe un gran número de definiciones de subtitulación publicadas por diferentes autores (Chaume Varela 2004; Díaz Cintas 2001a, 2003b; Gottlieb 1994a, 1997b; Mayoral Asensio 1984, 2001a). Díaz Cintas (2003b: 32) la define como:

[...] una práctica lingüística que consiste en ofrecer; generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.) (Díaz Cintas 2003b: 32).

El mismo autor señala que la subtitulación cuenta con tres componentes principales: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. La interacción entre estos tres componentes está condicionada por la sincronía entre la aparición de los subtítulos en la pantalla, la capacidad de lectura del espectador y las dimensiones de los diferentes tipos de pantalla (Díaz Cintas 2003b: 32).

Una de las diferencias existentes entre la subtitulación y otras variedades de traducción es la existencia de más de una versión de subtítulos para la misma película. Las razones de la retraducción de los subtítulos no están en el envejecimiento de la

traducción, sino, por un lado, en los diferentes canales de producción o exhibición. Es decir, el hecho de que los diferentes dispositivos tengan diferentes tamaños de pantalla hace que existan distintas versiones de subtítulos para la misma película: subtítulos para cine, para TV y para DVD. Por otro lado, cada canal de exhibición tiene diferentes normas de subtitulación. Por ejemplo, en el caso de Tailandia, existe una ley y un comité de censura diferentes para cada canal de exhibición. Normalmente, las normas de censura son más estrictas para el cine que para el DVD ya que la exhibición del primero es de carácter público frente al DVD que se exhibe en privado. Respecto a la censura de la traducción audiovisual en Tailandia, trataremos con más detalle en el capítulo 4 – La subtitulación en Tailandia.

En cuanto a la recepción, cada modalidad cuenta con su propio repertorio de convenciones entre el producto y el espectador; por ejemplo, el uso de letra cursiva en el subtítulo para indicar que la voz de un personaje que no aparece en pantalla pero se puede oír su voz o el guión en el caso de dos líneas de subtítulos en la misma entrada para marcar que cada línea de subtítulo pertenece a un personaje diferente. Así como señala Mayoral Asensio (2001a), el espectador asume estas convenciones de forma «inconsciente» y una vez asumidas, mejora la recepción hasta el punto de que un producto traducido pueda percibirse, en mayor o menor grado, como un producto original.

Según Cronin (2009a: 116) citado por Pedersen (2011: 8), los subtítulos son «extradieгéticos» dada la característica «aditiva» en la película. El subtítulo está incorporado en la pantalla de modo sincronizado con las intervenciones orales de los actores y otros discursos orales. Es decir, la duración de los subtítulos se hace coincidir con la de sus palabras correspondientes pronunciadas en pantalla en la lengua original. De este modo, la coexistencia de los textos original y traducido y la presencia

significativa de los elementos no verbales (imágenes y sonido) condicionan la subtitulación. Mayoral Asensio *et al.* (1988) denominan a esta característica de la traducción audiovisual «traducción subordinada», término con el que traducen el de *constrained translation* de Titford (1982) que trataremos en el siguiente subapartado.

2.2 Las clasificaciones del subtitulado

En general, los tipos de subtitulación que se reconocen actualmente son: la «subtitulación interlingüística», la «subtitulación bilingüe», la «subtitulación intralingüística» y la «subtitulación en directo» o *surtitles*. Sin embargo, podemos encontrar una tipología de subtitulación mucho más amplia debido a la expansión de los medios audiovisuales aplicados a la comunicación (Bartoll 2004; Díaz Cintas y Remael 2007; Gambier 2003a). Entre todas estas clasificaciones, la presentada por Díaz Cintas y Remael (2007: 13-25) es la más completa ya que cubre todos los tipos de subtítulos desde los diferentes puntos de vista y parámetros: el parámetro lingüístico, el técnico, la dimensión laboral (tiempo de preparación), la accesibilidad y las formas de distribución (canales de exhibición).

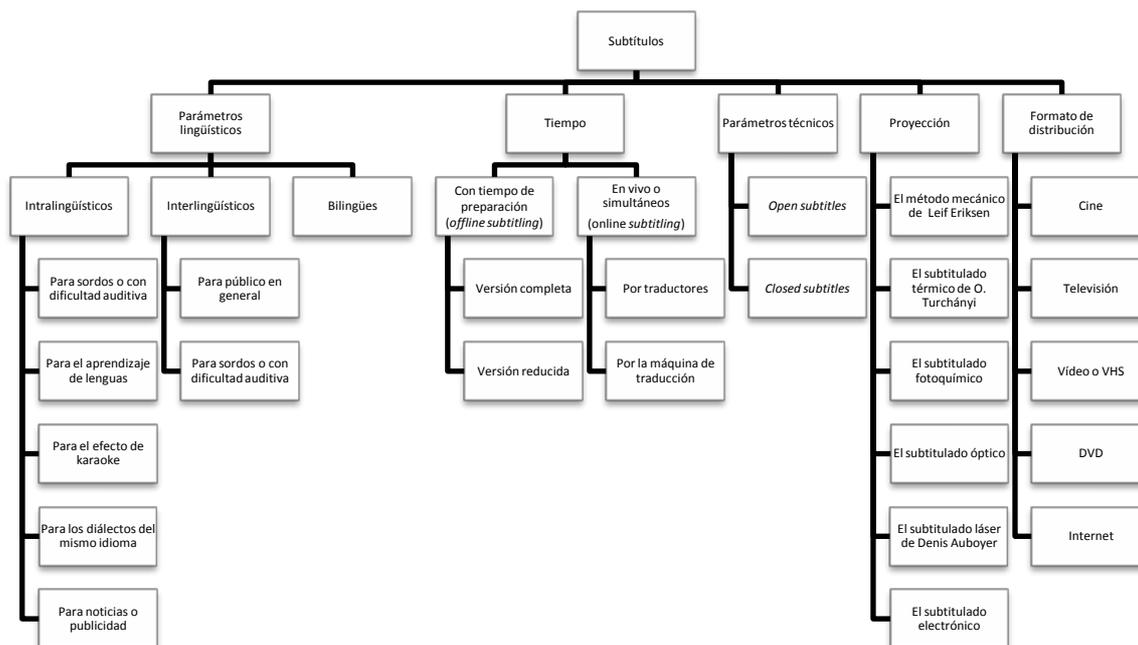


Figura 2 . Tipos de subtitulación según Díaz Cintas y Remael (2007: 13-25)

Otro criterio que puede añadirse a esta clasificación es el «perfil del traductor». Los subtítulos ya no son realizados únicamente por traductores profesionales, sino también por traductores aficionados conocidos como *fansubbers*. Con el término *User-Generated Translation* se denomina a la traducción por traductores aficionados como *Fansubbing* (subtitulado) y *Fandubbing* (doblaje) cuya traducción es llevada a cabo por los mismos usuarios de sus programas audiovisuales favoritos distribuidos en internet en formato digital (Remael 2010: 12). En algunas ocasiones, podemos encontrarnos con traducciones de este tipo que no siguen las normas o convenciones de la subtitulación tradicional, como por ejemplo, la variedad cromática en los subtítulos para diferentes personajes o la tendencia al uso de préstamos y la inserción de la nota de traductor para explicar el significado de ciertas palabras de la lengua original (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez 2006; Ferrer Simó 2005; Pérez González 2006).

2.3 La naturaleza del subtítulo

2.3.1 *Las limitaciones espacio-temporales*

Las limitaciones espacio-temporales impuestas por el medio son algunas de las características de la subtitulación que pueden dificultar las tareas traductoras. La subtitulación cuenta con un espacio limitado en la pantalla para el texto traducido. Según las convenciones generales, para lograr la lectura y comprensión de la traducción –debido a la sincronización de los subtítulos con los diálogos y las imágenes– dichos subtítulos supuestamente quedan restringidos a un máximo de dos líneas en cada entrada o inserción. Sin embargo, ese máximo se supera en algunos casos, como por ejemplo, en subtítulos traducidos por los aficionados o *fansubbers*, o en subtítulos para personas sordas en la función teletexto de TV que alcanzan hasta tres o cuatro líneas (Díaz Cintas y Remael 2007: 82).

Además, los subtítulos suelen localizarse en la parte inferior de la pantalla ocupando menos de una décima parte del espacio. En algunos idiomas como el japonés, los subtítulos pueden encontrarse en vertical en un lado de la pantalla en lugar de en horizontal como es el caso general. La razón de ese posicionamiento en la parte inferior se debe a que los profesionales y cinéfilos los perciben como una «mancha» en la pantalla (Díaz Cintas y Remael 2007: 82).

La limitación temporal se refiere al lapso de tiempo en que el subtítulo aparece en la pantalla y que permite al espectador su lectura. La cuestión del tiempo mínimo o máximo de permanencia en pantalla está relacionada con el espacio y la legibilidad. Por eso, la proporción del tiempo y espacio que permite una lectura cómoda al espectador se cuenta con el número de caracteres por segundo (c.p.s.) o del número de palabras por minuto (w.p.m.). En el caso de la última proporción, existe una especie de consenso de

que cada cinco caracteres cuentan como una palabra. Asimismo, los signos de puntuación como coma, punto, guión e incluso el espacio también cuentan como un carácter.

Según Ivarsson y Carroll (1998), en general, el tiempo máximo son seis segundos para dos líneas que ocupen un máximo de treinta y cinco caracteres cada una. Si la intervención de los actores es inferior a este tiempo estimado, esta norma sirve como fórmula para calcular el número de caracteres recomendado en una traducción (Díaz Cintas 2010). Según dicha norma, una velocidad de quince c.p.s. permite cuarenta y cinco en un subtítulo de tres segundos o sesenta en uno de cuatro, pero no se podrían poner setenta y cinco caracteres en uno de cinco ya que se ha establecido que el número de caracteres por línea es de treinta y cinco (y dos líneas de 35 dan 70). Respecto a la permanencia mínima de cada subtítulo en la pantalla, por muy breve que sea (por ejemplo la única palabra *sí*) no debe durar menos de un segundo ya que es el tiempo mínimo que permite al espectador registrar su presencia. Sin embargo, el número de caracteres permitido en cada línea de subtítulo puede variar. Las razones, ya mencionadas anteriormente, son el tamaño de la pantalla del canal de exhibición, las normas en cada país o región y las condiciones lingüísticas.

Además, se ha observado que el aumento del consumo de medios audiovisuales mejora la capacidad de lectura del espectador al incrementar su velocidad lectora. Díaz Cintas (2010: 345) señala que algunos de los parámetros empleados en el pasado quizá supongan ya una velocidad de lectura baja para los espectadores contemporáneos.

With the advent of DVD and mobile technology, the mushrooming of screens around us, and the proliferation of audiovisual programmes, it seems fair to accept that today's viewers are 'better/faster' audiovisual readers than those of previous generations. It is not uncommon to keep two-liners for a maximum of 5 seconds, and to apply

reading speeds that hover around the 180 words per minute (wpm) or 15 to 17 characters per second (cps), as opposed to the traditional 140 wpm or 12 cps. (Díaz Cintas 2010: 345)

En el mismo sentido, Pedersen (2011: 19) ilustra este hecho indicando –en su trabajo– que en los países escandinavos, por ejemplo, a pesar de que las normas recomiendan un número máximo de treinta y cinco caracteres por línea de subtítulo, a menudo la línea más larga contiene cuarenta y dos. Comparando en el tiempo, se ve que en el pasado la línea del subtítulo era de unos veintiocho a treinta y dos caracteres, es decir, más corta que en la actualidad.

2.3.2 *El cambio de oral a escrito*

La «subtitulación interlingüística» es la única modalidad que no sólo trata la transferencia idiomática de una lengua a otra, sino también de un modo a otro. Dada esta característica diasemiótica o intermodal de la subtitulación, Gottlieb (1997b: 110-111) la denomina «traducción diagonal»¹⁰

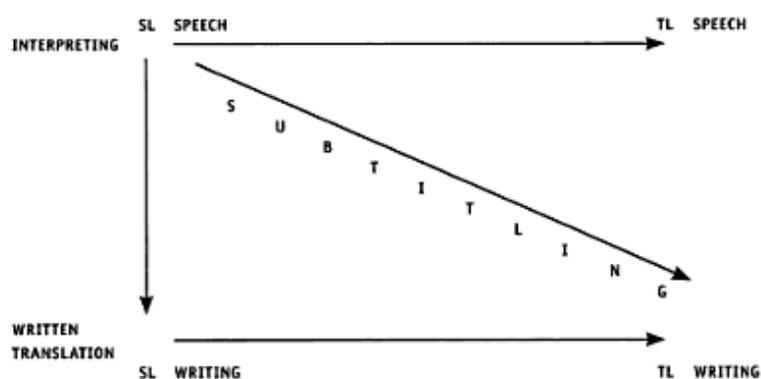


Figura 3. La traducción diagonal de Gottlieb (1997b:110)

¹⁰ Gottlieb (1997b: 110-111) propone otros tipos de traducción: «traducción horizontal» y «traducción vertical». La primera se refiere a la traducción de una lengua a otra sin cambiar el medio, como en la traducción literaria, mientras que en la segunda no se traduce de una lengua a otra, sino que se cambia de un modo a otro, como ocurre en la subtitulación intralingüística.

Las diferencias en cuanto a los rasgos generales de la comunicación entre el discurso oral y el escrito pueden dificultar la labor subtituladora. Gottlieb (2001b: 90) señala, en primer lugar, que mientras en la lengua escrita se requiere la información explícita, en la comunicación oral existe el «lenguaje implícito», denominado así por el mismo autor. Esta característica del lenguaje oral se refiere a un tipo de convención informativa en la que los interlocutores no mencionan alguna información que, por el contexto de la situación que se está compartiendo, resulta entendible. En segundo lugar, ambos discursos –el oral y el escrito– tienen distintas normas estéticas y estilos opuestos en relación a cada parámetro, es decir, lenguaje informal *versus* lenguaje formal. Por ello, si en el proceso de subtitulación no se adapta la forma de expresión oral a la escrita, se puede provocar en el espectador una sensación extraña al leer el discurso oral en el formato escrito. No obstante, Pedersen (2011: 11) no se preocupa demasiado por este problema ya que se trata de subtítulos de *polysemiotic U-turn* en los que los diálogos vienen del guión en el modo escrito; la redundancia de la lengua hablada artificial de un guión es menor que en el discurso oral natural.

Respecto a la oralidad del filme, muchos autores ya han señalado (Baños Piñero 2005; Díaz Cintas 2003b; Gambier y Suomela-Salmi 1994; Perego 2003) que, puesto que se pretende imitar el discurso oral espontáneo y natural, se trata de un discurso artificial, indirecta e intencionadamente. Chaume Varela (2005; 2001) califica esta oralidad como «prefabricada», porque es un discurso escrito elaborado que ha de parecer oral y espontáneo. Baumgarten (2004: 20), por su parte, señala que los intercambios orales de los actantes no se dirigen directamente a un espectador específico, sino que el público es el oyente indirecto que recibe la información intencional durante el proceso de la narración.

A pesar de que la lengua oral en el filme es intencional, elaborada y explícita, el cambio de modo en la subtitulación puede plantear dificultades causadas por las limitaciones espacio-temporales de la modalidad. Los rasgos prosódicos y paralingüísticos tales como pausas, repeticiones, entonaciones, tonos, interrupciones, falsos arranques, así como las variantes dialectales y los defectos de habla caracterizados por el discurso oral, transmiten una gran cantidad de «información suplementaria a lo que las palabras escritas comunican por sí solas», complementando así la dimensión semántica y aportando información adicional sobre el hablante (Díaz Cintas 2003b: 223). Sin embargo, no podemos olvidarnos que en un programa audiovisual los elementos que caracterizan y definen a los personajes –como los valores prosódicos que acompañan a la actuación de los actores junto con la dimensión semiótica que relega la imagen– son elementos añadidos de información que no necesitan traducción y llegan al espectador de modo directo (Díaz Cintas 2003b: 204). De hecho, la labor traductora debe equilibrar la relevancia en la aplicación de las estrategias subtituladoras que trataremos más adelante (la reducción).

Algunas estrategias se aplican en la subtitulación para simular los ecos del discurso oral (Díaz Cintas 2003b; Gottlieb 2001b; Lakoff 1982). Una de ellas es la utilización de recursos ortotipográficos, como por ejemplo, los signos de exclamación, la letra cursiva o los puntos suspensivos. Dichos elementos son algunas de las convenciones de la recepción en las que el espectador entiende los significados o las funciones de dichos recursos ortotipográficos. Por esta razón, muchas publicaciones –cuando comenzaron los estudios sobre la subtitulación– trataban de ser guías generales para establecer las normas o las directrices de la práctica subtituladora. Como consecuencia, los estudios sobre la subtitulación tendían a ser prescriptivos por su naturaleza.

2.3.3 *La traducción vulnerable*

Debido a la yuxtaposición del texto original y el traducido, el espectador puede comparar este último (subtítulo) con el original. Gottlieb (1997a: 309), al retomar los conceptos básicos originalmente propuestos por House (1981/1989) para explicar esta característica de la subtitulación, señala que ésta es una forma de *overt translation*. Por otra parte, Díaz Cintas (2003b: 43-44) indica que la subtitulación es «traducción vulnerable» en la medida en que el texto traducido está sometido al escrutinio comparativo y evaluador del público que, aunque poco, puede conocer algo de la lengua original.

Por consecuencia, este hecho puede crear una presión adicional al subtitulador. En realidad, esta característica refleja una situación paradójica: los subtítulos son visibles ya que se yuxtaponen al texto original, pero el nombre del traductor no aparece o no se acredita su trabajo. Díaz Cintas y Remael (2007: 40) califican esta situación como *forced invisibility*.

2.3.4 *La reducción*

Los subtítulos no pueden ser una traducción completa y detallada de los diálogos de la versión original, ya que la palabra escrita tarda más en ser recibida que la oral y el propio medio impone restricciones espacio-temporales del subtitulado. El espectador, al ver un programa audiovisual subtitulado, tiene que descodificar los elementos semióticos –imágenes y sonido– al mismo tiempo que leer los subtítulos. El texto audiovisual, además, posee la característica de la redundancia intersemiótica, en virtud de lo cual, los elementos verbales redundantes y repetitivos se eliminan de la subtitulación para facilitar la comprensión de todos los signos expuestos al espectador.

Debido a que la subtitulación se realiza en la etapa de la post-producción, no está permitido hacer ningún cambio o modificación en el texto original para facilitar la labor subtituladora. Tampoco puede el subtitulador recurrir a elementos metalingüísticos –como las notas a pie de página, prólogos o epílogos– cuando se enfrenta a las dificultades del trasvase lingüístico o cultural de los elementos difíciles de traducir, por ejemplo, las referencias culturales o los juegos de palabras (Díaz Cintas 2003b: 45). Por ello, las estrategias de la subtitulación que se caracterizan por la modalidad de «reducción», «reformulación» o «condensación» –que trataremos en este subapartado– son las más comunes y distintivas. Para evitar la dispersión en la lectura de los subtítulos se facilita una velocidad de la misma cómoda para el espectador.

De esta manera, los elementos que no se consideran relevantes para la comprensión del mensaje principal se eliminan o reformulan dentro del desarrollo argumental del filme. Díaz Cintas y Remael (2007: 146) clasifican la reducción en dos tipos: parcial y total. La primera se hace a través de la condensación del texto, mientras que la reducción total trata de la eliminación o la omisión de algunos elementos léxicos. Pero ambos procesos no se dan por separado pues –según los mismos autores– en muchas ocasiones aparecen combinados, dándose así una reformulación de lo que se considera relevante de la forma más concisa posible.

Los estudios empíricos muestran que existe una reducción cuantitativa en el proceso de la subtitulación: un 43% menos del texto original en el estudio de De Linde y Kay (1999) y un 40% menos en el estudio de Díaz Cintas (2003b: 202). Mientras que el estudio de Lomheim (1995), citado por Díaz Cintas (2003b: 202), señala que la reducción varía según el tipo de género: un 22% para el género suspense, un 24% para la comedia y un 37% para la ciencia ficción. El estudio de Georgakopoulou (2010) añade que los niveles de reducción pueden variar no solamente en función del género

del filme, sino debido a otros factores como por ejemplo, el contexto y la velocidad de entrega.

Los elementos que suelen eliminarse en la subtitulación a causa de las limitaciones espacio-temporales impuestas por el medio son los que se caracterizan por el discurso oral, como por ejemplo, las repeticiones, exclamaciones, o partículas discursivas. La lengua hablada es instantánea y la carga emotiva, con las repeticiones y redundancias que conlleva, puede cansar al espectador.

Asimismo, el lenguaje tabú y los coloquialismos, aun sirviendo para la caracterización en la narración fílmica, tienden a ser neutralizados o eliminados en el subtitulado (Díaz Cintas y Remael 2007: 195), dependiendo del nivel de sensibilidad de la recepción del espectador en cada cultura meta. Respecto a la aceptación del lenguaje tabú en la subtitulación, Díaz Cintas (2001b: 51) señala que parece sufrir menos rechazo en el texto escrito que cuando aparece en el medio audiovisual. Dicho autor explica la razón:

The context where reading takes place must also be taken into consideration then. Although reading is ultimately an individual act, it is not the same to read a book on your own, in private, as to read (and watch) a film as part of a gregarious group. (Díaz Cintas 2001b: 51)

Además, la estrategia para llevar a cabo la traducción del lenguaje tabú está condicionada también por las diferentes normas y políticas de censura ejercidas en cada cultura meta (Mattsson 2006). La sensibilidad de la recepción respecto a este tipo de habla también puede variar a nivel individual pudiéndose dar el caso de la autocensura del traductor. Ivarsson y Carroll (1998: 126-127) subrayan, que a pesar de que sea difícil clasificar la rudeza o el carácter ofensivo de las palabrotas, cuando éstas aparecen en repetidas ocasiones en el diálogo deben ser neutralizadas o eliminadas. Sin embargo,

añaden que la censura no forma parte del trabajo específico del traductor, sino que la realiza a petición del cliente. Nótese que en el caso de las películas de Pedro Almodóvar objeto de nuestro estudio el lenguaje tabú es un aspecto que tiene bastante importancia en los textos originales.

La referencia cultural o el culturema es el segmento de la cultura meta que suele ser generalizado, «domesticado» e incluso algunas veces omitido para facilitar la comprensión al espectador¹¹. Como ya se ha comentado anteriormente, el subtitulador no puede recurrir a elementos metalingüísticos como las notas a pie de página, prólogos o epílogos en la subtitulación convencional¹²: para traducir las referencias culturales se tiende a domesticar la cultura meta (Ulrych 2000). Por lo tanto, las excesivas reducciones, neutralizaciones y domesticaciones pueden afectar tanto la recepción como la comprensión del espectador, ya que cada elemento tiene su función con valor diegético en la narración y sirve para la caracterización de los personajes (Remael 2003).

No obstante, la reducción y condensación no siempre suponen una pérdida de información ya que, en primer lugar, el discurso hablado generalmente es más repetitivo y redundante que el discurso escrito. Además, el medio audiovisual está considerado como texto polisemiótico ya implica redundancia: la información que recibimos del diálogo hablado puede también venir, simultáneamente, por otro canal. Gottlieb (1994b: 124) señala además de la imagen y el diálogo original, las imágenes que desvelan características importantes de ese diálogo original, como el lenguaje gestual y la

¹¹ Pedersen (2011: 68-120) clasifica las estrategias de traducción de los referentes culturales en siete tipos: *retention*, *specification*, *direct translation*, *generalization*, *substitution*, *omission and official equivalent*.

¹² En la subtitulación hecha por aficionados, conocida como *fansubbing* se encuentra que emplean el préstamo para llevar a cabo el trasvase de los referentes culturales y en casos extremos, para explicar el significado insertan simultáneamente sus notas en la misma entrada del subtítulo.

prosodia de los actores, pueden generar inconsistencias en la percepción por parte del espectador.

Por ello, la reducción, omisión y condensación o reformulación son unas características de la subtitulación dado el sincronismo de los subtítulos con los diálogos y las imágenes del texto audiovisual, así como las restricciones espacio-temporales del medio. La labor subtituladora trata de mantener el equilibrio en la reducción y también de encontrar una solución o estrategia que concuerde y sea coherente con el texto original (Díaz Cintas 2003b; Gottlieb 1997b).

Debido a la pérdida cuantitativa en la subtitulación, la reducción representa «un punto de debilidad, dentro del campo de la traducción, que mina su estatus» (Díaz Cintas 2003b: 201). Ha de tenerse en cuenta que la reducción en la subtitulación no significa, necesariamente, una pérdida de calidad de la traducción ya que ésta no es simplemente «una copia fiel» del texto original. La metáfora de Nida (1976: 75) sobre la labor del subtitulador, citada por Díaz Cintas (2003b: 208), es una de las más expresivas, ya que la compara con «the action of a python, which, after killing an animal too large to swallow, squeezes it into a long thin form which can then be swallowed easily» de modo que la carne y los huesos permanecen, pero con diferente forma.

No obstante, en la subtitulación no sólo se trata de reducir o eliminar estos elementos mencionados, sino también de añadir o complementar para mantener el equilibrio en la recepción del espectador ya que, siendo el texto tan reducido, dicho espectador puede dudar de la integridad de la traducción.

De lo anteriormente mencionado, puede concluirse que el cambio de modo de oral a escrito, las restricciones espacio-temporales del medio audiovisual y la yuxtaposición del mensaje original con el traducido, las estrategias como la reducción o

la omisión y la condensación, son las características que confieren su idiosincrasia a la subtitulación.

2.4 Las etapas de la subtitulación

En el siguiente diagrama basado en las aportaciones de Díaz Cintas (2003b: 75-85) se muestra, teóricamente, la trayectoria completa de los subtítulos desde el encargo de la creación hasta su aparición final. Los subtítulos son el resultado de un trabajo en grupo (Díaz Cintas 2003b: 75); no se trata de la labor de un único traductor sino que participan varios profesionales en distintas etapas. Cada fase del trabajo cuenta con un profesional que asume una responsabilidad determinada, como por ejemplo, el localizador que se encarga de dividir los diálogos originales y de marcar los tiempos de entrada y salida de los subtítulos. El adaptador o ajustador, por su parte, reescribe la traducción para condensar y adaptarla según las limitaciones espacio-temporales; en esta división del trabajo, es el encargado de escribir los subtítulos.

Muchos autores, entre ellos Ivarsson (2002), Pollard (2002), Sánchez (2004) (Pedersen 2011: 13) describen el proceso de subtitulación desde el enfoque prescriptivo (normas o *guidelines*) o el descriptivo (desde su propia experiencia laboral). Partiendo de sus aportaciones, puede decirse que las etapas –en mayor o menor grado– consisten principalmente en: 1) la negociación con los clientes, 2) la elaboración técnica en la que se preparan los materiales como la copia de películas o la lista de diálogos y 3) la elaboración lingüística (segmentación, traducción, localización).

No obstante, las etapas de la subtitulación no son fijas pudiendo variar las pautas con las que se ejercen, ya que las prácticas o procedimientos dependen de las condiciones de cada traductor y agencia (Pedersen 2011: 13). Dado que al aumentar el número de etapas se originan más gastos, en general, se tiende a eliminar algunas para ahorrar tiempo y coste. Sánchez (2004), asimismo, afirma que no existe un proceso

estándar, ya que las agencias de traducción necesitan, para mantener la satisfacción del cliente, adaptar las etapas a las nuevas tecnologías.

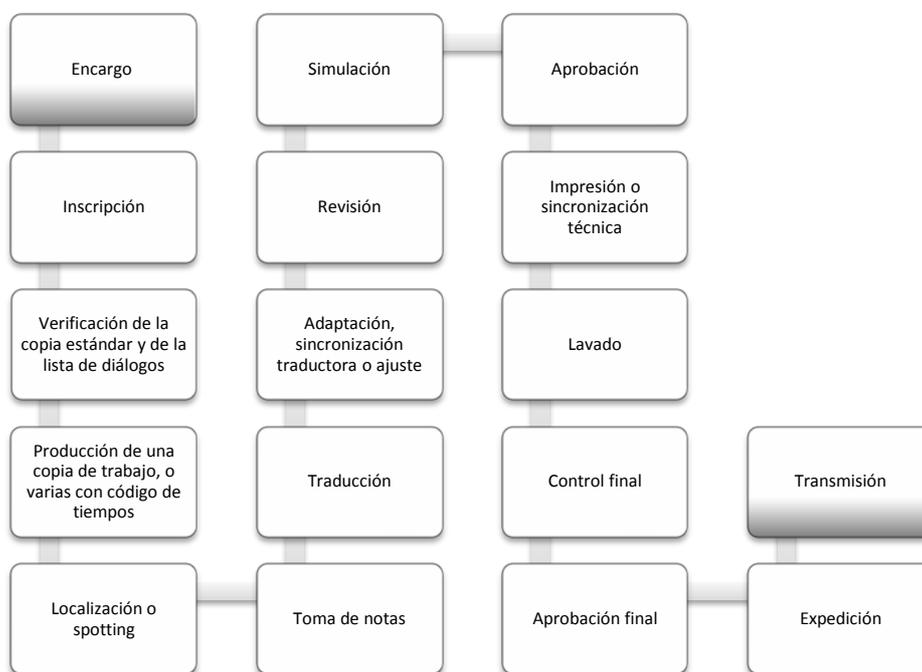


Figura 4. Las etapas en la subtitulación según Díaz Cintas (2003b)

Aunque no existen procedimientos fijos en la subtitulación, las tareas de las que en la actualidad se ocupa fundamentalmente el subtitulador son: segmentar el texto original en subtítulos coherentes, traducirlos, localizarlos y editarlos; es decir, asume varias de las funciones que anteriormente hacían profesionales diferentes. Por criterios de economía y rentabilidad son primordiales en este tipo de traducción (Díaz Cintas 2003b: 87) los nuevos programas informáticos, ya que, al ser diseñados para la subtitulación, facilitan las fases técnicas del subtitulador. Los programas informáticos más actualizados permiten que un subtitulador pueda llevar a cabo su traducción al mismo tiempo que la localización o preparación de los pautados. Sus nuevas funciones, como la detección de voz que indica el tiempo inicial de cada articulación de voces de los autores o la notificación sobre la extensión en función de los caracteres

recomendados en cada línea de subtitulación y según la velocidad de lectura indicada, son de gran ayuda para la preparación de los pautados.

Los programas integrados de subtitulación no sólo disminuyen el número de errores que puedan cometer los distintos profesionales (Luyken *et al.* 1991: 57), sino que suponen, además, un gran ahorro de tiempo y una mejora salarial del subtitulador (Díaz Cintas 2003b: 87). Sin embargo, las condiciones de trabajo no mejoran, ya que se incrementa y se ajusta más el tiempo de preparación (Pedersen 2011: 14). Así, como señala Lambourne (2006) citado por Pedersen (2011: 14), la diferencia del tiempo dado para preparar los subtítulos intralingüísticos de un producto audiovisual que dura una hora se reduce en la actualidad a menos de diez horas, mientras que en los años ochenta se tardaban cuarenta. Otro factor que hay que tener en cuenta es que a partir de los años noventa el precio de la subtitulación intralingüística ha bajado considerablemente.

La concentración de las tareas subtituladoras en un solo profesional supone una mayor rentabilidad y ahorro de tiempo: cuantas menos personas intervengan, menos coste se genera. Por esta razón, la plantilla conocida como *Genesis files* o *master template* que contiene los subtítulos intralingüísticos del texto original con los pautados, se crea y sirve para reducir el proceso de la subtitulación. Al principio, estas plantillas recibieron buenas críticas en general (Georgakopoulou 2009), pero malas en cuanto a la calidad de la traducción, ya que los pautados o la segmentación son fijos y se utilizan para traducir a otras lenguas. En algunos casos, esta falta de calidad aparece en los subtítulos interlingüísticos, como cuando se trata de la traducción de una lengua desconocida en la cultura de llegada o cuando el traductor de la cultura de llegada no conoce la lengua del texto original. Aunque la primera traducción no se usa como texto

original, la segmentación o los pautados fijos¹³ de la plantilla pueden afectar las traducciones finales y las normas de la cultura de llegada (Imhauser 2002; Pedersen 2011: 16).

Según Pedersen (2011: 18), la aplicación de la memoria de traducción o *machine translation* a los subtítulos en plantilla no ha dado buenos resultados en los países escandinavos. Sin embargo, muchos autores como Volk y Harder (2007), Armstrong et al. (2006) y Fiederer y O'Brien (2009), citados por el mismo autor (Pedersen 2011: 18), señalan que el uso de la memoria de traducción con la plantilla tiene resultados positivos que irán aumentando, ya que las tecnologías de la memoria de traducción siguen desarrollándose, así como las nuevas técnicas utilizadas para analizar estadísticamente la memoria de traducción.

3 Conclusiones

Para terminar este capítulo, repasaremos las características del texto audiovisual, que conlleva una complejidad semiótica en la que se establece un tipo de comunicación a través de multi-códigos y multi-canales. En virtud de ello, la traducción del texto audiovisual no es el traspaso de una unidad individual, es decir, de los códigos verbales de un idioma a otro idioma, sino que ha de considerar el texto como un conjunto de significados, y la intención de la comunicación en el que los signos interaccionan y constituyen el mismo texto. Estos rasgos generales del texto audiovisual caracterizan a la traducción audiovisual.

Respecto a la diversidad de términos en este campo de estudio, se refleja la evolución y la ampliación de la investigación de la traducción audiovisual, dado el impacto de la tecnología en esta área. Como señalan Díaz Cintas y Remael (2007: 12),

¹³ Según Pedersen (2011: 18), aunque los pautados no son fijos u obligatorios, pocas veces se cambian en la subtitulación siguiente, salvo que se encuentre un error grave.

es necesario mantener una perspectiva de un estudio abierto y flexible para poder abarcar las tendencias de las actividades traductoras en este campo.

Aunque existen varios tipos de modalidades de la traducción audiovisual, la subtitulación interlingüística e intralingüística es cada vez más estudiada. Se utiliza no sólo en los programas como películas, documentales, series o programaciones de TV, sino también en los espectáculos en directo como en el teatro, el musical o la ópera. La preferencia del uso de la modalidad ya no se divide por razones geográficas sino por factores culturales y económicos. La subtitulación intralingüística está cada vez más presente con el fin de ofrecer una mejor accesibilidad para los discapacitados; asimismo, se utiliza como una herramienta para la adquisición de lenguas extranjeras.

Debido a las limitaciones de espacio y tiempo y al cambio de oral a escrito, las estrategias como reducción parcial o completa se utilizan para llevar a cabo la subtitulación. Partiendo de estos hechos, el subtítulo suele ser fragmentado y reducido por naturaleza, dada la prioridad de lectura de los espectadores. Por ello, se hace imprescindible establecer los criterios óptimos respecto a la calidad de la subtitulación para la evaluación de la legibilidad más adecuada.

En el proceso de la subtitulación participan varios agentes de traducción, y no sólo el trabajo de un traductor, pero la tendencia actual es a que sea una única persona, el traductor-subtitulador, quien lleve a cabo las tareas que antes realizaban varias. La calidad de la subtitulación no depende únicamente de la capacidad del traductor, sino de otros criterios como la legibilidad y el cumplimiento de la función comunicativa. Ése es el estándar de la subtitulación que trataremos en el capítulo 6: Análisis de la calidad de la subtitulación indirecta.

Capítulo 4

La subtitulación en Tailandia

En este apartado presentamos la subtitulación en Tailandia desde los aspectos social y lingüístico, considerados como factores influyentes en su proceso. Comenzaremos con una breve historia de la traducción cinematográfica tailandesa donde quedan reflejados los intentos iniciales para llevar a cabo el trasvase cultural-lingüístico del filme en celuloide hasta llegar a las traducciones audiovisuales con materiales digitalizados que se hacen hoy día, como el DVD, y nos detendremos en la subtitulación indirecta, objeto de nuestro estudio. Como la lengua tailandesa no es conocida en la cultura española, repasaremos únicamente las consideraciones sobre la misma que pueden afectar a esa subtitulación indirecta. Por último, abordaremos las legislaciones sobre censura y sus aplicaciones como elementos de control de las ideologías políticas y culturales, que es uno de los factores sociales que afectan al proceso de la traducción.

1 Historia de la traducción cinematográfica tailandesa

La historia de la traducción cinematográfica tailandesa ilustra la evolución de la traducción audiovisual en el traspaso de las barreras lingüísticas en el medio fílmico desde la narración libre hasta las modalidades actuales, como son la subtitulación y el doblaje. En esta parte del trabajo introducimos una breve historia de las prácticas traductoras de las películas en Tailandia desde la época del cine mudo hasta nuestros días.

1.1 Una breve historia de la cinematografía en Tailandia

Solamente dieciocho meses después del nacimiento del invento de los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière en 1895, los espectadores tailandeses ya conocieron

este nuevo arte llegado de Occidente. Dome Sukwong, archivero de la Filmoteca Nacional de Tailandia e historiador del cine tailandés, señala que el dato más antiguo conocido se debe a un anuncio publicitario sobre películas extranjeras presentadas por S.G. Machovsky, comerciante de cine que llegó a Tailandia por aquella época (Suwannapak y Sukwong 2001: 17), y que fue publicado en inglés en el periódico tailandés el *Bangkok Times* el 9 de junio de 1897. En esos días, los espectadores tailandeses, especialmente los de Bangkok, tenían la oportunidad de disfrutar de este espectáculo tres o cuatro veces al año cuando los empresarios extranjeros traían y exhibían las películas occidentales por la capital.

Debido a que los primeros cines no contaban con locales permanentes, los expositores alquilaban teatros, hoteles o plazas abiertas para proyectar las películas. El primer cine en Bangkok fue construido en el año 1905 en la calle Charoen Krung por un promotor empresarial japonés, Watanabe Tomoyori. Este empresario había alcanzado ya una gran notoriedad antes de construir la sala de cine al exhibir no sólo películas occidentales, sino también películas documentales japonesas.

El éxito de este primer cine animó a los empresarios nacionales a montar los suyos propios. En pocos años se construyeron pequeños edificios –construcciones sencillas y no costosas– cuya estructura de madera con paredes y tejados de láminas de metal hacía que pareciesen almacenes. Además, el cine se convirtió en un espectáculo tan novedoso en Bangkok que los habitantes de la capital empezaron a adoptar la costumbre de ir a ver películas después del trabajo (Suwannapak y Sukwong 2001: 7).

La mayoría de los filmes que se exhibía al principio en los cines locales procedía de países europeos como Francia e Italia, ya que en aquel momento las películas europeas acaparaban el mercado mundial (Barmé 2002: 48); después de la Primera Guerra Mundial fueron sustituidas por las películas estadounidenses (Ballester Casado

2001: 27). Con la entrada de las tropas japonesas en el país durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno tailandés firmó un acuerdo con Japón y declaró la guerra contra los Aliados; a consecuencia de ello cesó la importación de películas de los Estados Unidos, imponiéndose así la reposición de las que ya se estaban proyectando en muchos cines. Aunque el gobierno japonés intentó promover las películas de propaganda, éstas no lograron sustituir este reciclaje de los filmes estadounidenses; los efectos de la guerra y de una gran inundación terminaron por provocar el abandono de las actividades cinematográficas.

Después de la Segunda Guerra Mundial el gobierno estadounidense ejerció una gran influencia en Tailandia a través de su política anticomunista, ya que en aquel momento la doctrina marxista-leninista estaba extendiéndose por muchos países del sureste asiático. El cine fue utilizado como medio de propaganda ideológica, y así lo afirman Suwannapak y Sukwong (2001: 12-13):

The production of Thai government films was greatly influenced by America. The United States Information Service (USIS) office was opened in Bangkok and subsequently became almost a propaganda centre for the Thai government, under the direction of the Americans. A film section was set up within the office which was responsible for making and distributing films to the Thai public on a mass scale. Almost every government agency received 16 mm. film equipment for showing these films (Suwannapak y Sukwong 2001: 12-13).

Además del factor político, el bajo coste de este medio de comunicación contribuyó a incrementar su popularidad. Existían entonces aproximadamente unas setecientas salas, entre cien y ciento cincuenta en Bangkok y el resto en otras provincias (Suwannapak y Sukwong 2001). Para cubrir la demanda masiva de películas en las zonas rurales se crearon salas de «cine móvil» o «al aire libre», muy económicas y

prácticas ya que no requerían la construcción de ningún edificio, sino sólo una pantalla, un proyector y un vehículo de transporte. En muchas ocasiones, el cine móvil se ofrecía gratis como reclamo publicitario para la venta de medicinas o productos de perfumería. Se calcula que existían de 1.500 a 2.000 cines móviles entre los años sesenta y ochenta. Las salas «móviles» empezaron poco a poco a desaparecer de las grandes ciudades y, pasado un tiempo, se hizo difícil encontrarlas incluso en las provincias.

En lo referente a su evolución, el factor político jugó un papel muy importante puesto que, sin duda alguna, los gobiernos de turno controlaron y dirigieron la trayectoria del cine tailandés. Por ejemplo, durante los años sesenta los Estados Unidos disminuyeron su influencia política debido a su mayor implicación en la guerra de Vietnam. Como consecuencia, el gobierno tailandés –como medida de protección de la industria del cine local– lanzó en 1977 una política de subida de impuestos a las películas extranjeras. En señal de protesta, las distribuidoras tailandesas dejaron de importar películas hollywoodenses provocando la drástica reducción de la proyección de las mismas en todo el país (Suwannapak y Sukwong 2001: 14). Sin embargo, aunque se reanudó la importación de películas extranjeras a partir de los años ochenta, el cine tenía otros competidores, como la televisión y el vídeo, que contribuyeron a cambiar los hábitos del público.

En las últimas décadas se ha podido observar el impacto que ha producido la tecnología en la forma de ver las películas. La digitalización no sólo está cambiando el proceso de la producción cinematográfica, sino también los productos audiovisuales desde la proyección en las salas de cine, la televisión, los vídeos VHS, los formatos digitalizados (vídeos CD, DVD, *Blu-ray*) hasta, últimamente, los servicios en internet y en telefonía móvil. Este hecho indica que el acceso a los productos audiovisuales está progresando en los aspectos cualitativo y cuantitativo. A pesar de que los códigos

lingüísticos pueden dificultar la comprensión del público local, la popularidad del cine se mantiene; aun así, se ha buscado otra manera de superar estas barreras a través de la traducción cinematográfica, adaptando su modalidad a la situación y al espectador autóctono, aspecto que trataremos a continuación.

1.2 La historia de la traducción cinematográfica en Tailandia

El lenguaje escrito es insertado en las películas como «complemento de la representación icónica» según Chaume Varela (2004: 40-41) que facilita la comunicación por parte de los autores y ayuda a la comprensión del espectador (Pereira Rodríguez 2001: 6). En Europa, según Ivarsson (2004), los primeros intertítulos se encuentran en la película *Uncle Tom's Cabin* de Edward S. Porter y en principio, los intertítulos recibieron el nombre de subtítulos y, más tarde, cuando llegó el cine sonoro, cambiaron su denominación a *intertítulos*.

Las formas de traducir los intertítulos eran simples. Según Ivarsson (2004) generalmente pueden encontrarse las dos siguientes formas. La primera consiste en los siguientes hechos: traducir los rótulos originales y sustituirlos por los traducidos en lengua meta. La segunda solución, que aun parece más fácil y común, fue la traducción simultánea en voz alta durante la proyección de la película.

Según Chaume Varela (2004: 43), la última técnica fue particularmente popular en España. En varios países la aplicaron y llamaron a las personas que se encargaban de la traducción simultánea de los intertítulos *explicadores* o *narradores* en español, *bonimenteur* en francés o *benshi* en japonés.

En España, según Ávila (1997: 43) la misión de los intérpretes de los intertítulos no era meramente traducir los escritos en idioma extranjero, sino que interpretaban y narraban libremente el filme a un público que, en esta época, era mayoritariamente

analfabeto, desconocedor de la lengua extranjera e incapaz de seguir los rótulos explicativos.

Esta práctica de traducción cinematográfica de España fue parecida a la de Tailandia. Sin embargo, en el caso de Tailandia se prolongó hasta la era del cine sonoro. Barmé (1999) señala que la práctica de la narración en directo en Tailandia en la era del cine mudo llegó de Japón, donde se había utilizado anteriormente en el cine mudo. La técnica *benshi* la introdujo el empresario japonés Watanabe Tomoyori, quien fundó el primer cine en Tailandia. Según el mismo autor, debido a que los filmes que proyectaron en el cine de Watanabe eran de Japón, él publicó un anuncio en el *Bangkok Times* en donde se indicaba que ofrecía el servicio del «intérprete tailandés que habla inglés». Basándose en este dato, el autor supone que se tradujo primero del japonés al inglés, y otro traductor tailandés que entendía inglés traducía al tailandés para el público.

Esta práctica se refiere a una forma híbrida entre adaptación, narración y traducción que se realizaba por un comentarista o narrador durante la proyección de la película. Su cometido no era sólo la traducción, sino que además interpretaba el contenido dramático de dicha película. Se trataba más bien de una adaptación que de una estricta traducción para lo que, además, el especialista debía saber narrar e interpretar las voces de los actores.

Por el principio de la época de cine sonoro en Tailandia los espectadores entendían las películas gracias a la sinopsis que se incluía en los folletos de los programas. En el folleto del programa o *leaflet* se publicaba no sólo el programa del estreno de las películas sino también la sinopsis en tres idiomas (tailandés, inglés y chino) (Suwannapak y Sukwong 2001:32). Después de unas semanas del estreno las sinopsis del folleto se reescribían para publicarse como libros. Cada vez tenían más éxito entre el público del cine y los lectores. Otra importancia de estos folletos consiste

en el hecho de que los recuentos de sinopsis se consideran como el comienzo de la carrera profesional de varios novelistas.

En los comienzos del cine sonoro la mayoría del público tailandés, lógicamente, no estaba acostumbrado a ver películas con mucho lenguaje verbal y además en lengua extranjera. Por eso, algunos cines ofrecían el servicio de la narración libre que un narrador traducía directamente al tailandés, en un intento por facilitar la comprensión de los espectadores. El narrador o traductor solía aparecer de pie y uniformado con el traje tradicional tailandés *Ratchapataen*, pantalones morados y megáfono en mano. Más tarde, la forma de presentar las traducciones del narrador fue cambiando para adaptarse al incremento del número de películas habladas exhibidas en aquel momento.

Este cambio, según Suwannapak y Sukwong (2001: 10), consistía en que el narrador traducía desde un cuarto los diálogos, que se transmitían en tailandés a través del micrófono. Asimismo, estos autores añaden que, en cuanto a su elaboración, la narración directa es similar al drama musical tradicional tailandés conocido como *Khon* pues, en éste, los actores suelen llevar máscaras y los cantantes, escondidos detrás del escenario, doblan a los actores; actividad parecida al papel de los comentaristas de cine que también narraban lo que ocurría en la pantalla.

La técnica de «narración en directo», o *live narration*, según Nornes (2007: 108), fue un fenómeno global en las primeras décadas del cine. En Europa y Estados Unidos se empleó esta modalidad desde la primera hasta la segunda década del siglo XX, aunque siguió practicándose en Quebec y especialmente en Asia donde continuó hasta la era de las películas habladas. Este autor comenta lo siguiente:

There were also isolated postwar traditions in Southeast Asia. For example, Thai cinema in the 1960s and 1970s was a 16 mm, silent film industry. Theaters were constructed with green rooms and translation booths next to the projection booths. From

there one or more actors would supply the sound track live over a PA system. For outdoor showings, they would perform behind the screen. This was the standard practice for both domestic and foreign films; for the latter, they would turn the sound track down or off to make way for the translation. Apparently, this approach survived in rural areas of Thailand as late as the 1990s and is still found in Laos (Nornes 2007: 110).

En Tailandia, Sin Sibunruang¹⁴, considerado como el narrador cinematográfico pionero en Tailandia, traducía los diálogos al tailandés y doblaba en directo la voz de los actores, simultáneamente con la proyección de la película. Al principio, él solo doblaba la voz de todo tipo de personajes, es decir, de ambos géneros y de todas las edades, desde niños hasta ancianos e incluso los sonidos que aparecían en la película, como ruidos de coches, de animales o de objetos. La narración directa de Sin Sibunruang tuvo mucho éxito en aquel momento e inspiró a numerosos seguidores. Así nació en Tailandia una nueva profesión y una nueva modalidad de la traducción cinematográfica: el doblaje.

En esos días, esta forma de la narración –el doblaje en directo– realizada por un solo hombre estaba en pleno auge y todos los cines contaban con una cabina para los dobladores junto al cuarto de proyección, desde donde llevaban a cabo su trabajo acompañándose a la proyección de la película. Más tarde, el único doblador masculino fue sustituido por grupos de dobladores de ambos géneros. Los buenos dobladores llegaron a ser muy populares entre el público tailandés, especialmente en las zonas rurales donde, sin embargo, el doblaje también continuó ejerciéndose por un solo doblador masculino. En algunas ocasiones, estos profesionales llegaron a ser tan reconocidos que sus nombres empezaron a aparecer en las carteleras con letras más grandes que las de los actores de las películas (Suwannapak y Sukwong 2001: 10).

¹⁴ Sin Sibunruang trabajaba en la distribuidora tailandesa *Siam Film Company*, y también fue editor de la revista de cine de la misma empresa.

Lamentablemente, el material encontrado hasta la fecha no aporta datos suficientes que nos indiquen el origen del subtítulo en la historia de la traducción cinematográfica tailandesa; habría que hacer mucha más investigación de campo. En realidad, aún no se ha llegado a establecer conclusiones al respecto; los datos que vamos reuniendo abren nuevas vías hacia una exhaustiva tarea de investigación histórica sobre la traducción cinematográfica en Tailandia.

2 La subtitulación para DVD en Tailandia

En Tailandia el DVD es uno de los materiales digitalizados más populares para ver las películas en casa; debido al precio bajo y a su capacidad de almacenamiento permite elegir la opción de idiomas y «extras» como tráileres, fichas artísticas, fichas técnicas, comentarios del director, entrevistas a los actores, fotografías, documentales, etcétera. Además, en las salas de cine tailandesas, las películas extranjeras –la mayoría de Hollywood– se ofrecen en versión original con subtítulos en tailandés, sobre todo en las grandes ciudades. Sin embargo, las películas con escaso éxito comercial, pero ganadoras de importantes premios o las de género “de autor”, se exhiben en muy pocas salas de cine en Bangkok y no duran mucho en la cartelera. Por ello, el DVD es un buen recurso para los cinéfilos de las películas de este tipo.

Modalidades/ idiomas Canales de exhibición	Doblaje	Subtitulado
Cine	tailandés	tailandés
DVD	tailandés	inglés/tailandés

Cuadro 1. Las opciones de las modalidades y los idiomas para las películas extranjeras habladas en inglés que se estrenan en Tailandia.

Modalidades/ idiomas Canales de exhibición	Doblaje	Subtitulado
Cine	-	tailandés/inglés ¹⁵
DVD	tailandés	tailandés/inglés

Cuadro 2 Las opciones de las modalidades y los idiomas para las películas extranjeras **no** habladas en inglés que estrenan en Tailandia.

Las opciones de idioma en los DVD, como señalan las tablas arriba, para las películas extranjeras habladas en inglés ofrecen, en general, ambas modalidades: el doblaje en tailandés y la subtitulación en inglés y en tailandés; en el caso de las películas extranjeras no habladas en inglés como las españolas, las únicas opciones de idioma disponibles para la subtitulación son el tailandés y el inglés, y para doblaje se ofrece el tailandés. Este hecho podría deberse a que las empresas de reproducción de películas en formato DVD consideran que la mayoría de sus espectadores son tailandeses que desconocen el español, siendo así innecesario añadir los subtítulos en ese idioma (intra lingüísticos) en los DVD que se venden en el mercado tailandés. Sin embargo, la posibilidad de elección del público entre el doblaje y la subtitulación varía en función del perfil y del género de las películas. Entre los cinéfilos, la subtitulada es la versión preferida.

Los subtítulos en Tailandia¹⁶ pueden dividirse en dos tipos según los canales de exhibición: los subtítulos para cine y los subtítulos para DVD. Un aspecto curioso de las

¹⁵ La versión subtitulada en inglés para el cine no es frecuente: se realiza en las ocasiones especiales como el festival de cine o para las películas ganadoras del premio importante. En el último caso como se hace para los espectadores extranjeros que son del grupo pequeño, las salas de exhibición son muy reducidas.

opciones de idioma en el DVD, en el mercado tailandés lo presentan las similitudes entre los subtítulos y el guión del doblaje, ya que dicho guión se utiliza tanto para el doblaje como para los subtítulos. En la preparación del guión para el doblaje se prioriza la sincronía de los movimientos de los labios dejando de lado la reducción o la condensación de los diálogos para facilitar la lectura, como se da en el caso de la subtitulación; esto supone un esfuerzo para el espectador tailandés. Explicamos a continuación las razones de este hecho.

2.1 El proceso de subtitulación para DVD en Tailandia

Los datos sobre el proceso de subtitulación para cine y DVD, en Tailandia, han sido recopilados a través de entrevistas telefónicas y correspondencia vía emails con los jefes responsables del departamento de traducción de las empresas distribuidoras tailandesas: Surawong Taweessri de la *UIP* y Songpol Wongkondee de la *M Pictures*, y con Thanacha Saksiamkul, la traductora de *Volver*, uno de los filmes que analizaremos en este trabajo. Por otra parte, hemos consultado dos de las pocas tesis de máster escritas por tailandeses que pueden encontrarse sobre traducción audiovisual, como son las de Pillay (2001) y Ngamwitrot (2002) y la tesis de máster de Chitprakope (1998) sobre la censura y el papel del Estado en la que, incluso presentando escasos estudios sobre la traducción audiovisual, refleja la posición de los profesionales en Tailandia.

La fase inicial en los procesos de subtitulado para DVD consiste en la preparación de los subtítulos para cine. En el caso de los traducidos al tailandés, estos

¹⁶También existen las traducciones por los aficionados conocidos como *fansubs* en Tailandia, que no sólo realizan los subtítulos para dibujos animados japoneses, sino también para series tanto de Japón como de Corea e incluso para series y películas norteamericanas. Debido a que no se encuentra ningún estudio sobre este fenómeno en Tailandia, los datos sólo se han recopilado a través de las páginas web de los *fansubbers* tailandeses como *Thaisubtitle* (www.thaisubtitle.com) o *Subnung* (www.subnung.com). Aquellos sitios web son unos ejemplos de lugares de encuentro en la red donde los aficionados proponen sus ideas, cuelgan sus tutoriales y encuestas, plantean cuestiones e intercambian subtítulos, conocimientos y noticias, e incluso solicitan comentarios sobre sus trabajos de subtítulos.

son aprovechados para el DVD, aunque existen algunas diferencias entre los dos tipos de subtítulos. Normalmente, las películas habladas en inglés o en otras lenguas extranjeras suelen venir acompañadas de subtítulos en inglés con los pautados hechos. El proceso restante consiste, solamente, en traducirlos al tailandés. Estos subtítulos en inglés con pautados fijos se conocen como «lista de diálogo» y pautado o, en inglés, *dialogue and spotting list*¹⁷. El traductor recibe esta lista y un archivo en formato Word¹⁸ en el que traduce los subtítulos en tailandés. Es decir, el trabajo del traductor es, simplemente, traducir los códigos verbales sin ocuparse en absoluto de la segmentación o los pautados.

De esta manera, las distribuidoras tailandesas buscan traductores de inglés para realizar el trasvase lingüístico-cultural, es decir, la traducción de los subtítulos ingleses al tailandés, aunque se trate de películas no habladas en inglés y el traductor carezca de conocimientos de la lengua original de la película. En el caso de Tailandia, la razón por la que las distribuidoras contratan traductores de inglés para las películas españolas es, por una parte, por la dificultad para encontrar traductores de español con experiencia en el campo de la traducción cinematográfica y, por otra, por el factor tiempo, que es más ajustado para la preparación de la traducción. Actualmente, y con el fin de evitar la piratería, se tiende cada vez más a unificar la fecha de estreno en los diferentes países, lo que implica una reducción del período de preparación de la subtitulación o el doblaje y, por tanto, un ahorro de tiempo y coste. La tarifa de traducción de español a tailandés es superior a la de inglés a tailandés ya que se considera al español como una lengua extranjera no común en Tailandia.

En el caso concreto de la subtitulación para cine de la película *Volver* de Pedro Almodóvar, su traductora, Thanacha Saksiamkul, recibe de la distribuidora *UIP* los

¹⁷ Véase un ejemplo de la lista de diálogo y pautado de *Volver* en el apéndice.

¹⁸ Véase el ejemplo de los subtítulos de *Volver* para el cine en Word en el apéndice.

subtítulos en inglés en formato de Word y los traduce al tailandés, rellenando los espacios en blanco reservados para cada subtítulo; esto significa que no puede modificar la segmentación o los pautados si, a lo largo del proceso de traducción, encuentra problemas de espacio y tiempo. La traductora misma admite su desconocimiento del español así como de otros idiomas de las películas no habladas en inglés con las que trabaja, y afirma que para traducir los subtítulos al tailandés utiliza los subtítulos traducidos en inglés como texto original. Asimismo, la traductora añade que el método de la subtitulación indirecta del inglés es muy común en Tailandia ya que no es fácil encontrar traductores de subtítulos que conozcan esta lengua como sería, por ejemplo, el caso de un traductor de español de la película *Volver*. Además, trabajar con los subtítulos en inglés con pautados fijos supone un importante ahorro de tiempo.

En general, una vez terminado su trabajo, los traductores ya no tienen la responsabilidad de la localización de los subtítulos en los filmes. Los subtítulos traducidos se trasladan a la empresa de subtitulado que es quien localiza o graba los subtítulos en los filmes; la potestad de elegirlos, adaptarlos o localizarlos –una vez traducidos– en las imágenes recae sobre el jefe o la persona responsable del departamento de subtitulado (el localizador y el ajustador tampoco están coordinados con el traductor). El problema puede surgir cuando el adaptador o localizador, que posiblemente desconoce la lengua del original, modifica la traducción provocando errores o cambios de matiz indeseados. En entrevista telefónica, la traductora Thanacha Suksiamkul nos comenta que el gran número de encargos que siempre tiene le privan del tiempo necesario para averiguar si su traducción ha sufrido algún cambio posterior. Generalmente, los mismos subtítulos que se traducen para el cine se utilizan para el DVD. Finalizado el calendario de proyecciones en las salas, las distribuidoras venden los derechos e incluso la traducción de los subtítulos a otras empresas distribuidoras

para DVD. Debido a que éstas últimas son habitualmente sub-distribuidoras de las mismas, aprovechan los subtítulos traducidos al tailandés para preparar el doblaje y la subtitulación para DVD.

Sin embargo, las dos versiones son diferentes; en el caso de *Volver*, por ejemplo, al comparar los subtítulos para el cine con los subtítulos para el DVD, se presentan más pautados en este último y sus traducciones son más largas. Además, se han encontrado algunos subtítulos que no se corresponden con los diálogos originales ni con los subtítulos en inglés que hacen de texto original en la subtitulación al tailandés. Es decir, son subtítulos extras que se añaden en el proceso de la subtitulación para el DVD. Este misterioso caso se aclara tras comparar los subtítulos con su doblaje y descubrir que los subtítulos en tailandés coinciden con el guión del doblaje.

Desafortunadamente, las personas que entrevistamos en *UIP* –empresa distribuidora que nos facilita los datos y materiales como la lista de diálogos y los subtítulos en tailandés para el cine– no pudieron darnos la respuesta a nuestra pregunta acerca de si los subtítulos para DVD coinciden con el guión del doblaje. Simplemente manifestaron no saber nada sobre los procesos relativos al caso concreto del DVD por no hallarse más este formato bajo su responsabilidad. Tampoco obtuvieron ningún éxito significativo nuestros intentos de contactar con la empresa de distribución de DVD.

Como, generalmente, la empresa distribuidora de DVD suele ser una de las sub-empresas de la misma distribuidora de cine, los subtítulos para este último se trasladan al proceso de preparación de los subtítulos para DVD. Cuando hay que preparar un doblaje para DVD se aprovechan las traducciones ya realizadas aunque se trate de una modalidad diferente, en virtud de lo cual, pueden añadirse algunas frases que se habían eliminado con anterioridad en la subtitulación, ya que los subtítulos son una versión más reducida que el doblaje.

Sin embargo, no sabemos por qué no se mantienen los mismos subtítulos para el cine que para el formato DVD. Una posible explicación radicaría en el hecho de que para poder comercializar la película en formato DVD, ha de presentarse junto con la traducción a la Junta de Censura para obtener la licencia, con la ventaja de que si las traducciones para el doblaje y para el subtulado coinciden, significaría un ahorro de tiempo y menos complicaciones en el trámite de revisión.

Asimismo, este aprovechamiento de la misma traducción para las dos modalidades puede justificarse, en principio, por razones históricas. El doblaje en Tailandia da escasa importancia a la sincronización de los labios en comparación con el doblaje al español. En la primera etapa de la traducción cinematográfica en este país, uno o dos dobladores doblaban las voces de todos los personajes de la película narrando y añadiendo, en ocasiones, sus propios diálogos con el fin de animar más a los espectadores. Acostumbrado a ello, el público tailandés no fija su atención o da poca importancia a la sincronización de los movimientos labiales con el diálogo. Por la misma razón, los cinéfilos tailandeses prefieren la modalidad de subtulado ya que resulta más «fiel» a la versión original.

2.2 La posición profesional y social del subtulador tailandés

En el mundo de la traducción audiovisual la acreditación es diferente a la de la traducción literaria donde los nombres del autor y traductor aparecen juntos. En muchas ocasiones, los traductores no se incluyen en los títulos de crédito al final de la película, aunque, últimamente, podemos encontrar sus nombres cada vez más frecuentemente. Sin embargo, si bien en Tailandia –en el caso del doblaje– se nombra al equipo que lo lleva a cabo, en los DVD no aparece el nombre del traductor. Este hecho puede deberse a que, como ya mencionamos anteriormente, los subtítulos en tailandés pueden significar una adaptación para el doblaje.

Como señala Díaz Cintas (2007: 108-109), algunas de las características de esta práctica laboral –como la abundancia de subtituladores *freelance* para un número escaso de encargos, la fluctuación según temporadas y el que los salarios no son, precisamente, atractivos– son razones que crean “una atmósfera enrarecida y proteccionista, de naturaleza endogámica y amiguista”. El mismo autor añade que el acceso al mundo laboral es como “un rito ancestral” según el cual muchos practicantes de esta profesión comenzaron su carrera profesional como epígonos o discípulos de un maestro que los inició transmitiéndoles la información oralmente.

Esta situación en la que los nuevos profesionales se encuentran inmersos en una atmósfera proteccionista auspiciada por los traductores ya conocidos, se produce también en Tailandia. Existen pocos traductores profesionales de subtítulos para el cine pero son personas muy conocidas entre los aficionados al mismo o el público en general. Otra razón del reconocimiento de los traductores por parte del público es que sus nombres aparecen antes que los créditos finales de las películas, en la en la versión cinematográfica pero no aparecen los nombres de traductor para la versión de DVD.

Sin embargo, esto no significa que la profesión de traductor de subtítulos en Tailandia goce de un cierto reconocimiento; las ofertas se distribuyen únicamente entre ellos, por lo que este número reducido de traductores trabaja bajo mucha presión debido a que debe cubrir una gran demanda de encargos. Por otra parte, y en comparación con España, las películas estrenadas en Tailandia permanecen muchos menos días en cartel. Una película de gran producción y promoción con actores super-estrellas de Hollywood suele comercializarse en las salas de cine durante un periodo aproximado de dos semanas, mientras que otra de pequeña producción, con actores desconocidos, puede permanecer una semana solamente.

En entrevista con la empresa distribuidora *M.Pictures*, su responsable nos expone las razones de su preferencia por traductores con gran experiencia, especialmente en traducción cinematográfica: en primer lugar, por tratarse de una traducción especializada y, segundo lugar, porque se requiere para esta actividad una persona capaz de trabajar bajo la presión del tiempo. En cuanto al porqué de la no contratación de traductores que conozcan el español para las películas habladas en ese idioma, la razón estriba o bien en la inexistencia de traductores con conocimiento de español o, en el caso de existir alguno, en la carencia de experiencia profesional suficiente en traducción cinematográfica.

Otra razón a tener en cuenta es el factor rentabilidad. Las películas habladas en español estrenadas en Tailandia son pocas en comparación con las de la industria cinematográfica estadounidense. Por ello, en lo que respecta a consideraciones comerciales, como las películas habladas en español van dirigidas a un grupo reducido de aficionados, y no a las masas, no reportan a las distribuidoras importantes beneficios.

2.3 Las convenciones del subtulado al tailandés

Díaz Cintas (2001a: 63-64) señala que “el subtulado no es un discurso estático y monolítico y es cierto que, en muchos países, las convenciones que se aplican son fruto de una larga tradición”, por lo tanto, varían en cada país en función de las normas establecidas por la sociedad. En Tailandia, además del hecho de ser un país muy diferente, dichas normas son distintas en cada agencia. Sin embargo, y a pesar de la carencia de un código que regule la práctica subtituladora, existen ciertos reglamentos comunes.

En entrevistas mantenidas con los jefes responsables del departamento de traducción, Surawong Taweessri de la *UIP* y Songpol Wongkondee de la *M Pictures*, nos

revelan la inexistencia de un libro de estilo o de normas fijas para la subtitulación, debido a que los traductores con quienes trabajan –siempre las mismas personas– conocen muy bien todo lo que esta práctica requiere. No obstante, y en general, el número medio de caracteres por línea de subtítulo es de veinticinco y debe facilitarse la comprensión lectora de los espectadores ya que han de leer y ver la película simultáneamente. Además, los traductores no necesitan preocuparse por la segmentación o los paudos; simplemente rellenan en el Word los espacios en blanco con sus traducciones. En cuanto al lenguaje, es asimismo recomendable la utilización del que mejor se adecua al contenido de la película y mantiene el uso correcto de las normas lingüísticas tailandesas. En ocasiones, el trabajo del traductor puede sufrir modificaciones ya que no se trata de una versión definitiva, sino que está sujeta a las revisiones de las agencias, en este caso, de las empresas distribuidoras.

Dado que para conseguir la licencia de comercialización tanto los subtítulos como la película deben ser aprobados por la Junta de Censura, las normas consideradas por dicha Junta se aplican como convenciones de subtitulación en Tailandia. En el siguiente subapartado, *La legislación de la censura*, trataremos este tema.

3 La subtitulación al tailandés: aspecto lingüístico

Debido a que la lengua tailandesa es poco conocida en la cultura española, presentamos a continuación una breve introducción a la misma, así como algunas consideraciones lingüísticas relacionadas con la subtitulación.

3.1 Breve introducción a la lengua tailandesa

El tailandés (ภาษาไทย, transcripción: *phasa thai*) es una de las lenguas de la familia *tai-kadai*, cuyo origen no ha sido todavía esclarecido por los lingüistas. Unos creen que proviene de la actual zona sur de China, mientras que otros proponen su

relación con las familias austroasiática, austronesia o sino-tibetana (Hudak 1994: 4600). Según Ronnakiat (1994: 4602), existen más de cincuenta lenguas distintas en Tailandia, pero la lengua oficial que se emplea en los medios de comunicación y en la educación es el *Standard Thai* o el tailandés estándar¹⁹ que procede de la zona central del país. Por lo que respecta a nuestro estudio sobre la traducción de la subtitulación cinematográfica, daremos a conocer el sistema alfabético, la transcripción del inglés al tailandés y la sintaxis del tailandés estándar, puesto que es la lengua empleada en el subtítulo de las películas extranjeras.

A causa de la inexistencia en la actualidad de referencias bibliográficas relativas a la comparación sistemática de las estructuras gramaticales y sintácticas españolas y tailandesas, hemos procedido a trazar una breve introducción de la lengua tailandesa cuyos límites en extensión y profundidad responden a criterios tanto de representatividad como de necesidad. Estos conocimientos básicos facilitarán una mejor comprensión del estudio comparativo.

- El alfabeto tailandés está compuesto por cuarenta y cuatro consonantes que representan veintiún fonemas, treinta y dos vocales y cuatro signos tonales.
- El tailandés es una lengua fonética y tonal. Tiene cinco tonos: medio, bajo, descendiente, alto y ascendente.
- Salvo las palabras compuestas y las palabras tomadas de otras lenguas: sánscrito, pali, camboyano, chino e inglés, la mayoría de las palabras tailandesas son monosílabas.
- La lengua tailandesa tiene más pronombres personales que la española. En el lenguaje oral se suele omitir el sujeto por reconocerse contextualmente. Además, el uso de cada pronombre depende del estado social, de la edad, del género, de la

¹⁹ Los grupos minoritarios que viven en Tailandia cuyos idiomas no pertenecen a las lenguas tai entienden, sin dificultad, el tailandés estándar.

profesión, de la relación entre los parlantes y del contexto o de la formalidad de la situación y personalidad de cada individuo. Por ejemplo, en tailandés pueden encontrarse más de nueve pronombres equivalentes a «yo»:

<i>chán</i>	ฉัน	Másc./Fem.	menos formal
<i>dichán</i>	ดิฉัน	F	formal
<i>phǒm</i>	ผม	M	general (formal/informal)
<i>kraphǒm</i>	กระผม	M	muy formal
<i>raw</i>	เรา	M/F	informal, entre amigos
<i>kháw</i>	เค้า	M/F	informal
<i>khâaphacâw</i>	ข้าพเจ้า	M/F	muy formal
<i>nǔu</i>	หนู	F	usado por las niñas o las mujeres con personas mayores para mostrar respeto
<i>kuu</i>	กู	M/F	vulgar
<i>khâa</i>	ข้า	M/F	informal
<i>àattamaa</i>	อาตมา	M	sólo monjes budistas

- Respecto al registro lingüístico, el lenguaje puede dividirse según la formalidad (formal e informal) y los registros sociales. Son cinco registros diferentes clasificados según el contexto social: tailandés coloquial, formal, retórico, litúrgico y de la realeza. Por ejemplo, el verbo «comer» en tailandés tiene siete equivalentes: *dàe:k* (vulgar), *kin* (coloquial/cotidiano), *tha:n* (cortesía), *râppratha:n*, *bo'riphô:k* (retórico y formal), *chăn* (litúrgico: sólo para monjes budistas), y *sawǒe:y* (realeza).
- Las referencias del tratamiento personal son complejas, por ejemplo, las formas de auto referencias personales son especificadas según parámetros como la intimidad, el género del hablante, etcétera. Además, en los casos hablados informales suelen utilizarse los apodos²⁰ en vez de los pronombres y, en algunas

²⁰ La mayoría de los tailandeses tiene apodo, nombre no oficial utilizado entre los amigos o en la familia.

ocasiones, se utilizan palabras de parentesco para tratar a la segunda persona aunque no exista ninguna relación familiar. Se emplean las palabras de parentesco para demostrar cortesía y cariño; por ejemplo, cuando en una tienda un cliente pide dos kilos de naranjas al frutero, se dirige a él como hermano mayor/menor, tío o abuelo –dependiendo de la edad del vendedor– para demostrar su respeto y educación.

- Los pronombres de sujeto y los de objeto directo y de objeto indirecto son los mismos, por ejemplo:

chán hây Đən kháw

Le doy el dinero a él.

Yo - dar - dinero - él (traducción literal)

ฉันให้เงินเขา

kháw hây Đən chán

Me da el dinero a mí.

él - dar - dinero - yo (traducción literal)

เขาให้เงินฉัน

chán (yo) en el primer caso funciona como pronombre de sujeto, pero en el segundo como pronombre de objeto, sin que se marque la distinción con casos.

Por eso es muy importante que no se altere el orden de las palabras en la frase ya que puede cambiar el significado.

- En tailandés no se cambia la forma del verbo cuando se quiere reflejar los distintos accidentes (persona, tiempo, voz, modo o número) y no existe participio ni gerundio: *chán pay* (voy) puede significar fui o iré. Para evitar equívocos, se añaden las expresiones de tiempo como ayer, mañana, etcétera, y se utilizan los verbos auxiliares como *ca* para expresar el tiempo de futuro, *chán*

ca pay phrûŋ níi (iré mañana), y las partículas como *léew* para indicar el pasado, *pay léew* (ya he ido/ ya fui).

- La serialización de los verbos es una de las características del tailandés por la que una serie de verbos comparte el mismo sujeto uno tras otro sin interponerse ninguna conjunción y preposición entre ellos. Encontramos un ejemplo en el siguiente caso:

kháw rîip pay sǎm maa kin

Está apresurado por ir a comprar algo para comer.

เขารรีบไปซื้อมากิน

él - de prisa - ir - comprar - comer (traducción literal)

- No se utilizan los artículos.
- Desde la perspectiva de la tipología lingüística, se puede considerar al tailandés como una lengua analítica; los sustantivos carecen, pues, de inflexión que marque género o número.
- Asimismo, entre los adverbios y los adjetivos no existen diferencias morfológicas. Los adjetivos y los adverbios suelen ir pospuestos a los sustantivos y los verbos respectivamente, por ejemplo:

una mujer guapa = *sǎaw* (mujer) *sǎay* (guapa) = สาวสวย

un bonito coche = *rot* (coche) *sǎay* (bonito) = รถสวย

- Sin embargo, existen los «clasificadores» que son morfemas adjuntivos a los números para expresar cantidad. Por ejemplo, si un sustantivo está modificado por dos adjetivos se añade un clasificador entre ellos. El orden de la frase queda como sigue:

sustantivo + adjetivo + clasificador + adjetivo

nánsǎn sǐdɛɛŋ lêm yà
un libro grande y de color rojo.
หนังสือสีแดงเล่มใหญ่
(libro + rojo + clasificador + grande)

- Cuando hablamos de partículas añadidas al final de la frase se trata, en este caso, de palabras frecuentemente intraducibles al español. Dichas palabras sirven para indicar respeto, una solicitud, ánimo u otros sentimientos (semejante al uso de la entonación en español), y también varían según el nivel de formalidad. Smyth (2002: 126-129) clasifica, así, los diferentes usos de las partículas en tailandés: exclamación (p. ej. *é, ôo hoo, mǎɛ, hǎy, ée, âaw, úy, táay, wǎ*), interrogación (p. ej. *lǎo?, rǎn?, chây máy?, ná?, rǎ plàaw?, rǎ yǎ ?*), cortesía (p. ej. *khá, khráp phǎm, khâ, khǎa, há, hâ, cá, câ, wá, wâ, wóoy, yá, yâ*) y estado de ánimo (p. ej. *lá, lâ, ná, nâ, nâa, n`y, ñay, rǎk, lǎk, sí, sǐ, sii, sǐi, thǎ, th` , thii*). Algunas partículas tienen formas distintas según el género del hablante: *khâ* y *khá* para mujeres mientras que para hombres adopta la forma *khráp*.

aray nâ?
¿Qué?
อะไรนะ
(qué - partícula)

pay là ná
Ya me voy
ไปละนะ
(yo - ir - partícula)

yàa bǎk thǎo ná
No le digas
อย่าบอกเธอนะ
(no - decir - ella - partícula)

phǒm phúut dâay eey lǎk

Puedo decir por mí.

ผมพูดได้เองหลอก

(yo - poder - decir - yo mismo - partícula)

chǎon nâη sí khá

Siéntese usted.

เชิญนั่งซิคะ

(sentarse - partícula)

3.2 La estructura sintáctica de la lengua tailandesa

Presentamos, a continuación, una introducción de la estructura sintáctica de la lengua tailandesa. Como un primer paso en la investigación de esta cuestión en toda su amplitud, y como respuesta al criterio de representatividad, nuestro análisis se condensará únicamente en torno al espacio que ocupa la escritura cuando se traducen los subtítulos al tailandés. Las características básicas de la lengua tailandesa son las siguientes:

- La estructura sintáctica normalmente obedece a la estructura:

Sujeto + Verbo + Objeto

<i>phǎw</i>	<i>súu</i>	<i>rót</i>
el padre	compra	un coche
พ่อ	ซื้อ	รถ

- El otro orden, como objeto + sujeto + verbo, se utiliza particularmente en la conversación informal y coloquial, al que Smyth (2002: 117) llama *topicalisation* o el orden en el que el sustantivo o la frase que funciona como objeto aparece delante del sujeto para enfatizar el tema de que se trata. Asimismo, existe también el caso de

la «oración de existencia» en la que el sujeto puede aparecer detrás del verbo (Hudak 1994: 4600). Por ejemplo:

objeto + sujeto + verbo
s̄na k̄aw ca aw pay b̄oricàak phr̄uŋ n̄i
Donaré la ropa vieja mañana.
เสื้อผ้าจะเอาไปบริจาคพรุ่งนี้
(ropa - viejo - donar - mañana)

- El sintagma nominal simple puede constituirse como máximo según el siguiente modelo:

Núcleo + Adjetivo + Cuantificador + Clasificador + Demostrativos
n̄áŋs̄n̄n̄ s̄iideŋ s̄w̄ŋ l̄em n̄i
Estos dos libros rojos.
(libro - rojo - dos - clasificador - este)
หนังสือสีแดงสองเล่มนี้

- En la escritura no se separan las palabras; el espacio sirve para distinguir una oración de otra ya que no se emplean signos de puntuación, salvo los de interrogación y de exclamación que tampoco son obligatorios. Ejemplo:

El escenario está lleno de sillas y mesas de madera. (52 caracteres)

บนเวทีเต็มไปด้วยเก้าอี้และโต๊ะไม้ (33 caracteres)

Si se escribe esta frase como si fuera en tailandés, sería:

El escenario está lleno de sillas y mesas de madera (43 caracteres).

Al contrario si se escribe la frase en tailandés con espacio para separar cada palabra:

บน เวที เต็ม ไป ด้วย เก้าอี้ และ โต๊ะ ไม้ (40 caracteres).

- Se duplica la misma palabra para intensificar el significado o indicar la pluralidad utilizándose un símbolo ๑ detrás del sustantivo o del adjetivo:

Ejemplo de pluralidad:

náŋsǎn̄ dii dii
unos libros buenos
หนังสือดีดี / หนังสือดี ๑

Ejemplo de intensificación:

bâan lék lék
una casa pequeña
บ้านเล็ก ๑

yùu klây klây
Está cerca.
อยู่ใกล้ ๑

3.3 La transliteración, la transcripción y la romanización

En este trabajo, la transliteración y la transcripción se refieren a la transformación de la escritura de las palabras extranjeras a la escritura tailandesa, mientras que la romanización, en cambio, alude a dicha transformación desde la escritura tailandesa a la románica. Existen varios sistemas de transliteración y romanización, por ejemplo, el de la Real Academia de Tailandia y el sistema ISO (*International Standard*). En esta investigación excluimos el sistema ISO 11940, ya que se trata de una norma dirigida al uso informático en el que cada signo representa una letra en este tipo de lenguaje.

Este apartado tiene por objeto explicar, descriptivamente, el sistema de transcripción del español al tailandés y analizar la posibilidad de que los nombres propios transcritos mediante dicho sistema pueden crear algún tipo de problema en

cuanto al espacio que ocupa la transcripción y la comprensión del espectador, en especial en el caso de la traducción indirecta de los subtítulos en inglés.

Existen varias formas para transliterar palabras extranjeras a la escritura tailandesa, como los nombres propios, o para la romanización de la misma, aunque hay normas estándares conocidas, como el Sistema General de Transcripción publicado por la Real Academia de Tailandia. Se supone que dicho sistema es el que se utiliza en los casos o documentos oficiales del Gobierno aunque habitualmente cada uno utiliza el suyo. Así, el nombre del aeropuerto internacional de Bangkok, *suwannáphuum* (สุวรรณภูมิ), oficialmente se romaniza como *Suvarnabhumi* si bien pueden encontrarse otras formas de romanización ya que la pronunciación de la oficial no coincide con el nombre asignado.

A pesar de que la Real Academia de Tailandia establece una serie de normas de transcripción de las lenguas extranjeras al tailandés –de las que una de ellas es el sistema de transcripción del español al tailandés– se transcriben los nombres propios extranjeros de diferentes maneras. El intento de la Real Academia Tailandesa de implantar normas que conserven las formas y los sonidos asimétricos fonéticamente, hace que sea muy difícil mantener otros rasgos de la lengua original al tratar de respetar tanto sus reglas ortográficas como su pronunciación.

Además, aunque existen estas normas de la Real Academia Tailandesa, en algunos casos se sigue manteniendo la transcripción de los nombres a través de su pronunciación en inglés, como ser, la transliteración de los nombres propios españoles. Así, «Carlos», puede encontrarse escrito en tailandés como *kaaloos* (การ์โลส), *khaaloos* (การ์โลส), *kaalws* (การ์ลอส), y *khaalws* (การ์ลอส); o «Juan», como *khuan* (ฆวน) o *huan*

(ชวน) por influjo de la variación de la pronunciación²¹. Estas distintas formas se utilizan dependiendo del grado de conocimiento del español de los traductores; los que lo conocen, transcriben con mucho respeto el sonido pronunciado en la lengua original.

Asimismo, se adapta el sistema de la transcripción según la pronunciación del inglés, por ejemplo, Carlos se transcribe *khaalwɔs*. El idioma extranjero que más ha influido en Tailandia es el inglés por su larga historia de contacto lingüístico y cultural con la lengua tailandesa²², y por su papel como lengua intermediadora. Sin embargo, existe una tendencia de transcripción más parecida al sistema fonológico español en especial en el mundo del fútbol. Aunque anteriormente el nombre de equipos de fútbol de la liga española se transcribía y pronunciaba igual que el inglés, por ejemplo, el *Real Madrid* por *riil méedrid*, actualmente se transcribe según el sistema de pronunciación española como *reéal madrid*, según las normas de la Real Academia Tailandesa.

Como hoy día la comunicación es más fácil y rápida, el sistema de transcripción y la aceptabilidad de la sociedad están cambiando al mismo ritmo de la globalización. El caso de la transcripción del nombre de los equipos de fútbol es un buen ejemplo de que existe la tendencia de una transcripción del español al tailandés cada vez más respetuosa con la pronunciación de la lengua original. No obstante, es demasiado pronto para asumir esta hipótesis y, además, son necesarios más datos y una mejor metodología para el análisis de este tema; no abordaremos este asunto en este trabajo.

De todo lo dicho hasta ahora, puede concluirse que no existe un sistema estándar para la transcripción del español al tailandés, aunque la Real Academia de Tailandia haya publicado una serie de normas de transcripción, transliteración y romanización. Al

²¹ Puede encontrarse una tendencia generalizada a la aspiración de la jota en los dialectos meridionales de la España peninsular, en Canarias y en amplias zonas de Hispanoamérica.

²² Prasithrathsint (1999: 138) señala que desde la época de la europeización, al final del siglo XIX, la lengua inglesa sigue influyendo en el cambio del uso de la lengua tailandesa. En un principio, el idioma inglés se difundía en la sociedad tailandesa a través de la tecnología de la imprenta, del nuevo sistema de educación y de la traducción.

parecer, cada sistema tiene su propia y diferente forma de transcribir y romanizar la lengua intermediadora, aunque el inglés todavía deja su huella en la transliteración de la lengua española al tailandés, ya que puede encontrarse la transcripción con el sistema de pronunciación inglesa de los nombres propios españoles. Sin embargo, se constata el cambio de tendencia del sistema de transcripción que se asemeja cada vez más al español, como en el caso de los nombres de equipos de fútbol españoles.

En lo que respecta al espacio, la palabra transcrita al tailandés no ocupa más caracteres que la original. Sin embargo, desde la perspectiva de la contextualidad, la connotación de los nombres propios –en la transcripción– no se trasvasa a la lengua meta, salvo que los espectadores conozcan el significado de dichas palabras. Por ejemplo, el nombre «Lydia» de una de los protagonistas de la película *Volver* que es torero: si el espectador carece de conocimientos de español y de toros, es imposible que entienda la connotación de dicha palabra, la cual hace referencia al conjunto de faenas que realiza el torero en su lucha con el toro en las corridas.

En cuanto a la subtitulación indirecta, en la que el traductor traduce o transcribe los nombres propios a través de la subtitulación en inglés, el sistema fonético de la lengua mediadora puede influir en la traducción final. Transliterar nombres propios según la pronunciación en inglés puede crear confusión en los espectadores tailandeses, ya que el nombre escrito en los subtítulos no coincide con lo escuchado en la versión original. Encontramos un ejemplo en la subtitulación de la película *Hable con ella* en la que el nombre del protagonista, Marco, se translitera al tailandés como *makhoo* (มาร์ค) que no suena igual que *mar-koo*, el sonido que se oye en la película.

En conclusión, en cuanto a la subtitulación, la lengua tailandesa parece tener menos problemas con el espacio, ya que no existen tantos elementos gramaticales que puedan ocuparlo como en el caso de las lenguas española e inglesa. Por ejemplo, no

existen artículos ni signos de puntuación, ni concordancia de género y número entre los sustantivos y adjetivos y, sobre todo, no se separan las palabras en las frases. Además, la serialización de los verbos (conjunto de verbos del mismo sujeto o la omisión de sujetos en el lenguaje oral) es una de las características de la lengua tailandesa que supone un ahorro importante de espacio.

A pesar de los préstamos de lenguas extranjeras, el sistema de transcripción nos señala que no aumenta la longitud de las palabras transcritas. Es más, parece ser que ocupan menos espacio, todavía, por la posibilidad de que las vocales pueden aparecer sobre, debajo o al lado de las consonantes. Aunque existen elementos sintácticos añadidos –tanto las partículas (*khá, khráp, etc.*), la reduplicación de adjetivos, como los marcadores temporales (ayer, hoy, mañana, etc.)– ninguno de ellos crea problemas de espacio por las características mencionadas anteriormente. Las partículas o los clasificadores añadidos son palabras cortas, monosílabas la mayoría, que pueden ocupar el espacio comprendido entre un carácter (sí-ซี), como mínimo, y hasta un máximo de siete caracteres (*rú plàaw หรือเปล่า?*).

Como ya se ha comentado anteriormente, el orden de las palabras en la oración es importante ya que estas no tienen marcas morfológicas que muestren su valor sintáctico; igualmente, el contexto y la pragmática juegan un papel relevante para poder interpretar la información. Debido a ello, en el apartado del análisis de la calidad de la subtitulación indirecta, nos fijamos en la segmentación para saber si la traducción desde el inglés puede llegar a afectar a los subtítulos en tailandés.

4 La legislación sobre la censura y la subtitulación en Tailandia

La introducción de este subapartado trata la censura cinematográfica en Tailandia analizando, además, la legislación de 2008 –actualmente vigente– con el fin

de destacar los temas prohibidos, siempre censurados, y las consecuencias que esto puede tener en el trabajo del traductor.

La legislación sobre la censura de los medios de comunicación incide en la fase de preparación de los subtítulos de películas extranjeras, pues la censura no sólo se aplica a las imágenes sino también al contenido lingüístico. Según el artículo 14 de la Ley de Cinematografía de los años 1930 y la del 2008 del Ministerio de Cultura de Tailandia, las empresas distribuidoras de películas están obligadas a presentarlas antes de su estreno en los cines y junto con sus traducciones, es decir, los subtítulos y el guión del doblaje, ante la Junta de Censura para revisar los contenidos. Si la Junta no les concede su licencia, dichos contenidos no pueden exponerse en público. La misma película en diferente formato (p. ej. DVD), aun contando con la licencia para la proyección en salas de cine, necesita una nueva licencia expedida por una Junta de Censura diferente.

De esta manera, dicha legislación en Tailandia es una de las causas de autocensura por parte del propio traductor o por la misma política empresarial de los distribuidores, para evitar una pérdida de tiempo en los trámites.

4.1 La legislación sobre la censura tailandesa y los contenidos censurados

Desde que en 1930 se inició la aplicación de la legislación sobre la censura en Tailandia, el poder político sigue siendo la razón principal de la misma y la autocensura del material cinematográfico. La Ley de cinematografía y materiales audiovisuales de 2008 es la que está actualmente vigente. Anteriormente se aplicaron las siguientes:

- Ley de cinematografía (número 2) del año 1936
- Ley de control de actividades y materiales audiovisuales del año 1987
- La Orden del Consejo Revolucionario (número 205) del año 1972

Las primeras legislaciones de cinematografía (1930 y 1936) ya contemplaban la obligación de presentar al Ministerio del Interior todas las películas antes de ser exhibidas en las sales de cine. Sin embargo, a partir de la Orden del Consejo Revolucionario de 1972 se trasladó la responsabilidad a la Policía Nacional. La licencia de comercialización no exigía presentar los materiales audiovisuales –como VHS o DVD– ante la Junta de Censura previamente a la comercialización o exposición en lugares públicos, hasta la aprobación de la Ley de Control de actividades y materiales audiovisuales de 1987, en la que se añadieron los seis tipos de material audiovisual afectados por dicha obligación. Estos materiales son los vídeos consolares, disco laser, DVD, VCD, CD ROM y los discos duros.

La Nueva Ley de Cinematográfica y Materiales Audiovisuales de 2008 se promulgó tomando en consideración al sector privado, con el fin de actualizar las antiguas leyes y sustituir el sistema de censura por uno nuevo que incorporaba la edad del espectador como criterio de clasificación de los programas audiovisuales. Sin embargo, no se pudo acabar con la censura previa efectuada por la Junta de Censura, sino que se continuó aplicándola según la Ley de 1930, coexistiendo con las calificaciones de la actual Ley cuyo texto va dirigido, en especial, a los productos audiovisuales tanto de DVD y VCD como de videojuegos (sección 3 de la cinematografía, artículos 25-26 y 29 y la sección 4 sobre la comercialización de materiales audiovisuales, artículo 47).

La única modificación que se ha realizado es la del organismo responsable de la censura que anteriormente pertenecía a la administración de la Policía Nacional y que a partir de la Ley actual es la nueva instancia política del Departamento de Cinematografía y Materiales Audiovisuales del Ministerio de Cultura.

En la publicación *El Mejor entendimiento de la nueva ley de cinematografía y los materiales audiovisuales del 2008*, editada por Amonrat Thepkampanat, directora del Departamento de Cinematografía y Materiales Audiovisuales del Ministerio de Cultura, se explica que según el artículo 47 de la Ley de Cinematografía y Materiales Audiovisuales del año 2008: “los materiales audiovisuales que se expongan, alquilen, intercambien o vendan en el Reino tailandés deben contar con la aprobación de la Junta de Cinematografía y Materiales Audiovisuales”. En cuanto a la solicitud de la aprobación, se aplican las regulaciones, normas y condiciones establecidas por el Departamento de Control de los medios y se publican en el Boletín Oficial del Estado.

4.1.1 La Junta de Censura, Calificación Cinematográfica y de Materiales

Audiovisuales: la falta de estandarización

La Junta de Censura, Calificación Cinematográfica y de Materiales Audiovisuales es un órgano dependiente del Ministerio de Cultura que, según la sección 2, artículos 16-18 de la nueva Ley de Cinematografía y Materiales Audiovisuales de 2008, se encarga de expedir la licencia para la producción cinematográfica en el Estado, de calificar las producciones cinematográficas que están destinadas a la comercialización, distribución y exhibición pública, de aprobar la comercialización nacional e internacional de los materiales audiovisuales en el país y de la exhibición de los materiales de publicidad.

Como consecuencia de esta Ley, la responsabilidad y administración de dichos materiales se trasladó del Cuerpo Nacional de Policía al Departamento de Control del Ministerio de Cultura. De este modo, el organismo queda configurado por siete representantes –como máximo– designados por el Ministro de Cultura, que tienen que ser especialistas o profesionales del mundo cinematográfico, audiovisual y de televisión, y pertenecer cuatro de ellos al cuerpo de funcionarios del Ministerio de

Educación, de Asuntos Universitarios, de Asuntos militares, del Departamento de Asuntos Religiosos, del Ministerio de Asuntos Exteriores así como del sector privado.

La Junta de Censura puede prohibir los filmes que incumplan los criterios o consideraciones de la propia Junta. En algunos casos, para conseguir la licencia de comercialización y exhibición, tanto el director de filmes como las empresas de distribución no tienen otra alternativa que suprimir las escenas y el uso del lenguaje inapropiados según la Junta e incluso ejercer la autocensura en cuanto a la traducción. La razón de esta censura cinematográfica estriba en los casos en los que se violan las normas morales y culturales y se perturba el orden público y la seguridad nacional. Sin embargo, el objetivo principal de la creación de la Junta de Censura Cinematográfica consiste en reducir la “perniciosa influencia” que el cine puede ejercer en el pensamiento de las masas y, en especial, en lo referido a la crítica social y política.

4.1.2 El nuevo sistema: la clasificación del contenido según la edad del espectador

Las categorías establecidas por la Ley que mencionamos son las siguientes: a) recomendadas para todos, b) recomendadas para mayores de 13 años, c) recomendadas para mayores de 15 años, d) recomendadas para mayores de 18 años, e) recomendadas para mayores de 20 años y f) las prohibidas. Según esta clasificación, no existe ninguna expresión orientada a materiales como «contenido educativo», «inconveniente para menores de siete años» o «contenido pornográfico o excesivamente violento». La clasificación no está basada en criterios de idoneidad del contenido en función de la edad del menor; es decir, su ausencia indica que son materiales prohibidos al público.

Sin embargo, la última categoría de la lista, la relativa a la prohibición, se refiere a las películas que:

1. Afectan o implican de manera negativa a la monarquía o a la gobernación bajo el régimen democrático basado en una monarquía constitucional en la que, como Jefe de Estado con función representativa, está la figura del monarca.
2. No respetan a las personas, religiones, lugares, objetos venerables o representativos del país.
3. Destruyen la armonía de la convivencia en la sociedad.
4. Pueden afectar las relaciones internacionales.
5. Contienen escenas de sexo explícito.

4.2 Las consecuencias de ambos sistemas de censura: reflexiones acerca de este sector

A la vista de este sector legal de la censura, las calificaciones establecidas por el Ministerio de Cultura no mejoran la libertad de expresión sino que, por el contrario, parecen ejercer un control mayor sobre ella. El objetivo principal de la calificación cinematográfica es orientar a los espectadores sobre el contenido que podrán ver adecuado a cada edad, pero el sistema tailandés es todavía muy prescriptivo, en virtud de lo cual, podemos encontrar en la primera categoría la recomendación de ver una película determinada y en la última, la prohibición.

Asimismo, en el periódico en inglés *Bangkok Post* del 16 de mayo de 2006 se publicó el artículo *Censorship seen feeding piracy*²³ de Woranuj Maneerungsee en el que se informaba de las protestas que los productores de películas estadounidenses dirigieron contra el sistema de censura –en los formatos DVD y VCD– de las escenas en las que se fumaba y se bebía alcohol. De igual modo, la Alianza de las empresas de distribución de las películas en DVD y VCD, reunida el 14 de mayo de 2007, debatió

²³ <http://www.asiamedia.ucla.edu/article-southeastasia.asp?parentid=45664>

sobre *Las soluciones en la Censura Cinematográfica para VCD y DVD*. Estas normas de censura están promoviendo la piratería ya que los espectadores prefieren ver las películas piratas en las que no aparecen imágenes censuradas.

Igualmente, la traducción cinematográfica puede verse perjudicada al tener que adoptar la autocensura con el fin de evitar los problemas con la Junta, como veremos a continuación.

4.3 La traducción cinematográfica y la autocensura

La censura cinematográfica tiene una larga historia en Tailandia, dejando una fuerte impronta en lo que respecta a las restricciones impuestas a temas tabúes como la sexualidad, la monarquía, la religión y la política (Musikawong y Uabumrungjit 2008). En *Sex and Politics of Censorship in the 1970s* de Sudarat Musikawong (2008), se exponen dos de los contenidos visual-verbales más censurados en el cine y los medios de comunicación en Tailandia desde los años sesenta hasta nuestros días: el sexo y la política; el primero, motivado por la revolución sexual que irrumpió en la cultura tailandesa y, el segundo, determinado por los importantes cambios políticos que se produjeron en aquella década.

Otro trabajo que refleja el poder y la censura en los medios cinematográficos es *The Role of State in Film Censorship* de Kanittha Chitprakope (1998). La autora analiza la censura cinematográfica y las funciones de su Junta, según la Ley de Cinematografía del año 1930, con el fin de mejorar el sistema de censura adaptándolo a la situación actual. El resultado de este estudio señala que, en primer lugar, los contenidos censurados se refieren a las costumbres, moralidad y tradición que se consideran inadecuadas en la sociedad tailandesa. En segundo lugar, postula la necesidad de ampliar la participación de representantes del sector privado en la selección de los censores.

Por otro lado, la aplicación simultánea de las prohibiciones por parte de la Junta de censura y del sistema de clasificación al contenido de los programas audiovisuales según la ley actual, como señalamos anteriormente, hace que las políticas de censura sean más estrictas. De esta manera, las leyes controlan los tipos de canales de emisión: el cine y los materiales como la TV y el DVD. Esta legislación sobre la censura del cine afecta, sin duda alguna, a la subtitulación de las películas extranjeras siendo, asimismo, la causa de la autocensura. Pero las consecuencias de esta ley no sólo repercuten en el contenido de los filmes, sino también en el contenido lingüístico.

Estos contenidos censurados recaen sobre las imágenes y el lenguaje que contienen temas tabúes, elementos específicos suprimidos por motivos morales, como por ejemplo, las escenas de violencia, la droga, el alcohol, el acto de fumar, la religión – sobre todo el budismo– la obscenidad y el sexo, e incluso la monarquía. En las entrevistas a los responsables de las empresas distribuidoras, nos confirman que se practica la autocensura para evitar problemas con la Junta de Censura; incluso sin llegar a conminar a los traductores, sus trabajos, en general, llegan a las manos de dichos responsables en versiones edulcoradas, especialmente las traducciones del lenguaje tabú o de tipo obsceno. El estudio de Ngamwitrot (2002), *Analysis of problems in swearing translation for subtitling: case study of Magnolia*, muestra que la censura es uno de los factores socio-culturales que más influye en la traducción de los términos malsonantes.

5 Conclusiones

En este capítulo hemos prestado atención, en forma resumida, a la subtitulación en Tailandia desde una breve historia de la traducción cinematográfica, pasando por el proceso y las convenciones de subtitulación, hasta los aspectos lingüístico, profesional y legislativo que dibujan el panorama de las prácticas subtuladoras en este país. El factor económico condiciona las actividades subtuladoras y la situación profesional y social

del subtitulador. Debido al hecho de que el nombre del subtitulador no se acredita – especialmente en la subtitulación para DVD– puede quedar en entredicho la ética profesional del traductor, protegido por el anonimato. Además, la legislación de la censura induce a que se ejerza la autocensura en la traducción de los elementos verbales «arriesgados», lo que puede afectar tanto la calidad del subtítulo como la recepción del espectador tailandés.

Respecto al aspecto lingüístico de la lengua tailandesa y la subtitulación, se constata que ofrece menos problemas en lo relativo al espacio, ya que las palabras no tienen que separarse y la serialización de verbos supone un ahorro del mismo. Además, la lengua tailandesa no utiliza algunos elementos gramaticales que son susceptibles de ocupar espacio como ocurre en las lenguas española o inglesa, como por ejemplo, los artículos y signos de puntuación. Aunque existen elementos sintácticos añadidos como las partículas que representan la cortesía, el estado social y la relación del enunciador al receptor, no causan problemas respecto al espacio ya que son palabras cortas y se consideran elementos verbales que suelen ser eliminados en la subtitulación. Sin embargo, el orden de las palabras es crucial porque puede modificar el significado repercutiendo en la recepción del espectador, pues las palabras no tienen marcas morfológicas que muestren su valor sintáctico y contextual.

Asimismo, la subtitulación indirecta y la traducción de plantillas de subtítulos en inglés se utilizan por ahorro de tiempo y gasto, puesto que no es función del traductor tailandés ocuparse del pautado. Este método es muy común en la subtitulación de las películas extranjeras al tailandés. Una de las consecuencias negativas, además del probable traspaso de errores, equivocaciones y ambigüedades, es la segmentación. Debido a la asimetría de las diferentes lenguas, la segmentación de los subtítulos en inglés puede afectar a la traducción final. El «filtro cultural» de los subtítulos en inglés,

por ejemplo en la traducción de los referentes culturales y del lenguaje tabú, también puede influir en los subtítulos finales. Podemos encontrar otro problema relacionado en la transcripción, como por ejemplo, en el caso de las películas españolas en las que –en la traducción de los subtítulos en inglés– se transcribe según las normas de la transliteración del inglés al tailandés. Sin embargo, este método altera algunas veces la recepción del espectador tailandés al no corresponderse con la pronunciación de la lengua original. El público tailandés puede escuchar la versión original que, incluso no entendiéndolo, le permite comparar lo que lee con lo que escucha.

Debido a que para comercializar los materiales audiovisuales en Tailandia, según las leyes, todos los materiales y su traducción deben contar con la aprobación de la Junta de Cinematografía y Materiales, de Ministerio de Cultura. Además, este sistema de censura tailandés, sin duda alguna es una de las causas de la autocensura y, como consecuencia, influye en la traducción cinematográfica, en especial, el lenguaje tabú o las palabras malsonantes.

Capítulo 5

Calidad y evaluación en la traducción

Como ya hemos mencionado en el Capítulo 2 al tratar la traducción indirecta y la subtitulación indirecta, aun siendo una práctica muy común dentro del campo profesional de la traducción audiovisual, se le ha prestado poca atención a este aspecto, y además es objeto de críticas negativas. Uno de los objetivos de este trabajo se centra en la evaluación de la calidad de la subtitulación indirecta, es decir, los subtítulos obtenidos a partir de otros intermediarios en inglés. Debido a las características específicas de la traducción audiovisual, los criterios de evaluación, que analizaremos en el capítulo 6 –Análisis de la calidad de la subtitulación indirecta–, son diferentes a los de la traducción literaria.

No obstante, la consideración de la evaluación de la calidad de la traducción en general nos es muy útil para, más adelante, aplicarla como base teórica, en el establecimiento de los métodos y criterios de la evaluación de la subtitulación indirecta. En el tratamiento de la calidad y la evaluación de la traducción, el subjetivismo, la validez y la fiabilidad siguen siendo las cuestiones a tener en cuenta. En este capítulo se ofrece el estado de la cuestión en este campo repasando los conceptos fundamentales de calidad y evaluación en la traducción con el fin de entender los criterios utilizados en la valoración de la calidad y adaptarlos a nuestro caso concreto. Es cierto que la traducción audiovisual tiene sus peculiaridades pero no lo es menos que algunos de los aspectos que aquí se recogen son susceptibles de aplicación a ella y, en todo caso, en un trabajo de esta naturaleza, no conviene perder de vista el marco general de los Estudios de Traducción. Asimismo, revisaremos los modelos de evaluación, tanto desde el ámbito

académico como desde la actividad profesional, en especial los más utilizados en ambos campos, la evaluación analítica y la holística, con el fin de establecer el método más adecuado de evaluación de la calidad de la subtitulación indirecta.

1 La calidad y la evaluación en traducción

En este subapartado repasamos algunos conceptos sobre la evaluación de la calidad de la traducción. Pero, teniendo en cuenta los objetivos del presente trabajo, no profundizamos en ellos sino que consideramos, exclusivamente, las nociones relacionadas con nuestro tema de estudio y que nos ayudan a desarrollar los métodos de análisis y que presentaremos en el siguiente capítulo. Estos aspectos son las relaciones entre calidad y traducción, los términos y definiciones sobre calidad y evaluación de la traducción y la cuestión del subjetivismo. Este hecho evita la posible confusión entre los diferentes términos (p. ej. evaluación, revisión, crítica de traducciones, edición, corrección, control de calidad, seguridad de la calidad y los estándares de esta última).

1.1 La calidad y la traducción

Dentro de los Estudios de Traducción, la calidad y la evaluación siguen manteniéndose en continuo debate entre los teóricos y los profesionales (Bowker 2000). Aunque ha aumentado el interés por la investigación como objeto de estudio a partir de la mitad de los años noventa, este aspecto ha sido eludido por los investigadores del mismo campo (Lauscher 2000: 150) debido a las dificultades y a la propia naturaleza subjetiva de la evaluación de la calidad de la traducción. Halliday (2001: 14) señala que para juzgar si una traducción es buena o no es necesario saber contestar primero qué es una traducción. Sin embargo, la noción de la traducción puede definirse desde diferentes puntos de vista, puesto que es una actividad que abarca una gran complejidad lingüística, social, cultural, ideológica, psicológica, cognitiva, etc. En este sentido, las

diferentes escuelas de traducción siguen haciendo propuestas distintas para definir en qué consiste traducir, por lo que pueden encontrarse distintas concepciones sobre la evaluación de la calidad de traducción desde las teorías de la equivalencia (Nida y Taber 1969), los enfoques funcionalistas (House 1997; Nord 1988/1991), las teorías del polisistema (Even-Zohar 1979; Toury 1980) y los enfoques socioculturales (Hewson y Martin 1991).

Por ello, la siguiente consideración de House (2009: 221) no es nada exagerada:

Translation quality assessment presupposes a theory of translation. Different views of translation itself lead to different concepts of translation quality, and different ways of assessing it (House 2009: 221).

Otra dificultad derivada de la naturaleza de la traducción, según Wagner (Chesterman y Wagner (2002: 80), se basa en los hechos de que la «buena» traducción es invisible; sólo se nota cuando existe algo inadecuado o incorrecto en la misma y nunca existe una única «traducción correcta». Asimismo, esta autora señala que el texto original es «final, fijo e inmutable» pero la traducción es algo «fluido, perfectible» que varía con el tiempo (p. ej. las diferentes versiones de la Biblia) dependiendo de varios factores como la finalidad, el público o la destreza del traductor.

Martín Martín (2010: 230) señala, en el mismo sentido, que no existe la traducción perfecta sino «varias posibles traducciones aceptables y adecuadas de un mismo texto origen» ya que «...traducir es un ejercicio intelectual singular que tiene como resultado un producto para el que no existe una vara física de medición universal».

Estas son algunas consideraciones que muestran las dificultades de este estudio; ha de tenerse en cuenta que existen más aportaciones que tratan de este tema pero que

no cabe mencionar aquí ya que, como dice Martín Martín (2010: 230): «los factores que dificultan la evaluación se pueden agrupar, subdividir o alargar *ad infinitum*». Sin embargo, ya son suficientes como para hacernos las siguientes preguntas: ¿cómo se evalúa una traducción?; si la calidad puede definirse desde diferentes puntos de vista y si la traducción se considera «invisible» y ninguna es «perfecta», entonces, ¿qué es la calidad de traducción?

1.2 Los términos relacionados con la evaluación y la calidad

En este subapartado abordamos, sin pretensión alguna de exhaustividad, los conceptos de otras intervenciones tales como la crítica de traducciones, la revisión, la edición, la corrección, el control de calidad, el aseguramiento de calidad y los estándares de calidad. Para delimitar el marco de estudio y con el fin de evitar confusión entre términos, dada la similitud entre algunos de ellos, los repasamos en los siguientes tres grupos.

1.2.1 *La crítica de traducciones*

La crítica de traducciones puede adoptar, en algunas ocasiones, diferentes denominaciones como *crítica traductológica*, *crítica translatoria* o *crítica aplicada* (García Yebra 1995). Dentro de los estudios de traducción puede encontrarse la crítica clasificada como una rama de investigación aplicada de la traducción (Doorslaer 2007:229). Debido a que crítica y evaluación comparten una similitud en cuanto al carácter valorativo, algunos autores, entre ellos Hurtado Albir (2001/2007: 156), clasifican la crítica como sinónimo de evaluación, mientras que Toledo Báez (2010: 134) la considera como *evaluación de traducciones publicadas*.

Varios autores han aportado definiciones de la crítica de traducciones (Berman 1995; Hewson 2011; Maier 1998/2009; Paloposki 2012; Reiss 2000), García Yebra (1995: 37) la define como:

Comprende, pues, las dos direcciones en que debe proyectarse la mirada del crítico de la traducción: dirección retrospectiva, para estudiar los problemas de traducción planteados por el texto original y los procedimientos del traductor para resolverlos, y dirección prospectiva, para evaluar los resultados de la actividad traductora. (García Yebra 1995: 37).

El concepto valorativo de la crítica se asimila a la evaluación que, con el fin de determinar la calidad de las traducciones, compara el texto traducido con el original para determinar la calidad de las traducciones. Sin embargo, cuando nos referimos a la crítica de traducciones en la prensa, en algunas ocasiones se aprecia cierta relación con *la crítica de la literatura* ya que, en este caso, se trata de las reseñas literarias publicadas en los periódicos.

Se puede deducir que el objeto de estudio de la crítica se centra en la traducción literaria y en las reseñas de la crítica literaria. La valoración de la calidad viene a ser uno de los procesos de la crítica. Aunque parece que el marco de estudio de la crítica abarca varias áreas, mientras que los estudios sobre la evaluación en traducción se centra en los métodos (¿cómo se mide la calidad?), en algunas ocasiones estos dos términos se utilizan de forma intercambiable. En este sentido, los consideramos en este trabajo como sinónimos cuando ambos términos tratan de valorar y describir la calidad de traducciones.

1.2.2 *la revisión, la edición, la corrección*

La revisión, la edición y la corrección cuya naturaleza valorativa está relacionada con la evaluación. Para distinguir las intervenciones mencionadas ha de considerarse la clasificación de la intervención según el estado del texto en la que se encuentre; dicha clasificación es presentada por Horguelin (1985: 9), citado por Parra Galiano (2005: 15):

si se trata de un producto acabado, la intervención puede consistir en una *evaluación* o en una *crítica*.

si se trata de un producto semiacabado o borrador de texto, la intervención puede consistir en una *revisión* o en una *corrección de pruebas* (Horguelin 1985: 9).

Partiendo de estos tipos de intervenciones, la diferencia entre evaluación y revisión consiste en que las traducciones en las que interviene la evaluación se consideran como producto final. Sin embargo, la revisión se aplica a un producto inacabado. En este sentido, la corrección se considera como un proceso posterior al de la revisión y marca una de las diferencias entre la evaluación y la revisión (Brunette 2000: 175). Respecto a la edición, optamos por la definición de Parra Galiano (2005: 14) que distingue de otros el término *edición* por ser empleado, este último, por los agentes editoriales, cuando se refiere a cambios o modificaciones adaptados a las normas de estilo de una publicación.

1.2.3 *El control de calidad, el aseguramiento de calidad y los estándares de calidad*

Los términos en este grupo se utilizan en el sentido de gestión en la traducción profesional para garantizar la calidad al cliente, que el producto se entregue correctamente y cumpla con los requisitos, las normas del lenguaje y el criterio

establecido con el fin de mejorar el proceso de producción, como por ejemplo, desarrollar o mejorar el proceso para ahorrar tiempo y recursos. Es decir, se utilizan en el ámbito comercial y de servicio. Respecto a los estándares, la calidad se refiere a mejorar la calidad en el proceso de producción y, en cuanto al *valor*, se juzga midiendo la satisfacción de los clientes.

Considerando todo lo mencionado hasta ahora, nuestro trabajo puede clasificarse como la evaluación de calidad del «producto acabado» sin preocuparse de la «corrección» sino de las explicaciones (para constituir la objetividad de la evaluación). Estamos de acuerdo con la aportación de Hatim y Mason (1997: 197) según la cual se debe distinguir entre la calidad de la evaluación de la calidad, la crítica de traducción y el control de calidad (los estándares de calidad) por un lado, y la evaluación de la competencia traductora por otro. Debido a la finalidad académica que conlleva esta investigación, en nuestro estudio delimitamos el marco a la valoración de la calidad de la subtitulación como producto final sin examinar los estándares en traducción ni el estudio analítico sobre el proceso de la traducción. Aunque no nos centraremos en la revisión, el concepto de esta práctica nos servirá como punto de partida de nuestra aproximación a la evaluación y a sus conceptos relacionados.

1.3 Concepto de calidad y evaluación de la traducción

El concepto de la calidad presenta una gran variedad dentro y fuera de los Estudios de Traducción (Colina 2008: 98) dada su complejidad ya mencionada anteriormente. Sin embargo, dos de las características fundamentales de la calidad y la evaluación en traducción son la comparativa y la valorativa (Maier 2000: 140). Para valorar la calidad de una traducción se ha de comparar la traducción con el texto

original, por lo tanto, muchos criterios se basan en las relaciones entre el texto original y la traducción.

Dentro del campo de la evaluación de la traducción Hönig (1998: 15), Hurtado Albir y Martínez Melis (2001: 273-275), Horguelin (1985: 9), son algunos de los autores, que intentan clasificar los tipos de evaluación. Sin embargo, en este trabajo optamos por la aportación de Chesterman y Wagner (2002: 80-81) que distinguen la calidad de la traducción según el punto de vista sobre la traducción que determina el enfoque de la evaluación:

1. Traducción como *producto*. Calificar el producto final con las calificaciones buena, mala o indiferente.
2. Traducción como *proceso*. La calidad depende de cómo se lleva a cabo correctamente el proceso de traducción.
3. Traducción como *servicio*, intangible pero totalmente dependiente de la satisfacción de los clientes. Medir solamente la satisfacción de los mismos.
4. Traducción como *adjunto del texto original* –un cuadro con más o menos imperfecciones– "como una reproducción de una obra original de Rembrandt en blanco y negro", según Johan Huizinga (cit. *Language Today* 1988: 21). Solamente medir la precisión, la «fidelidad» al texto original. (Chesterman y Wagner 2002: 80-81) [mi traducción].

Deducimos que la calidad de la traducción depende de varios factores tales como el sujeto (quién es el evaluador), el objeto (qué evalúa) y la finalidad de la evaluación (para qué sirve) (Williams 2004). Estos criterios de clasificación nos sirven, como primer paso para delimitar el marco de nuestro estudio, para especificar la evaluación en este trabajo. Aplicando estas consideraciones a este trabajo, la evaluación es una intervención cuyo objeto es la valoración del texto de llegada como producto acabado, y

es considerada como una actividad que, en el ámbito de la investigación académica, analiza la traducción llevada a cabo por los traductores profesionales.

Asimismo, es algo propio y específico de una determinada situación (Vuorinen 2011), y varía según diferentes elementos: por ejemplo, el mismo problema respecto a la calidad puede resultar más intenso en un texto que en otro, o los resultados de la evaluación del mismo texto pueden ser diferentes si se realizan por distintos evaluadores, dada la subjetividad de juicio. Debido a ello, la evaluación de la calidad de traducción en este trabajo, es inevitablemente subjetiva ya que pertenece a un contexto determinado y persigue unos objetivos específicos.

1.4 La cuestión sobre la subjetividad de la evaluación

Una de las cuestiones plasmadas en los estudios sobre la evaluación de traducciones plantea el asunto de la subjetividad: la evaluación es una operación cargada de subjetivismo. ¿Por qué esa preocupación a la hora de decidir si una traducción es buena o no? Aunque ya la mencionamos (en el capítulo 1 - Estado de la cuestión), conviene repetir aquí la aportación de Pym (2013: 6-7) que al comparar la Traducción con otras disciplinas vecinas como la Literatura o la Lingüística, señala que en los estudios de traducción prevalece la subjetividad debido a razones vocacionales.

Asimismo, según la aportación de Halliday (2001: 13), no se ve la traducción desde la misma perspectiva en el campo de la traducción y de la lingüística, lo que nos ayuda a entender esta «preocupación». Así lo señalan las palabras del propio autor:

For a linguist, translation theory is the study of how things are: what is the nature of the translation process and the relation between texts in translation. For a translator, translation theory is the study of how things ought to be: what constitutes good or effective translation and what can help to achieve a better or more effective

product. ... To express it in grammatical terms: the linguist's theory of translation is a declarative theory (or better, indicative, since a theory of this kind is as much interrogative as declarative), whereas the translator's theory of translation is an imperative theory (Halliday 2001:13).

Otros autores que también plantean la cuestión sobre la subjetividad en la evaluación son Hatim y Mason (1995: 15): «¿Significa esto que la subjetividad puede ser definitivamente eliminada de la valoración de traducciones, y que, tanto el crítico literario como el profesor de traducción pueden influir en evaluaciones objetivas?». «Es poco probable» es la respuesta de estos autores y explican las razones: cuando se trata de la elaboración del lenguaje humano, se ha de entender que es un acto único, por ejemplo, la lectura de un texto no crea la misma reacción cada vez que lo leemos. Para confirmar su argumento, Hatim y Mason (1995: 15) citan a Reiss (1971/2000): «[...] cualquier análisis, hasta el más acuciado por alcanzar la objetividad total, en último extremo viene a ser una interpretación».

Asimismo, Hatim y Mason (1995: 15) citan a House (1997: 64) para afirmar su consideración: «Parece improbable que la valoración de la calidad de una traducción no llegue nunca a ser completamente objetivable, al modo en que lo son los asuntos de las ciencias naturales». Por lo tanto, Hatim y Mason (1995: 15) sugieren que: «[L]o que sí puede hacerse, no obstante, es elaborar un conjunto de criterios para el análisis que tiendan a fomentar la consistencia y la precisión a la hora de discutir sobre la actividad de traducir y sus resultados».

En el ámbito de la didáctica de la traducción, la evaluación es el área más estudiada dadas las necesidades de valoración de la competencia traductora de los alumnos y, además, se utiliza como una herramienta de aprendizaje. Anttila (1993: 410) plantea la siguiente cuestión: «¿Cómo podemos evaluar de una manera justa las

traducciones de los estudiantes, si la jerarquía de los criterios empleados se establece para cada texto por separado, teniendo en cuenta el supuesto objetivo de la traducción?». La respuesta más sincera que refleja la realidad y que intentamos mostrar aquí, es según sus palabras:

Toda jerarquía depende de apreciaciones, que son subjetivas, por definición. La aplicación de los criterios también lo es, en cierta medida. Lo más sensato será admitir que la evaluación de las traducciones es subjetiva a la fuerza, y procurar que la jerarquía de criterios utilizada es justificada, que se mantenga a lo largo de todo el texto, y que se aplique de una manera igual a las traducciones de todos los estudiantes (Anttila 1993: 410).

De todo lo mencionado, puede decirse que no existe un método de evaluación que erradique la subjetividad que predomina en el proceso de evaluación, ya que la subjetividad es por naturaleza inevitable. La concepción de procedimientos evaluativos no persigue desarrollar nuevas técnicas cuantitativas, sino explorar las actitudes, expectativas y definiciones individuales de calidad y valor sobre las que se basan los criterios, como señala Maier (2000: 137). En el mismo sentido, Pym (2013: 6-7) añade que es necesario definir la calidad en el contexto determinado en el que se la va a ponderar, y considerar el método que se aplicaría, ya que «la evaluación no es algo patente»²⁴, es decir, que depende de la situación, el objetivo y el criterio de la evaluación que va a utilizarse.

²⁴ Pym (2013: 6) señala que existe un malentendido sobre la calidad en cuanto que es algo «patente» (*self-evident* en inglés). La razón de este hecho consiste en que se utiliza el término calidad de manera inadecuada cuando se trata de describir qué debería ser una traducción.

2 Modelos de la evaluación de traducciones

En este subapartado, por razones de limitaciones de tiempo y espacio, y además, por considerar que ya existen varios estudios completos y rigurosos tal como los trabajos de House (1997, 2009, 2013), Colina (2010), Drugan (2013) y otros trabajos que no cabe mencionar aquí, no pretendemos realizar un recorrido exhaustivo por todos los modelos de evaluación de la calidad, sino más bien presentar los criterios de clasificación de los modelos y su situación actual en la aplicación y los criterios generales de la evaluación. Todo ello nos sirve para, por un lado, entender y destacar las características y direcciones de las propuestas existentes en este campo de estudio y, por otro, para seleccionar los modelos susceptibles de ser adaptados a nuestro trabajo. Aunque, como dice Anttila (1993: 412), «es difícil establecer un sistema general de criterios de evaluación porque los criterios relevantes varían según el texto», intentaremos señalar aquí algunos aspectos comunes de los criterios de la evaluación con el fin de establecer los criterios adecuados para la evaluación de la subtitulación indirecta que trataremos en el siguiente capítulo.

Hemos de mencionar aquí que no existe consenso sobre un modelo o criterio único para la evaluación de la calidad de la traducción (Chesterman y Wagner 2002: 88) dada la propia naturaleza de la evaluación. La traducción se evalúa teniendo en cuenta diferentes razones, criterios y factores relevantes (Bowker 2000: 183), diferentes sujetos (seres humanos, programas informáticos o ambos) y diferentes objetos. Debido a los diversos factores relativos, ninguna lista de criterios es suficiente para aplicarse en todos los casos (Laucher 2000: 150).

Además, en el campo de los Estudios de Traducción los teóricos no se ponen de acuerdo sobre el número de los modelos de evaluación, aportando cada uno de ellos

ideas diferentes (Drugan 2013: 36). Podemos, no obstante, nombrar los más relevantes: el modelo funcional-pragmático de House (1997), el modelo teleológico de Larose (1998), el modelo empírico y ecléctico de Al-Qinai (2000), el modelo centrado en argumentación de Williams (2004) o el modelo funcional y componente de Colina (2008).

Algunos autores clasifican los modelos según las teorías generales o los enfoques en los que se basan y, otros, según el objeto que intentan valorar. Drugan (2013: 46-50) recopila las diferentes clasificaciones para mostrar los distintos puntos de vista sobre la evaluación, y destaca un acierto de las mismas al reflejar las discrepancias entre las valorativas de la calidad de traducción en el mundo académico y en el profesional. Algunas clasificaciones incorporan la categoría de los modelos aplicados en el mundo profesional, como por ejemplo, la categoría enfoque introspectivo de la clasificación de Chesterman (1997: 117-146) o el grupo cuantitativo de modelos de evaluación de Williams (2004: 3-19), mientras que el resto no la incluye.

Clasificaciones de los modelos recopiladas por:

Drugan (2013: 46-50) y House (2009: 222-223):

- enfoque anecdótico y subjetivo
- enfoque orientado a las reacciones o psicolingüística
- enfoque basado en el texto

Williams (2004: 3-19):

- los modelos con dimensión cuantitativa
- los modelos no cuantitativo

Chesterman (1997: 117-146):

- evaluación retrospectiva
- evaluación prospectiva

- evaluación lateral
- evaluación introspectiva
- evaluación pedagógica

Schäffner (1998: 1-3):

- los modelos lingüísticos
- los modelos teóricos

Lauscher (2000: 151):

- enfoques basados en equivalencia
- enfoque funcionalista o enfoques no basados en equivalencia

Cuadro 3. Clasificaciones de los modelos de diferentes autores

Al considerar las clasificaciones, descubrimos que algunas categorías de una clasificación coinciden con las de otra aunque tengan diferentes nombres. Por ejemplo, la primera categoría de Chesterman, «evaluación retrospectiva», que se centra en la relación entre la traducción y su original, tiene aspectos similares a la tercera categoría de la clasificación de House, «enfoque basado en el texto».

Además, algunas clasificaciones mencionadas incluyen los modelos con los criterios sociales aplicados en las prácticas profesionales, por ejemplo, las de Williams y Lauscher. La evaluación de calidad que incluye los criterios sociales y considera la traducción como proceso, tiene el propósito de reducir las diferencias de las prácticas entre el mundo académico y profesional. Este hecho se basa en la consideración de que la calidad es una cuestión de convenio, es decir, en el mundo profesional la evaluación cuenta con los procesos de traducciones y valores establecidos a través de los acuerdos entre los participantes (cliente, agencia de traducción, traductor y evaluador) y otros factores sociales que ejercen su influencia en el proceso de traducción.

Lauscher (2000: 158) opina que la mayoría de los modelos de evaluación

presentados por los teóricos no son suficientemente prácticos para aplicarlos en la vida real, ya que dichos modelos consideran la traducción únicamente como producto final. Según esta autora, ni los modelos de los enfoques de equivalencia ni los de los enfoques funcionales cuentan con el contexto en que se produce la traducción y el impacto de este contexto en el texto meta.

Otros autores como Williams (2004) y Drugan (2013) también intentan mostrar que la aplicación de los modelos del ámbito académico es demasiado compleja como para que el sector los use en la práctica profesional. Williams (2004: 7) da como ejemplo de los modelos de evaluación el *Système d'évaluation positive des traductions*, creado por Gouadec²⁵, sistema que nunca se utiliza en la vida real debido a su complejidad: hay que aplicar unos seiscientos setenta y cinco parámetros antes de poder decidir sobre su calidad. Drugan (2013: 39), en el mismo sentido, afirma que los datos recopilados de las encuestas sobre los modelos de evaluación enviadas a las agencias, revelan que ninguna utiliza los modelos propuestos por el ámbito académico.

2.1 Los criterios de evaluación

En este subapartado, con el fin de entender los criterios generales de la evaluación basados en las relaciones entre el texto original y su traducción, repasaremos las aportaciones de Waddington (2000), Brunette (2000) y Parra Galiano (2005).

En la tesis doctoral de Waddington (2000: 86), en la que se comparan los métodos de la evaluación de traducciones, se clasifican los criterios de calidad en tres tipos: el criterio del destinatario, el criterio del objetivo de la traducción y el criterio del

²⁵ Gouadec (1981) propone los parámetros por los que se pueden clasificar errores en 675 tipos con el fin de reducir la subjetividad en la evaluación y analizar los errores con mayor grado de precisión. Sin embargo, se sigue cuestionando la aplicabilidad de sus parámetros y si pueden o no eliminar la subjetividad (Hatim y Mason 1997: 202).

concepto que tiene la cultura de llegada de la traducción. Una de sus conclusiones señala que la aplicación de un simple criterio no resulta suficiente para establecer un baremo flexible, sino que es necesario incorporar los criterios que pertenezcan al contexto de la traducción en el que va a evaluarse.

Brunette (2000: 174-180), por su parte, señala los cuatro criterios de evaluación en traducción, en su término en inglés *assessment parameters* o *evaluation standards*, donde la calidad se mide por la lógica, el propósito, el contexto y las normas.

- La «lógica» se refiere a «la calidad de un texto que se construye rigurosamente en términos de su forma y contenido» (Brunette 2000: 175). Con este criterio, se averigua si la traducción mantiene tanto la coherencia semántica como la cohesión de los medios lingüísticos, constituyendo y asegurando, así, la continuidad semántica de un texto. La valoración en este criterio se centra en el texto traducido como punto de partida.
- El segundo criterio «propósito» se basa en la premisa de que la traducción es un acto de comunicación y el propósito de un acto de comunicación es el factor dominante en la transmisión de información efectiva. El evaluador averigua si la traducción produce el mismo efecto que el que el autor del texto original intenta provocar. Para ello, el evaluador utiliza su propia reacción para identificar la *intención* del texto original y para analizar si la traducción cumple el *efecto* de esta intención de la comunicación. La intención y el efecto son dos componentes de este criterio: el primero se refiere a la «acción» (p. ej. informar, explicar, recomendar) que consiste en el texto original y, el último, a la «reacción» de un determinado acto de comunicación que se espera que produzca en el público de la lengua meta (p. ej. interesado, convencido, sorprendido).

- El «contexto», en inglés *text environment* o *situational data*, es el tercer criterio que, según la autora, resulta el más difícil de aplicar, ya que se trata de los entornos no lingüísticos donde se produce el discurso como son, por ejemplo, la situación socio-lingüística (p. ej. bilingüismo oficial), la posición socio-política del público de la lengua meta (en relación con el original), la posición del autor en la sociedad de la lengua meta, el tiempo y lugar en que la traducción se utiliza o las circunstancias ideológicas en las que se produce el texto traducido.
- Por último, el criterio «normas» de la lengua evalúa no sólo los errores (por ejemplo las faltas de ortografía, el mal uso de las puntuaciones, o errores gramaticales), sino también la interferencia lingüística. El evaluador, además de detectar los errores, explica el impacto de éstos, como la provocación de un malentendido en el lector de la traducción.

Desde el punto de vista de las relaciones entre el texto original y el texto traducido, Parra Galiano (2005: 30-32) clasifica los criterios en dos grupos: los que se centran en el texto de origen como punto de partida y los que se fijan en el texto de llegada como punto de partida. El primer grupo, se basa en las aportaciones de Newmark (1988: 251), según las cuales la evaluación trata de medir la exactitud referencial y pragmática en la que el texto original es el punto de partida ya que, en sus cinco consideraciones sobre la evaluación, ha de analizar primero la intención y los aspectos funcionales del texto original. El segundo grupo, se centra en el trabajo de Reiss (1971/2000) que aconseja iniciar el proceso de la crítica con el análisis del texto traducido para identificar los aspectos que distorsionan el texto en la lengua de llegada.

De todo lo mencionado hasta ahora, se deduce que los criterios no son fijos o estáticos, sino variables y ajustables dependiendo de los objetivos de la evaluación y el

contexto del objeto de la evaluación. Una de las características que comparten las propuestas de los autores citados se refiere a la dicotomía de la doble fidelidad: por una parte, al texto original y, por otra, a la lengua de llegada. En otras palabras, consiste en los dos parámetros siguientes: el de la expresión en la lengua de llegada si la traducción respeta las normas de lenguaje en la lengua meta, y el parámetro de la transmisión del sentido con respecto al texto original.

Debido a las discrepancias entre los ámbitos académico y profesional, las últimas tendencias tratan de evaluar la traducción desde la perspectiva de los procesos y consideran los factores sociales (p. ej. la satisfacción de los clientes o las condiciones en el proceso de traducción) como unos de los criterios de la evaluación. Sin embargo, parece que este intento ha abierto un debate para abordar este tema que trataremos a continuación.

2.2 La evaluación social vs. la evaluación lingüística

Como hemos indicado más arriba, los teóricos de los Estudios de Traducción proponen varios modelos de evaluación con criterios más sistemáticos, con el fin de valorar las virtudes y defectos de determinadas traducciones de manera más objetiva posible, como por ejemplo, los trabajos de Reiss (1971/2000), Nord (1997), House (1997), Bowker (2001), Williams (2004), Colinas (2008) y otros autores que no cabe mencionar aquí. Sin embargo, en la práctica profesional no aplican dichos modelos, sino que utilizan los suyos. Las razones pueden basarse en el hecho de que los ámbitos académico y profesional no comparten los mismos puntos de vista sobre la calidad de traducción.

Los modelos de evaluación del mundo académico son completos pero al mismo tiempo tan complejos que se requiere mucho tiempo para llevar a cabo la evaluación

(Wright 2006). La práctica profesional tiende a decantarse por «lo más factible». Como señala Chriss (2006: 152): «digan lo que digan los teóricos, de todos modos la industria decide lo que es más adecuado a su sector». Debido a ello, lo que está ocurriendo en la actualidad es que cada uno evalúa a su manera.

Drugan (2013: 39-40) señala que el sector necesita un enfoque opuesto al del mundo académico; citando sus palabras:

They expect concrete, directly applicable, practical recommendations to justify any expenditure, which is typically provided by clients looking for clear-cut answers to specific problems, rather than being inspired by intellectual curiosity alone... Instead, theorists often propose complex, exhaustive models which are not viable in the real world...Theorists' recommendations as to how their models might be applied can seem equally unrealistic (Drugan 2013: 39-40).

Por el contrario, House (2013) defiende que la evaluación de la calidad de la traducción requiere consideraciones socio-culturales y lingüísticas: las primeras nos ayudan a describir las condiciones sociales que pueden afectar la calidad de la traducción, mientras que los argumentos lingüísticos permiten a los estudiosos explicar cómo es una buena o una mala traducción. La autora acepta que aspectos sociales como las condiciones socio-culturales, políticas o ideológicas, en muchas ocasiones se convierten en factores más influyentes que las consideraciones lingüísticas o la competencia del propio traductor (House 2001: 254). Es decir, no rechaza la realidad de la existencia e importancia de los factores sociales, sino que acentúa la necesidad de distinguir entre la evaluación social y la evaluación lingüística. Lo explica de la manera siguiente:

Translation criticism, like language itself, has two basic functions, an ideational function and an interpersonal function. These two functions have their counterpart in

two different methodological steps. The first and, in my estimation, the primary one, refers to linguistic-textual analysis, description and explanation, and comparison, and it is based on empirical research and on professional knowledge of linguistic structures and norms of language use. The second step refers to value judgements, social, interpersonal and ethical questions of socio-political and socio-psychological relevance, ideological stance or individual persuasion. Without the first, the second is useless, in other words, to judge is easy, to understand less so (House 2001: 256).

Aunque esta defensa parece imperativa, la aportación de House deriva de la perspectiva académica que, ciertamente, es diferente de la de los agentes o profesionales del sector. Según las diversas motivaciones, mencionadas con anterioridad, el sector profesional ve la traducción como «servicio» ya que la evaluación, sin duda alguna, trata de satisfacer al cliente (Chesterman y Wagner 2002: 81), mientras que el mundo académico asocia inevitablemente el modelo de evaluación a otro valor y a otra finalidad: la validez objetiva y científica. Es decir, intenta ofrecer el modelo ideal con base teórica que permite explicar las razones de cada valoración: por qué cierta traducción es considerada buena y otra no.

En este trabajo, no pretendemos determinar cuál de las dos evaluaciones –la social y la lingüística– es la mejor, ni tampoco intentamos presentar un nuevo modelo de evaluación. Estamos de acuerdo con House que considera la traducción como el resultado del procedimiento lingüístico junto con factores influyentes sociales, y que es necesario tomar en cuenta ambos rasgos en el proceso de la evaluación.

En realidad, tanto la evaluación lingüística como la evaluación social tienen la misma base aunque presenten detalles diferentes. Es decir, intentan valorar la traducción de manera más objetiva, factible y fiable posible. El objetivo principal de la evaluación del sector profesional es mantener la calidad del servicio a su cliente, mientras que el

del mundo académico es mejorar la manera de realizar la evaluación. En el ámbito profesional se requiere un método de evaluación más aplicable, mientras que el ámbito académico necesita un método menos subjetivo. No se trata de ahondar en la separación entre los dos ámbitos: criticar a los teóricos las razones por las que no crean los modelos más aplicables y despreciar los métodos utilizados por los profesionales, sino de aceptar las diferentes motivaciones y entender los distintos contextos desde los que trabaja cada uno de ellos.

3 Métodos de evaluación basados en el análisis de errores y la evaluación holística

Ahora ya sabemos que en los ámbitos académico y profesional no existe ningún consenso sobre un modelo único de evaluación, ya que cada uno se valora de forma diferente (Drugan 2013: 36). En general, se selecciona un método de evaluación según las motivaciones específicas, adaptándolo a los objetivos y contextos del objeto de evaluación. En este subapartado, estudiaremos los dos métodos más comunes de la evaluación de la traducción: la analítica y la holística (Waddington 2000, 2001b) o, como los define Williams (1989: 17-19), los sistemas cerrados y abiertos.

3.1 Los métodos basados en el análisis de errores

La evaluación basada en el análisis de errores es uno de los métodos que se utiliza más ampliamente, tanto en el mundo profesional como en la didáctica (Williams 2004: 3). En el ámbito profesional, el análisis de errores se aplica frecuentemente a la evaluación de traducciones, dada la simplicidad de la aplicación. En general, los errores son más obvios que la creatividad, como observa Nida (1964: 155): «a translator is severely criticized if he makes a mistake, but only faintly praised when he succeeds».

En el ámbito académico, como señala Hurtado Albir (2001), la mayoría de las reflexiones en torno al error se han efectuado en relación con las investigaciones sobre la didáctica en la traducción. Se estudia la «etiología del error» con el fin de encontrar las causas de los problemas para poder, así, solucionarlos (Hurtado Albir 1995, 1999) y además, se utiliza el error como una herramienta de aprendizaje (Elena 1999, 2011). Según Pym (1992), el error no debe ser ignorado o tratado con miedo ya que hay que considerarlo como algo normal que puede ocurrir en el proceso de aprendizaje. Nunca podemos eliminar o corregir los errores si no los cometemos. Pym comenta lo siguiente:

I believe that all errors should be identified and marked as such. It is sometimes necessary to insist on the half-emptiness of glasses, since turning a blind eye to errors is not going to make them go away.... There is no overriding reason to insist on perfect linguistic competence or extensive text analysis before getting down to translating, since errors are going to be made, and the best way to learn is often to start making them. We all fall into error (Pym 1992: 10).

En un método general de evaluación basada en el análisis de errores, se necesita, en primer lugar, saber detectarlos o identificarlos y, en un segundo instante, establecer los baremos o parámetros para ponderarlos (el sistema de puntuación). Por lo tanto, a continuación repasaremos los conceptos y su taxonomía para lograr el primer paso, (la identificación de errores), y para el segundo paso, nos centraremos en la creación de la «plantilla de evaluación» o, en otras palabras, el sistema de puntuación de errores.

3.1.1 Conceptos y tipologías de error

El concepto del error en traducción ha sido abordado en los Estudios de Traducción desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, si se define la traducción según los enfoques funcionalistas, el error se refiere a una falta contra la función de la

traducción, la coherencia del texto, el tipo o la forma textual, las convenciones lingüísticas y condiciones específicas de la cultura y de la situación (Kupsch-Losereit 1985; Nord 1996). En cambio, si se aborda el error desde la perspectiva de la recepción y el destinatario (Kusmaul 1995; Sager 1983) que apunta a la codificación del error de traducción y a su efecto en el receptor, los errores se refieren a la coherencia con respecto a la adecuación cultural y situacional relativa a los lectores.

En el mismo sentido, las tipologías de errores pueden distinguirse por criterios tales como los distintos enfoques aplicados en el análisis de errores o el objetivo de la catalogación. Por ejemplo, si el error en traducción se describe con el criterio gramatical basado en el análisis lingüístico, los posibles errores son fonológicos, ortográficos, morfológicos, sintácticos, léxicos, semánticos y pragmáticos. En el caso de los errores «binarios» o los «no binarios», según la clasificación de Pym (1992: 10), la diferencia entre estos tipos radica en la corrección desde la perspectiva didáctica: el primero (error binario) requiere sólo una corrección somera y puntual, mientras que el segundo (error no binario) necesita más tiempo de explicación «hasta que se hayan aclarado las dudas importantes», y dicha corrección no debería ser autoritaria sino basarse en la discusión y la negociación, hasta que los alumnos y el profesor alcancen en la clase el mayor acuerdo posible.

Además del término «error» (House 1981; Pym 1992), se utilizan otros vocablos sinónimos como «falta» (Gouadec 1981, 1989; Nord 1988/1991, 1996), «inadecuación» (Hatim y Mason 1997; Kupsch-Losereit 1985; Kusmaul 1995; Nord 1996), y «desviación» (Darbelnet 1977).

Dichos conceptos y tipologías de error son sólo algunos ejemplos presentados aquí para señalar que el significado del error en traducción y su taxonomía pueden

determinarse de diferentes maneras. En general, el sistema de clasificación de errores puede ser más complejo cuando se dividen en varios subtipos de error.

Estamos de acuerdo con la aportación de Messina Fajardo (2007: 438): «Error, falta, inadecuación, desviación, son muchas las definiciones que han dado los autores, pero se trata de lo mismo: error de lengua o errores de traducción». Al estudiar las definiciones y las tipologías de error de las contribuciones de diferentes autores señaladas en la siguiente tabla, descubrimos que uno de los criterios comunes es la dicotomía del punto de partida. Si examinan el error de traducción o la inadecuación semántica-pragmática, sin duda alguna, toman el texto original como el punto de partida; mientras que si consideran el error de lengua, las normas, según la lengua de llegada, es el punto de partida.

Punto de partida Autores	Texto original	Texto traducido
- Palazuelos <i>et al.</i> (1992)	error de traducción	error de lengua
- Delisle (1993)	falta de traducción	falta de lengua
- House (1977)	error encubierto	error patente
- Nord (1988-1991)	error pragmático	error lingüístico
- Hatim y Mason (1997)	inadecuación en los aspectos textual o contextual	error patente ²⁶
- Hurtado Albir (1995)	inadecuación que afecta a una comprensión correcta del texto original	inadecuación que afecta a la expresión en la lengua meta

²⁶ Hatim y Mason (1997: 203) recomiendan que el término error se limite a la categoría «errores patentes» de House (1981/1989) que son errores de lengua y no de traducción. En los demás casos, hay que utilizar otra palabra para sustituir el término «error».

- Gouadec (1989)	error absoluto	error relativo
------------------	----------------	----------------

Cuadro 4. Los tipos de errores según varios autores

Partiendo de esta consideración del criterio común, dividimos, en este trabajo, los errores de traducción en dos grupos: el error de traducción y el error de lengua. Los errores de lengua son los que no se atienen a las normas de buen uso de la lengua de llegada (léxico, puntuación, sintaxis y estilo), mientras que los errores de traducción son los que no transmiten el significado/contenido/sentido del texto original (omisión o adición innecesarias).

3.1.2 *Algunos parámetros relativos a los métodos basados en el análisis de errores*

Waddington (2000: 233-234) recopila una lista de métodos basados en el análisis de errores que cuenta con once propuestas de diferentes autores. Es un estudio exhaustivo sobre algunas consideraciones interesantes, tales como el sistema de catalogación de errores y la ponderación de los mismos (lo que trataremos en el siguiente subapartado) y que nos ayudan para plantear el instrumento. Por lo tanto, consideramos innecesario tratar de nuevo estos métodos teniendo en cuenta las limitaciones de espacio y tiempo; no obstante, repasaremos las dos propuestas de Hurtado Albir (1995) y Mossop (2001) dadas la sencillez y aplicabilidad de sus métodos, y la posibilidad de adaptarlos a la evaluación de la subtitulación, objeto de este estudio.

Hurtado Albir (1995) señala el baremo de corrección que cuenta con las consecuencias de errores en la comprensión del texto original y la expresión en la lengua de llegada. Cada parte se divide en subcategorías:

1. Inadecuaciones que afectan a la comprensión del texto original
 - a) contrasentido

- b) falso sentido
- c) sin sentido
- d) adición innecesaria
- e) supresión innecesaria
- f) alusiones extralingüísticas no solucionadas
- g) sentido diferente (matiz no producido, exageración/reducción, etc.)
- h) inadecuación de variación lingüística (registro, estilo, dialecto, idiolecto)

2. Inadecuaciones que afectan a la expresión

- a) ortografía y puntuación
- b) gramática (errores de sintaxis, usos no idiomáticos)
- c) léxico (barbarismos, calcos, registro, regionalismo, falta de exactitud)
- d) textual (incoherencia, falta de lógica, mal encadenamiento del discurso, uso indebido de conectores, etc.)
- e) estilística (formulación defectuosa, imprecisa, poco clara, etc.)
- f) falta de eufonía
- g) estilo «pesado»/ estilo «telegráfico»
- h) pleonasmos, repeticiones innecesarias
- i) estilo «pobre»: falta de riqueza expresiva

Asimismo, la autora añade las «inadecuaciones funcionales» divididas en dos categorías: inadecuación a la función textual prioritaria del original e inadecuación a la función de la traducción y la evaluación positiva en la categoría «aciertos»: buena equivalencia y muy buena equivalencia.

Mossop (2001), por su parte, propone un sistema de valoración que consiste en doce parámetros divididos en cuatro grupos: a) transferencia, b) contenido, c) lenguaje y d) presentación. Según el autor, no significa que se haya de tener siempre en cuenta cada uno de los doce parámetros, sino que dependerá de lo que interese evaluar. La identificación de los errores se realizará en forma de preguntas. Por ejemplo, en relación a la verificación de los problemas de transferencia del sentido concerniente al grupo A, para medir la exactitud se hace la pregunta siguiente: ¿refleja la traducción el mensaje

del texto original?, y con respecto a los problemas de contenido del grupo B, se plantean los interrogantes: ¿tiene sentido la secuencia de ideas?, ¿existen contrasentidos o sin sentidos?

Consideramos que es importante establecer los criterios de calidad y el baremo de evaluación de un modo más claro y aplicable antes que dividir los errores en una jerarquía compleja, ya que la identificación de un error no es una tarea fácil, tal y como lo señala Pym (1992): distinguir entre errores y aciertos no es equivalente a identificar los colores blanco y negro, sino que, más bien, se asemeja a distinguir la escala de los tonos grises. Esta forma nos ayudará a realizar un análisis cualitativo más fiable. Por ejemplo, según las propuestas de Massop que ya hemos señalado, el baremo de evaluación es práctico y fácil de aplicar, debido a la división en grupos de la función de la evaluación y las preguntas para guiar al evaluador. El baremo de Hurtado Albir también es simple pero sistemático, ya que divide claramente los errores en dos tipos: la comprensión del texto original y la expresión al texto traducido y, además, es completo puesto que incorpora la consideración positiva y el criterio de la función de traducción. Los baremos mencionados pueden ser adaptados para la evaluación de la traducción audiovisual cuyos rasgos particulares requieren establecer un instrumento diferente al de la evaluación de la traducción literaria que trataremos en el siguiente capítulo.

3.1.3 La ponderación de los errores

El método basado en el análisis de errores es de carácter cuantitativo, puesto que consiste en la ponderación del error según su gravedad y frecuencia. El nivel de la gravedad de los errores detectados se mide mediante varios criterios de puntuación para la calificación de traducción. Según Williams (1989: 23), el impacto de error no es fijo y limitado, sino que se evalúa según el alcance de la falta de competencia traductora o

de los fallos gramaticales/ estilos. Es decir, sus consecuencias pueden ser mayores si llegan a comprometer, por ejemplo, la seguridad de la Nación, la organización o el ámbito personal, y causar daño material o indignación.

No obstante, Hurtado Albir y Martínez Melis (2001: 281-282) señalan que la naturaleza de los errores no determina su gravedad, sino sus consecuencias. Esta aportación parece cierta ya que la gravedad mayor o menor depende del tipo de texto y del contexto donde aparece el error. Por ejemplo, una falta de ortografía considerada como error de lengua puede ser grave si afecta al nombre de la marca en la etiqueta de un producto comercial. Por eso, la gravedad del error suele examinarse según el criterio de las consecuencias causadas por la traducción.

La ponderación de errores para identificar sus niveles varía para cada modelo o sistema; el modelo de evaluación SICAL del Departamento de Secretaría de Estado de Canadá, por ejemplo, considera los niveles de error según el impacto de los errores detectados y los clasifican en dos grupos: errores mayores y errores menores basándose en la usabilidad de la traducción; en otras palabras, la gravedad del error será mayor cuanto más reducción de usabilidad ocasione. Sin embargo, en el modelo de LISA (*Localization Industry Standards Association*) que se utiliza en la localización para el aseguramiento de calidad, se mide la gravedad de los errores según la visibilidad y la reiteración, y los clasifican en tres niveles: errores críticos, mayores y menores.

3.2 La evaluación holística

La evaluación holística conocida también como evaluación global, trata en general de evaluar la «competencia traductora» cuyo significado sigue estando abierto (Toledo Báez 2010: 143), al no existir, aún, consenso a la hora de definir el concepto de «competencia en traducción» (Delisle 1980; Orozco Jutorán 2000).

Bastin (2000: 232) sin embargo, distingue entre la evaluación holística y la evaluación heurística:

Heuristic models formalize the consecutive steps to be followed in order to solve a translation problem through provisional hypotheses and successive evaluations, as in a flow chart or an expert system...

Holistic models describe, within an integrated framework, the various components to be taken into consideration when solving a translation problem (Bastin 2000: 232).

Partiendo de esta diferenciación, cabe decir que la evaluación holística es más complicada ya que la traducción, según este enfoque, no es tratada solamente como producto final, sino también como proceso.

Uno de los temas que se aborda dentro del campo de la evaluación formativa, trata de contestar a la pregunta de si la evaluación holística valora solamente la competencia del traductor o también la calidad de una traducción. Hatim y Mason (1997: 200) señalan que la evaluación debe tratarse más como «actuación» o *performance* del traductor que como su «competencia», puesto que se supone que un alumno, debido a su escasa experiencia, no cuenta *a priori* con dicha competencia. En base a esta premisa, lo que se debe evaluar será su actuación según lo enseñado en clase. Por lo tanto, se trata de una evaluación progresiva aplicada al aprendizaje. Sin embargo, esta premisa de Hatim y Mason (1997: 200) se basa en el contexto de la didáctica que evalúa la adquisición del aprendizaje del alumno a lo largo de la formación. Debido al marco de nuestro estudio, no incidiremos en la dicotomía actuación/competencia, sino en sus parámetros y método de evaluación, lo que nos podría servir de base para la elaboración del nuestro propio.

Como la evaluación analítica es considerada como un método negativo, la evaluación holística, al contrario, trata de valorar la creatividad de las traducciones que se fijan en la adecuación, naturalidad, cohesión y en el estilo de discurso/palabras al nivel global. Por lo que se refiere a nuestro trabajo, lo que nos interesa es evaluar la traducción como producto final, con un contexto y un objetivo diferentes.

La evaluación de la subtitulación indirecta de los tres filmes españoles de Almodóvar al tailandés a través de los subtítulos en inglés requiere establecer los criterios y los métodos que se corresponden con los objetivos de estudio. Para obtener los resultados del análisis de la calidad de la traducción indirecta en este caso, estableceremos los criterios más adecuados a las características de la modalidad. Es decir, en primer lugar, hemos de entender lo que constituye la calidad de la subtitulación y en segundo lugar los criterios establecidos para su evaluación. Debido a la especificidad de la subtitulación, la calidad no puede medirse por la exactitud del volumen sino por la carga pragmática, y los criterios que facilitan la recepción por el espectador, tanto la legibilidad y la coherencia como la sincronización, que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

Aunque en general los parámetros de la evaluación holística (Mahn 1989; Waddington 2000) se centran más en la medición de la competencia o en el aprendizaje, el método del análisis holístico, como método de valoración de la creatividad de las traducciones a nivel global, nos puede servir para el análisis de la recepción de la subtitulación indirecta.

Respecto a este estudio, en el que tratamos las películas de Almodóvar, al analizar la traducción del humor, el lenguaje tabú y los referentes culturales –que son los tres elementos más característicos– el método de análisis holístico resulta adecuado

para aplicar en este contexto ya que la traducción de dichos elementos requiere creatividad. Nos permite observar la calidad de la recepción en la subtitulación final y constatar si con la subtitulación indirecta se pueden cruzar las barreras lingüísticas y culturales a nivel global. Además, la consideración del resultado final nos ofrece la posibilidad de ver otros aspectos de la subtitulación indirecta como, por ejemplo, si la cultura del texto intermediador facilita el acceso cognitivo y con ello la comprensión al traductor y el espectador tailandés o causa más bien interferencia lingüística y cultural del texto intermediador.

3.3 La validez y la fiabilidad de los métodos de evaluación: algunas consideraciones de algunos estudios empíricos

Ya hemos indicado que la subjetividad forma parte, inevitablemente, de la naturaleza de la evaluación, por lo que se nos plantea la duda sobre la existencia de un método de evaluación fiable. Algunos autores como Williams (1989), Bachman (1990), Gipps (1994), Alderson *et al.* (1995) y Robinson Fryer (1998: 579) estudian la validez y la fiabilidad de los métodos de evaluación, partiendo de la suposición de que un sistema de valoración es fiable si los criterios de evaluación son estables y las decisiones tomadas por el evaluador son consistentes.

Sager (1983) señala que no existe ningún «estándar absoluto» de calidad de traducción, sino que la traducción es adecuada a la finalidad que persigue. Basándose en esta aportación, Williams (1989: 15), insiste en que un modelo de evaluación debe superar la prueba de la validez y la fiabilidad del instrumento aplicado en la valoración. Este autor (Williams 2009: 5) la define como:

Validity is the extent to which an evaluation measures what it is designed to measure, such as translation skills (construct validity)... Reliability is the extent to

which an evaluation produces the same results when administered repeatedly to the same population under the same conditions (Williams 2009: 5).

No obstante, los estudios empíricos sobre este aspecto de los métodos de evaluación en traducción (Garant y Garant 2001; Garant 2009; Stansfield *et al.* 1992; Waddington 2000, 2001b, 2001a) son escasos. Las razones estriban en la dificultad que presenta llevar a cabo la verificación y, además, los resultados representan sólo un método aplicado en un contexto determinado. Según Drugan (2013: 41), puesto que la mayoría de los estudios existentes se basa en datos del ámbito académico, los alumnos son el objeto de estudio y los resultados no representan la práctica profesional.

Entre las pocas investigaciones existentes, el trabajo de Waddington (2001b) intenta mostrar la validez y la fiabilidad de los métodos de evaluación en el ámbito de la didáctica. Para llevar a cabo el estudio, Waddington compara la evaluación analítica y la evaluación holística para determinar cuál de ellas es la más fiable. Se trata de un estudio empírico que reúne los datos estadísticos de los cinco correctores que aplican los métodos basados en la evaluación holística, el análisis de errores y el método combinado para valorar la calidad de las traducciones de español al inglés de sesenta y cuatro alumnos universitarios. El resultado del estudio muestra que el método basado en el análisis de errores es un poco más fiable que el método holístico, ya que el primero da como resultado la calificación más consistente de las realizadas por los cinco evaluadores. Además, es sorprendente descubrir que el método combinado entre la evaluación holística y la analítica aún da mejor resultado.

Parra Galiano (2005: 281-282) señala el interesante estudio realizado por el grupo de investigación GREVIS (*Groupe de recherche sur la révision*) de la Universidad Concordia, Canadá. En este trabajo, se trata de comparar los parámetros y los resultados de los métodos de revisión tradicional (Horguelin y Brunette 2000) con

los criterios de la plantilla de evaluación de Esselink (2000) adaptados a partir de los criterios de LISA. Los resultados del ensayo parecen interesantes al llegar a la conclusión de que la localización da más importancia a los criterios sobre la legibilidad del texto traducido y la exactitud de sentido, y además, los que se fundamentan en los criterios de LISA requieren un menor grado de revisión en comparación con los criterios de revisión tradicional. Esto significa que los criterios de evaluación se establecen de un modo adecuado a partir de las características del texto original y el tipo de traducción, es decir, el tipo de texto determina la jerarquía de los criterios como en el caso de la localización.

4 Conclusiones

En este capítulo, hemos repasado algunos aspectos de las definiciones de la calidad y la evaluación en traducción, los modelos y los criterios de evaluación y los procedimientos de evaluación. La noción de evaluación de la calidad de la traducción es relativa y subjetiva. Es relativa ya que depende de varios factores tales como las relaciones entre el texto original y el texto meta, el criterio del cliente o del destinatario, la función, la competencia del traductor o los criterios del evaluador.

La subjetividad, la fiabilidad y la factibilidad, como algunas de las cuestiones principales sobre la evaluación, siguen dividiendo a los investigadores en este campo en dos grupos: los que mantienen su optimismo y los que no (Williams 1989: 13-14). Parece que, por una parte, se reconoce la característica inevitable de que la evaluación de traducciones posiblemente impide la objetividad, la precisión y el rigor de una labor investigadora científica; por otra, existe un cierto consenso por el que el procedimiento de valoración debe ser válido y fiable con la condición de que esté basado en criterios claros, bien definidos y lo más objetivos posible.

En este trabajo, nos mostramos optimistas y estamos de acuerdo con la consideración de Wilss (1982: 226): «there is no reason to argue in terms of translation-critical agnosticism or defeatism», ya que cualquier juicio de valor tiene, casi siempre, un componente subjetivo. Aunque en este sentido la evaluación de traducciones no puede evitar la subjetividad, ello no significa que impida la búsqueda de un fundamento sólido para valorar la calidad. La evaluación de calidad de la traducción audiovisual, con sus características propias, no consiste simplemente en comparar palabra por palabra con el criterio de exactitud sino que es necesario incluir otros criterios como la legibilidad, la sincronización y la coherencia.

Los modelos de evaluación se proponen desde diferentes enfoques y criterios, aunque uno de sus objetivos en común sea el de minimizar la subjetividad. No existe un consenso sobre un único modelo, ya que la evaluación es algo situacional que depende del contexto y del objetivo de evaluación: un modelo puede funcionar bien en relación a un cierto objetivo o sujeto de la valoración. Sin embargo, puede encontrarse que los criterios comunes de cada modelo tratan de valorar: 1) la exactitud y la integridad del contenido semántico de la traducción comparándola con el original y 2) el uso correcto del lenguaje o la forma de expresión del texto meta. En general, se pueden dividir los modelos en dos grupos según los criterios aplicados: la evaluación social y la evaluación lingüística. El origen de esta discrepancia se basa en las aplicaciones y las diferentes perspectivas entre los ámbitos académico y profesional. Estos aspectos de la evaluación de la calidad nos van a servir para crear un procedimiento más específico de análisis de la traducción audiovisual de forma que se corresponda, en mayor medida, con su contexto de difusión y características especiales, que trataremos más ampliamente en el siguiente capítulo.

Capítulo 6

Análisis de la calidad de la subtitulación indirecta

Uno de los objetivos de este trabajo es abordar la calidad de la subtitulación indirecta de una forma más sistemática y menos subjetiva. Como hemos mencionado anteriormente, se han dedicado pocos estudios a la traducción indirecta debido a las críticas negativas sobre su calidad. Sin embargo, este método de traducción, por razones socioeconómicas, sigue ejerciéndose en la vida real. Es interesante comprobar si dicho método provoca repeticiones u otros inconvenientes al traductor de la lengua meta o, por el contrario, si facilita la labor subtituladora al contar ya con dos de los pasos que tiene que desarrollar la subtitulación: la preparación de los pautados y la reducción/condensación del contenido. Para ello, en este trabajo estableceremos los criterios adecuados a este contexto y desarrollaremos un sistema de evaluación mixta analítica-holística, con el objetivo de valorar la calidad de la subtitulación indirecta de las tres películas de Pedro Almodóvar que han sido traducidas a partir de los subtítulos intermediarios en inglés.

1 Un método de evaluación de la subtitulación indirecta

Como ya hemos mencionado anteriormente, la subtitulación indirecta recibe más críticas negativas que positivas, pero sigue utilizándose en el ámbito profesional porque supone un ahorro de tiempo y gasto al traducirse de los subtítulos en inglés. Sin embargo, la mayoría de los escasos estudios que existen sobre la traducción indirecta del texto audiovisual se centra casi exclusivamente en detectar los errores en el texto meta.

Siguiendo esta línea de investigación nos hemos propuesto, como uno de los objetivos de este trabajo, evaluar la calidad y describir los efectos de la subtitulación indirecta. En la determinación del método de evaluación consideramos los siguientes puntos: los criterios de la evaluación, el propósito, el objetivo y el contexto. Debido a que el presente trabajo es una investigación académica donde se valora la calidad de la traducción como producto final, excluimos, de entre los criterios, la evaluación social centrada en el proceso y los factores sociales tales como la demanda o la satisfacción del cliente en el análisis cualitativo. No obstante, reconocemos que estos factores pueden influir en la subtitulación.

1.1 Los criterios de la evaluación de la calidad en la subtitulación

Entender lo que constituye la calidad en la subtitulación es el primer paso en la evaluación de la calidad. Basándonos en los datos recopilados de autores como Chaume Varela (2005), Chiaro (2008), Díaz Cintas y Remael (2007) y Gambier (2008) sobre esta constitución de la calidad en traducción audiovisual, y en especial en la subtitulación, destacamos las siguientes consideraciones:

- La calidad se mide por comparación de la traducción con el texto original. Las diferencias de la comparación en otras áreas de traducción estriban en los rasgos idiosincrásicos de la subtitulación que son, tanto la concurrencia de la traducción con su texto original y el cambio del modo oral al escrito, como la reducción/reformulación.
- Aunque la calidad puede definirse a través de los parámetros externos (p. ej. la satisfacción o demanda de los clientes) (Chiaro 2008) y de criterios intrínsecos (p. ej. competencia traductora, rasgos específicos de las modalidades) (Gambier 2008: 31-32), se prioriza la recepción del público (Bittner 2011; Chaume Varela 2005).

Partiendo de estas relaciones entre el texto original y su traducción, y adoptando asimismo las aportaciones de Chaume Varela (2005) y Díaz Cintas (2003b), optamos por los cinco criterios expuestos por Gambier (2013: 56) para evaluar la calidad de la subtitulación:

- Legibilidad²⁹ o *readability*: alude a la *ratio* entre la habilidad lectora del espectador y la velocidad de lectura, dependiendo de los factores de la carga semántica y del cambio del plano, así como de la velocidad de habla.
- Sincronicidad o cohesión semiótica entre el texto escrito de los subtítulos y la imagen, y la pista sonora en la que el subtítulo debe aparecer en pantalla, sincronizado con lo que se escucha y lo que se ve.
- Relevancia o coherencia y cohesión textual: trata de reestructurar la información contenida en los subtítulos a través de la aplicación de estrategias como reducción/reformulación/condensación/omisión, de modo coherente, fluido y lógico para no arriesgar, seriamente, la coherencia interna del producto o despistar al espectador en la recepción.
- Aceptabilidad o expresión de la lengua, que se relaciona con las normas, estilos, modelos retóricos y terminología.

Estos criterios son igualmente importantes, puesto que si falla uno de ellos la consecuencia afectará, también, al resto. Un subtítulo que, aun transmitiendo correctamente el contenido o la intención de la comunicación, no está bien sincronizado con las imágenes y el sonido, o no da el tiempo suficiente para que el espectador pueda leerlo y comprenderlo, no se considera un buen subtítulo. De igual modo, si un subtítulo no cuenta con una correcta expresión o presenta errores ortográficos, por ejemplo,

²⁹ Gambier distingue la legibilidad de la *readability* en cuanto que la primera palabra se refiere a la escritura y a la posición y distribución por líneas de los subtítulos en la pantalla, pero en este trabajo se unen los dos conceptos bajo el mismo término: legibilidad.

puede distraer la recepción del espectador. En vista de lo anterior no establecemos una jerarquía de criterios en esta evaluación.

1.2 Metodología

Partiendo de estos criterios generales de la subtitulación, crearemos un instrumento de medida para evaluar la calidad de la subtitulación indirecta adecuada a nuestro contexto y objetivo. El método elegido para este trabajo consiste en la evaluación mixta analítica-holística.

Debido a las críticas que recibe la traducción indirecta por la repetición de errores y/o las ambigüedades provocadas por el texto intermediador, aplicaremos la evaluación analítica basada en el análisis de errores para describir los tipos de errores encontrados, y para verificar si los detectados en la subtitulación final –en este caso los subtítulos en tailandés– son causados por los subtítulos en inglés o por el traductor tailandés. Por otro lado, evaluaremos la creatividad en la subtitulación indirecta limitándonos a valorar la traducción de las referencias culturales –el lenguaje tabú y el humor, considerados como elementos 'problemáticos'– que pueden reducir los 'sabores' del texto original o distraer la recepción del público.

De este modo, la evaluación analítica-holística no sólo nos muestra cómo la subtitulación final atraviesa la barrera lingüística-cultural por el 'doble filtro' de la traducción indirecta, sino que nos señala también otros problemas, como la posible interferencia lingüística o cultural del texto intermediador, o la creatividad de la traducción indirecta.

1.3 Selección del *corpus*

Para lograr este objetivo de la evaluación de la subtitulación indirecta y seleccionar el *corpus*, establecemos los siguientes criterios:

- Los subtítulos se realizan mediante el método indirecto: se traduce a partir de los subtítulos traducidos en una lengua intermediadora y con los pautados hechos.
- Se seleccionan las películas de un autor conocido entre el público tailandés.
- Las películas seleccionadas tienen, para la evaluación holística, elementos cultural-lingüísticos como el lenguaje tabú, las referencias culturales y el humor.
- Las películas seleccionadas han sido estrenadas en Tailandia y se pueden encontrar en DVD para extraer los subtítulos tailandeses.

Partiendo de estos criterios, seleccionamos las películas españolas de Pedro Almodóvar como *corpus* del análisis en este trabajo, puesto que las características de sus obras cumplen todos los criterios establecidos: los subtítulos en tailandés se traducen de los subtítulos en inglés y se utilizan los pautados de los subtítulos intermediadores. Almodóvar es el director español más conocido en Tailandia ya que, tras haber ganado el premio Óscar por la película *Todo sobre mi madre* (1999), su popularidad ha ido en aumento y, a partir de entonces, sus películas se estrenan en Tailandia y pueden encontrarse también en DVD. En el DVD, el espectador puede elegir la modalidad y el idioma: inglés y tailandés para los subtítulos y tailandés para el doblaje.

Además, sus películas contienen elementos cultural-lingüísticos, referentes culturales, humor y lenguaje tabú que permiten evaluar la creatividad en la traducción, como ya mencionamos anteriormente.

No obstante, no vamos a analizar todas las películas de Pedro Almodóvar, sino que delimitaremos el *corpus* eligiendo las películas en DVD con subtítulos que pueden encontrarse en el mercado de Tailandia: *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) y *Volver* (2006).

2 Subtitulación de las películas de Pedro Almodóvar

Según Méjean (2007: 17), en las películas de Pedro Almodóvar la presencia de España aparece «con su desmesura (sin caer en los tópicos), sus colores, la imprescindible corrida (*Matador, Hable con ella*), la religión católica repleta de *pathos* y de *mater dolorosa*, el apego a la madre y a las mujeres y, finalmente, –aunque esta lista no pretende ser exhaustiva– el machismo y su corolario explosivo, el travestismo y la homosexualidad». La descripción de este autor explica casi todas las características de las películas del director manchego.

Allinson (2003:37) señala la razón del éxito de sus películas que se basa en el hecho de haber logrado reflejar la identidad nacional y subsumirla bajo una apariencia de universalidad: el cineasta, por un lado, juega mucho con las concepciones preconcebidas y estereotipadas, en el público internacional, de la identidad española y, por otro lado, para llegar a un público internacional más amplio, ofrece el atractivo más universal sin limitarse sólo a las preocupaciones nacionales o al interés particular para el público español. Según el mismo autor, las particularidades nacional-culturales españolas que reflejan la identidad nacional en el texto almodovariano son: las peculiaridades de la lengua española, las estereotipadas obsesiones con la religión, la muerte y la sexualidad, la historia y la política del país y, por último, los iconos y tópicos nacionales. No obstante, en este subapartado, repasaremos algunas características de las películas de Pedro Almodóvar con respecto a la subtitulación centrándonos en los siguientes elementos lingüístico-culturales: los referentes culturales, el lenguaje tabú y el humor, que conforman el *corpus* de nuestro estudio.

2.1 Los referentes culturales

Las alusiones culturales son intencionadas en las películas de Almodóvar, aunque parezca que «contienen viñetas de algunas peculiaridades españolas,

representadas con diversos grados de ironía pero, a pesar de ello, verosímiles» (Allinson 2003: 54). Aquellos referentes culturales repetidos son, por ejemplo, la tauromaquia, que aparece en sus películas *Matador* (1986) y *Hable con ella* (2002); el flamenco, interpretado por las estrellas flamencas Joaquín Cortés y Manuela Vargas en *La flor de mi secreto* (1995); el género musical de la zarzuela, parodiado en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980); el fútbol, en *Carne trémula* (1997), y la comida y las costumbres gastronómicas de la típica ama de casa española (obsesionada con preparar platos nacionales, servirlos bien calientes e insistir en que se acabe todo), en *La flor de mi secreto* (1995).

En una entrevista con Strauss (2001: 58), el cineasta afirma lo siguiente acerca de las corridas de toros en sus obras: «Los toros son uno de los elementos más específicos, más representativos y probablemente más sagrados de mi cultura. Los españoles respetan más el mundo de la tauromaquia que el de la religión. [...] Lo único que hice fue poner en paralelo la ceremonia de la corrida y la de las relaciones íntimas entre dos personas para tratar el tema principal de la película, el placer sexual ligado a la muerte».

Otra característica de sus películas que podemos encontrar con frecuencia es la referencia o la intertextualidad con personas u obras influyentes (Méjean 2007: 38). A Almodóvar le encanta rendir homenaje a las personas que le inspiran o influyen, desde los seres queridos de su familia, madre y hermanos, hasta los artistas como la bailarina Pina Bausch de Tanztheater Weppertal en *Hable con ella* o la actriz española Sara Montiel en *La mala educación* (2004).

2.2 El humor

Las películas de Almodóvar combinan a menudo elementos de diferentes géneros –comedia, melodrama y suspense– aunque en muchas ocasiones se le considera

como un director de comedias. En realidad, el género melodramático se pone al servicio de una comedia, es decir, en algunas ocasiones, el melodrama empuja hacia un límite incongruente o apela a la sorpresa, a lo incorrecto, a lo transgresor para hacernos reír. Así ocurre con la comedia de costumbres en el género melodramático donde los personajes, en sí mismos, son unos estereotipos que ofrecen motivos para el comentario satírico.

De este modo, la comedia de sus obras conlleva desviaciones tanto de las normas socioculturales (la sátira) como de las normas estéticas (la parodia). Según Allinson (2003: 168), las comedias cinematográficas son de diversos tipos: desde «la sátira, la ironía, lo sardónico, la parodia, el absurdo, hasta el *slapstick*, que es más conocido en España como la comedia bufa.

El director juega con el humor negro o esperpéntico –lo que constituye otra característica suya– como ocurre en *La mala educación* (2004), llena de humor negro, de sátira indirecta y de humor grotesco y, además, podemos encontrar referencias escatológicas en varias de sus películas. El mismo autor manifiesta lo siguiente en una entrevista:

Yo [Almodóvar] creo que no hay que darle demasiada importancia al asunto de la escatología. Forma parte de la naturalidad, de la sinceridad de mis películas. La comicidad de la escatología entronca directamente con una determinada tradición de la literatura española, pero yo no la subrayo, la utilizo como un elemento más. (Galán 2003).

En las últimas películas, a partir de *Todo sobre mi madre*, la comedia se centra más en los personajes secundarios para suavizar la tensión emocional de los personajes principales. Sin embargo, la comedia en sus películas tiende a estar alimentada de mucha sátira, comentarios sociales, momentos de humor absurdo y parodia de los estereotipos, o de las habituales transgresiones de las sensibilidades sociales y estéticas.

El tono grosero y de cómic punk que aparece en las películas anteriores se ha refinado. Puede decirse entonces, que para traducir la comedia de las películas de Almodóvar se requieren muchos conocimientos socioculturales.

2.3 El lenguaje

El lenguaje de los personajes de sus películas suele incluir tanto expresiones con referencias religiosas o sexuales y tacos como lenguaje tabú, dada la caracterización mayoritaria de sus personajes como individuos marginales: homosexuales, travestis, transexuales, prostitutas, yonquis, camellos, asesinos, curas pedófilos u homicidas (Holguín 2006: 15). Aunque algunas veces se trate de actores secundarios, ocupan el espacio en la misma medida que los protagonistas. El objetivo es transmitir las reflexiones del cineasta sobre la sociedad contemporánea española que abarcan las relaciones económicas, la educación, la televisión y los medios, el crimen, las aplicaciones de la ley y la amistad. Almodóvar muestra, en gran parte de sus obras, las relaciones disfuncionales que se encuentran en proceso de ruptura. El conflicto provocado por dichas relaciones no sólo sirve para inspirar buenos dramas o buenas comedias: el cineasta lo utiliza, también, para establecer puntos de vista de crítica a la sociedad y al mundo contemporáneo (Allinson 2003: 61).

Por ello, el cineasta suele introducir las expresiones con referencias a la religión para mostrar su reflexión, ya que la religión forma parte de las identidades nacionales de la España contemporánea. Según Allinson (2003: 40-44), la religión es determinante y ubicua en la historia y la cultura españolas, por lo cual, muchos acontecimientos históricos –tanto el nacimiento de la nación española a través de la defensa del Catolicismo contra el Islam como la alianza de la Iglesia Católica de España y el Estado franquista– están unidos a la religión.

Mientras la espiritualidad personal tiene poco que hacer en las películas de Almodóvar, abundan las referencias a las instituciones y hacia la moralidad asociada con la religión. Las referencias religiosas de Almodóvar son total y extravagantemente españolas, muchas de ellas involucrando una sátira que a veces es amable y muchas otras, salvaje (Allinson, 2003:44).

Esta característica se encuentra, en general, en casi todas sus películas pero más claramente en *Matador*, *Hable con ella* y *La mala educación*.

Respecto a las expresiones con referencias sexuales o al uso del lenguaje tabú, los personajes femeninos de sus películas los manejan de modo exagerado respecto a la vida real donde, en general, las mujeres no utilizan este tipo de lenguaje en comparación con el uso que le dan los hombres. Este hecho representa una clara intención del cineasta, ya que sus personajes femeninos³⁰ son fuertes, mientras que los masculinos manifiestan una sensibilidad apagada y son machistas (Sotinel 2008).

De esta manera, el director caracteriza a las mujeres por medio de su lenguaje; asimismo, utiliza el lenguaje vulgar de los hombres de forma excesiva con respecto al canon que el público podría aceptar, debido a su intención manifiesta de provocar a los espectadores y satirizar la sociedad machista. Díaz Cintas (2001b:54) señala que una forma de liberar a los personajes femeninos de las convenciones sociales en las películas de Almodóvar, se realiza a través del uso de palabrotas que normalmente utilizan los hombres y de las expresiones alusivas a sus actividades sexuales.

No obstante, salvo en el caso mencionado anteriormente, Almodóvar no siempre exagera el uso del lenguaje vulgar, sino que tiende a utilizar un diálogo naturalista.

³⁰ En muchas ocasiones los personajes femeninos y masculinos se intercambian. El mismo realizador de la obra explica a Strauss, citado por Méjean (2007: 86) en la revista: «En algunos momentos, la mujer es el torero y, en otros, es el toro. Podría casi decirse que la relación entre los dos personajes se convierte por momentos en homosexual, debido a la masculinidad de la mujer».

Según Allinson (2003: 57-59), en sus películas los insultos son especialmente «coloridos» y el argot es frecuente, ya que en España la gente no tiene problemas con sus expresiones gráficas, sean sexuales o escatológicas. Decir tacos, como *cojones*, *coño* o *joder*, es mucho más común que en otros países occidentales; por ello, este autor expresa su descontento con los subtítulos en inglés:

Para cualquiera que conozca el español y el inglés, una mirada por encima de los subtítulos de cualquiera de las películas revela cuánto se pierde en la traducción, cuán diferente [sic] es encontrar equivalentes en inglés para las muy coloridas frases que abundan en las películas de Almodóvar. El encontrar en inglés un equivalente en el mismo registro de muchas de sus frases es apaciguar el impacto de alguna fuerte expresión española. Y el traducir literalmente al inglés produce algunas frases que están más allá de los niveles de tolerancia del público anglosajón. Las traducciones de los subtítulos frecuentemente fracasan miserablemente en ofrecer el original español en un inglés satisfactorio (Allinson 2003: 57).

Si es como señala Allinson, la subtitulación indirecta al tailandés supone una gran pérdida de los «colores» del lenguaje almodovariano, sin que el traductor/subtitulador sea consciente de ello, debido a que ya se ha reducido el grado de intensidad del lenguaje tabú del texto original o simplemente ya se ha omitido en el proceso de la subtitulación al inglés, la que sirve como el texto original para la subtitulación al tailandés. En este trabajo analizaremos el *corpus* y mostraremos más adelante (en el subtema 4.2.2 - La subtitulación del lenguaje tabú al tailandés) si la omisión o la reducción del grado del lenguaje tabú proviene de la subtitulación inglesa o de la tailandesa o de ambas. A continuación, descubriremos si los subtítulos en tailandés logran el trasvase de dicha barrera cultural-lingüística además de otras, como el humor y los referentes culturales.

3 Análisis del corpus

3.1 El procedimiento de análisis

Los procedimientos para lograr los objetivos ya mencionados anteriormente son los siguientes:

1. Determinación de los objetivos, los criterios de evaluación y el instrumento de análisis.
2. Estudio comparativo:
 - a. Comparamos el texto traducido, en este caso los subtítulos en tailandés, con el original con el propósito de detectar los errores y las pérdidas para la evaluación analítica y valorar la calidad de la traducción de los tres elementos (referentes culturales, lenguaje tabú y humor) para el análisis holístico.
 - b. En el caso de la evaluación analítica, se comparan los subtítulos tailandeses con los errores detectados desde la primera comparación con los subtítulos en inglés, para determinar si aquellos errores son causados por la subtitulación indirecta; en el caso de la evaluación holística, se comparan los subtítulos en tailandés de los tres elementos con los mismos en inglés, para saber si la lengua y la cultura intermediadoras interfieren en la subtitulación tailandesa y cuál es su impacto.
3. Valoración de la calidad total.

3.2 Instrumento de análisis

Según nuestro objetivo, evaluaremos la subtitulación indirecta mediante dos métodos: el analítico, basado en el análisis de errores para averiguar si los errores detectados derivan de la subtitulación indirecta, y el holístico para valorar si la subtitulación indirecta afecta a la subtitulación al tailandés y cómo se produce su

impacto en los casos de la traducción del humor, de los referentes culturales y del lenguaje tabú. Para llevar a cabo dicha evaluación, establecemos un instrumento de análisis: los baremos de las dos evaluaciones y la plantilla de evaluación como herramienta de recogida de datos, que trataremos a continuación.

Como ya mencionamos en el capítulo anterior, podemos establecer *–grosso modo–* dos grandes categorías de errores en el análisis analítico: error de lengua y error de traducción (Messina Fajardo 2007: 438). En otras palabras, a la hora de analizar los errores consideramos dos aspectos: por un lado, la exactitud pragmática-funcional de la traducción al compararla con su original y, por otro, la adecuación en la expresión de la lengua según las normas de la lengua de llegada.

Sin embargo, en el análisis de errores en el caso de la subtitulación, no se compara cada frase o palabra del texto original con el traducido, ya que no se trata de una traducción completa de los diálogos originales. La subtitulación se caracteriza por la limitación de espacio y tiempo, y el discurso fílmico, por su elevado grado de oralidad. En esta modalidad, los elementos que suelen ser eliminados son los que se consideran redundantes como repeticiones, exclamaciones, «discursos parásitos», expresiones/tratamientos para mostrar afecto o cariño, interjecciones, fórmulas de cortesía, nombres propios de personas que se repiten por segunda vez, cosas o lugares y las expresiones fácilmente comprensibles por similitud entre ambos idiomas (Díaz Cintas 2003b; Georgakopoulou 2010; Kovacic 1994). Por ello, se aplican estrategias como reducción, reformación, condensación u omisión para eliminar los elementos que no son relevantes para la comprensión del mensaje de origen, y/o reformular, de la forma más concisa posible, aquello que se considera más esencial en el desarrollo argumental del filme para que pueda caber en el espacio y tiempo permitidos y, asimismo, facilite la lectura que ya hemos tratado en el capítulo 3 - Subtitulación.

En este sentido, Díaz Cintas (2003b: 208) señala que un buen subtítulo debe mantener un equilibrio adecuado entre la traducción y los diálogos a tres niveles:

- semántico, manteniendo la misma carga semántica del original
- pragmático, manteniendo la función del original
- estilístico, manteniendo los rasgos de estilo del original

Como no es posible medir la traducción palabra por palabra, adoptamos las propuestas de Pedersen (2008) y Díaz Cintas (2003b) para la evaluación analítica de la subtitulación indirecta. Basándose en la teoría del *Skopos* y en los actos de habla, Pedersen (2008) indica que un buen subtítulo es el que logra transmitir la intención o, en término de la teoría de los actos de habla, «acto ilocutivo» de lo dicho del texto original a la traducción.

3.3 Propuestas de la evaluación de la subtitulación de Pedersen (2008)

Antes de ocuparnos de la implicación de su propuesta en la evaluación de la calidad de la subtitulación, conviene explicar las premisas relativas a dichas teorías. Según la teoría de los actos de habla, éstos se dividen en dos tipos: actos directos y actos indirectos. La diferencia entre los dos radica en su intención, según se expresen directa o indirectamente. Un ejemplo del acto indirecto es la frase: «¿puedes cerrar la ventana?», cuya forma gramatical es una oración interrogativa con la finalidad de pedir o dar una orden: «cierra la ventana». Los actos de habla pueden ser efectivos o no y en sus resultados, sean satisfactorios o insatisfactorios, se establecen ciertas condiciones llamadas «condiciones de felicidad». El acto ilocutivo es efectivo cuando, según Searle *at al.* (1992: 140), se entiende lo dicho.

Estas contribuciones están implicadas en la subtitulación y en la evaluación de la misma debido a que, según Gottlieb (2000: 19) citado por Pedersen (2008: 107), en el subtitulado el acto de habla está enfocado hacia las intenciones verbales y los efectos

visuales, es decir, los dos juntos son más importantes que los elementos léxicos de forma aislada. Además, en la subtitulación, el acto indirecto suele convertirse en directo dado que la forma gramatical del último ocupa menos espacio.

Searle (1979: 35) señala que en cada acto de habla un locutor puede expresar dos puntos ilocucionarios: el primario (no literal) y el secundario (literal). Según Pedersen (2008: 111), las implicaciones en la evaluación de la subtitulación son jerárquicas³¹: es importante transferir el punto ilocucionario secundario aunque es preferible transmitir el primario. Así lo explica el autor:

The model would then look like this: In a felicitous translation, the speaker's illocutionary points ought to be preserved. If there has to be a choice between primary and secondary illocutionary points, it is more felicitous to transfer the primary one....Thus, high fidelity is achieved through high felicity (Pedersen 2008: 111-112).

Sin embargo, el problema de los subtituladores, en este sentido, radica en cómo reconocer las «intenciones verbales» de Gottlieb o «punto ilocucionario primario» de Searle. Ello depende del contexto, el cual ayuda a la hora de tomar la decisión.

Fundamentándose en la teoría del *Skopos*, Pedersen (2008: 111) propone otra forma de solucionar el problema: el «*Skopos del habla*» o en inglés *Skopos of utterance*, que se refiere al propósito definitivo del habla, es decir, a la intención del locutor original en la estructura de comunicación.

This means that if there is a conflict about whose illocutionary point we give priority to in the subtitles, the original sender's illocutionary point, which is the *skopos* of the utterance, may be more felicitous to consider as the primary one (Pedersen 2008:111).

Pedersen pone el ejemplo de la serie *Friends* en la que los diálogos se expresan por boca de los actores, aunque el locutor original sea NBC, la cadena de televisión. Es

³¹ Según Pedersen (2008: 111), Zabalbeascoa (1994, 1999) es pionero en lo que se refiere a la posibilidad de establecer las prioridades en traducción.

decir, la comunicación verdadera es el resultado del grupo de personas que toma la decisión, en este caso, la cadena NBC, de las intenciones que verbalizan los personajes.

En resumen, según las propuestas de Pedersen, el error surge cuando el subtitulador no logra transmitir ninguno de los puntos ilocucionarios. El subtítulo que logra transmitir el ilocucionario primario (no literario) es mejor que el secundario (literario). El punto primario definitivo es el del locutor original del acto comunicativo. En nuestro caso, el locutor original es Pedro Almodóvar, director de las películas del *corpus* de estudio, al ser el guionista y el director.

3.4 El baremo de la evaluación analítica para la subtitulación

Partiendo de las aportaciones y los criterios de evaluación del subtitulado ya expuestos anteriormente, establecemos el baremo de la evaluación analítica:

1. Errores que afectan a la recepción de subtítulos:
 - a. no sincronización
 - b. reducción innecesaria
 - c. adición innecesaria
 - d. sobretraducción
2. Errores que afectan a la comprensión del texto original:
 - a. traducción incorrecta
3. Errores que afectan a la expresión:
 - a. estilo/registro (el uso no adecuado al contexto)
 - b. gramática (incluye ortografía, puntuación,

Los errores que afectan a la recepción de subtítulos son:

- a. Subtítulos no sincronizados con las imágenes y el sonido.
- b. Reducción innecesaria: en este contexto, optamos por la consideración de Díaz Cintas (2003b: 202) según la cual «...la calidad del subtítulo no depende del porcentaje de reducción que se ha producido, sino más bien de la percepción global que el espectador tiene del producto final y, por ello, un trabajo es óptimo cuando el espectador tiene la impresión de que no se le ha escamoteado información alguna».
- c. Adición innecesaria al añadir un subtítulo extra, superfluo y que no pertenece al texto original.
- d. Sobretraducción o subtítulos con excesivo material lingüístico con la intención, como señala Díaz Cintas (2003b: 213), de que «el espectador tenga la sensación, como vimos con la traducción de palabras reconocibles, de no sentirse engañado y se crea conocedor de otra información contenida en la versión original»; pero esto influye en la apreciación del público, pues «el espectador acaba leyéndolo como si de un libro se tratara». Es decir, los elementos no relevantes no son eliminados/condensados cuando sea necesario o exista redundancia con las imágenes y el sonido y, como consecuencia de ello, puede incrementarse el esfuerzo adicional de lectura de los subtítulos lo que afecta a la comprensión del lector.

Para distinguir los errores de la segunda categoría, los que afectan a la comprensión del texto original, optamos por la propuesta de Pedersen (2008), ya mencionada anteriormente, sobre los puntos ilocucionarios. La situación menos deseable se da cuando el subtítulo no logra transmitir ninguno de los puntos

ilocucionarios, lo que supone un error o «traducción incorrecta» cuyo efecto puede provocar un impacto negativo en la comprensión del desarrollo argumental o hacer peligrar seriamente la coherencia interna del producto.

La última categoría se refiere a los errores gramaticales o de estilo/registro según las normas de la lengua de llegada, conocido como «error de lengua», o que obstaculizan la comprensión del espectador.

3.5 La ponderación de errores

En la evaluación analítica, tras comparar y detectar los errores, generalmente se establece una escala para su ponderación según la gravedad o las posibles consecuencias de los errores producidos. No obstante, no la realizaremos en este trabajo, ya que los errores detectados en la subtitulación, según nuestros criterios, pueden perjudicar la recepción del espectador con el mismo nivel de gravedad: un error de lengua como la falta de ortografía, puede llamar la atención tanto o más que un error de traducción, del que el espectador puede no ser consciente. Además, debido a que nuestro objetivo es el de evaluar la subtitulación indirecta de carácter cuantitativo, mostraremos, en primer lugar, el número de errores detectados y los tipos de errores encontrados y, en segundo lugar, analizaremos si aquellos errores son causados por el método de la traducción indirecta y si éstos son mayoría o no; asimismo, veremos cuáles son las «trampas» del método indirecto en el proceso de la subtitulación indirecta. De esta manera, los resultados del análisis nos darán la respuesta a si el modo de la subtitulación indirecta es la causa principal de los errores detectados.

3.6 Parámetros de la evaluación holística

A través de este método evaluaremos la calidad positiva o la creatividad de la traducción centrándonos en los objetos de evaluación, como son los elementos lingüístico-culturales, cuyas traducciones pueden influir en la recepción del público.

Optamos por la aportación de Antonini y Chiaro (2005: 39) quienes proponen las cuatro categorías de obstáculos que son susceptibles de provocar dificultad o «perturbación» en la recepción del espectador, a los que llaman *lingua-cultural drops in translational voltage*. Estos obstáculos, según los citados autores, son:

1. Los referentes culturales (p. ej. nombres propios de los lugares, referencias de deportes o festividades, personas famosas, monedas, instituciones, etc.).
2. Las "dificultades lingüísticas específicas" (llamadas "lingua-specific turbulences") (p. ej. el lenguaje tabú, el lenguaje escrito, etc.).
3. Las zonas solapadas entre cultura y lengua (p. ej. canciones, humor, etc.).
4. Los elementos visuales con referencia cultural que aluden al conocimiento sobre la referencia cultural requerida –dentro del proceso cognitivo– para la comprensión de dichos elementos visuales.

Según Chiaro (2008: 251), la evaluación de la traducción audiovisual desde el enfoque de la recepción del espectador se lleva a cabo midiendo su satisfacción. La satisfacción del cliente en este contexto se refiere a la *performance* o a la calidad total de un producto fílmico medida, no de forma separada, sino conjuntamente con la de otros componentes que constituyen el texto audiovisual. Es decir, la traducción es un componente y es tan importante como el guión, la actuación y el resto de los elementos. Ahora bien, la siguiente cuestión es cómo se evalúa la satisfacción con un producto fílmico. Para Chiaro, se ha de conocer, primero, cómo valora el espectador la importancia de los componentes que constituyen el producto final, es decir, la relevancia que da a cada uno de ellos. A mayor importancia, mayor impacto sobre su satisfacción. Por ejemplo, lo que el espectador espera de una película del género de ciencia ficción, o *sci-fi* es, más que los diálogos, los efectos especiales, mientras que

para una película de género dramático puede fijarse más en el guión, las tramas o las actuaciones.

En este sentido, las expectativas del espectador tailandés al ver una película extranjera, en este caso una española, son las siguientes:

- La cultura o costumbre extranjera: al tratarse de una película foránea, se espera, sin duda alguna, que la subtitulación pueda ayudar a la comprensión de los aspectos lingüístico-culturales.
- Las características específicas o estilo narrativo de un director: si la película es de un director con estilo o rasgos artísticos específicos, se espera que la subtitulación sea coherente con el estilo referido.

A la hora de evaluar, observamos si las traducciones de estos elementos cumplen las expectativas estimadas de manera coherente con las imágenes y los sonidos del texto original.

Es difícil indicar el grado de la recepción, tal como las traducciones de referentes culturales y humor, ya que varía no sólo en cada cultura, sino también entre las personas, incluso pertenecientes a la misma cultura. Para entender o conocer un chiste o un referente cultural se necesita una cantidad de información cognitiva, es decir, los conocimientos básicos de dichos elementos que funcionan como referencia cognitiva. Por lo tanto, para estimar si la traducción de estos elementos resulta creativa o facilita la recepción del espectador según sus expectativas estimadas, tenemos que observar si las estrategias de traducción empleadas facilitan el acceso cognitivo. En otras palabras, analizamos la traducción de los elementos lingüístico-culturales y determinamos si su traducción ayuda al espectador a entender la película, a conocer la cultura/costumbre extranjera y a sentir lo que debería sentir o a reírse cuando debería reírse. No obstante, en este trabajo nos centramos en la evaluación holística de las

referencias culturales, el lenguaje tabú y el humor, adaptando esta propuesta para establecer el parámetro de evaluación.

Según Díaz Cintas (2003b: 254), la familiarización con la cultura origen permite el reconocimiento de los referentes y la activación del mensaje connotativo de modo más rápido y eficaz. En cuanto a este aspecto, la cultura tailandesa está poca familiarizada con la cultura española. La subtítulos de estos tres elementos es más difícil. En el caso de la subtítulos indirecta, la lengua del texto original, el español, y la lengua meta, la tailandesa, no son lenguas cercanas ni lingüística ni culturalmente. Además, se traducen los subtítulos del inglés, lo que supone una alta posibilidad de interferencias lingüísticas o culturales; siendo optimistas, no podemos excluir la posibilidad de que los subtítulos en inglés faciliten la subtítulos al tailandés.

Igualmente, respecto a la subtítulos indirecta, la evaluación holística de los referentes culturales del humor y del lenguaje tabú nos revela si este método facilitará la traducción meta o si, al contrario, planteará más ambigüedades o interferencias culturales, debido a que el traductor de la lengua meta utiliza las referencias cognitivas de la cultura intermediadora. Sin embargo, las peculiaridades del género cinematográfico dificultan, por un lado, la tarea del traductor dada la limitación espacio-temporal, y, por otro, se la facilitan al contextualizar su traducción con imágenes y sonido. Por lo tanto, han de tenerse en cuenta la coherencia y la cohesión.

3.6.1 *La subtítulos de los referentes culturales*

Los referentes culturales son las alusiones culturales que se consideran como uno de los problemas de traducción más frecuentes, y que han dado lugar a la publicación de muchos estudios que tratan de entender su naturaleza y las estrategias en la subtítulos (Pedersen 2005, 2011; Santamaría Guinot 2001). Pedersen (2008: 102) llama a dichos referentes culturales *extralinguistic cultural-bound references*, debido a

su carácter extralingüístico y a las divergencias entre sociedades y culturas, definiéndolos como «expressions that refer to entities outside language, such as names of people, places, institutions, food and customs, which a person may not know, even if s/he knows that language in question». Por ello, la traducción de los referentes culturales debe «actuar como puente y ofrecer un sustituto lo más equivalente posible» –como dice Díaz Cintas (2003b: 247) – al espectador de la lengua de llegada. Las estrategias de la traducción son, por ejemplo, préstamo, calco, recreación léxica, explicitación, compensación, omisión, adición, etc.

Sin embargo, en este tipo de traducción, se le presenta algunas veces al lector el dilema entre la coherencia y la cohesión con la presencia del original en la pista sonora o el valor referente. Si el traductor facilita demasiado la información al espectador puede poner en riesgo la credibilidad del aserto, hecho que, probablemente, destruya la ficción fílmica. La elección de la estrategia más adecuada depende del contexto. En general, se tiende a la traducción «domesticada» ya que, de esta manera, se espera que el espectador pueda acercarse con mayor facilidad a los referentes culturales. Sin embargo, según Díaz Cintas (2003b: 250), esta solución puede causar extrañeza porque el espectador oye una cosa (por ejemplo un nombre conocido en la cultura de origen) pero lee otra, y eso puede despistarle; en cambio, mantener los referentes originales en el subtítulo puede dejar al espectador «fuera de juego» pues no sabe a qué o a quién se refiere lo que lee.

En la evaluación holística de la subtitulación de los referentes culturales, examinamos si la traducción es coherente con las imágenes y el sonido: las estrategias tomadas son adecuadas y la traducción logra transmitir los puntos ilocucionarios o las intenciones del acto de habla o facilita el acceso cognitivo de los referentes culturales. Respecto a la subtitulación indirecta, los referentes culturales se traducen a través del

«filtro» cultural de la lengua intermediadora, en este caso, la inglesa. Evaluamos esta traducción con el «doble filtro cultural» si las interferencias culturales de la lengua inglesa ayudan a la labor subtituladora y vemos cómo afectarán al espectador tailandés.

3.6.2 *La subtitulación del lenguaje tabú*

El lenguaje tabú, soez o malsonante, en este contexto, se refiere a las palabras o expresiones indecentes, inapropiadas, groseras u ofensivas como insultos, tacos, argot, o cualquier forma de expresión no aceptada en una convención cultural. Normalmente se utilizan las referencias de lo que la sociedad considera sagrado (religión, familia) o tabú (sexo, algunas partes del cuerpo, escatología) o los insultos que exacerben descripciones personales. Su función en la narración fílmica forma parte de la caracterización de los personajes, no resultando fácil omitirlo ni mantenerlo.

Díaz Cintas (2001b: 51) señala que la subtitulación de este tipo de lenguaje es una de las tareas más «delicadas» debido a la desigualdad en la recepción (el cambio de la forma textual o el contexto temporal, canales de exhibición), al perfil del receptor (edad, cultura o clase social) y la tolerancia a diferentes niveles del lenguaje tabú en cada cultura. Una tendencia de la subtitulación de palabras malsonantes se basa en la explicitación de las imágenes donde se produce el lenguaje tabú: si las imágenes son explícitas, se suele bajar el tono del lenguaje. Sin embargo, este hecho puede ir en contra del estilo o del ritmo narrativo, como en el caso de las películas de Pedro Almodóvar; Díaz Cintas (2001b: 63), al estudiar la subtitulación del lenguaje tabú en la película del cineasta *La flor de mi secreto* (1995) señala:

If at any point in this film Almodóvar wants to shock or to provoke the audience, it is by means of what is said rather than what is shown. He confounds our expectations by using unconventional expressions at times when we would not expect

them, by putting them in the mouth of women, and making them speak with a freedom rare in Spanish cinema (Díaz Cintas 2001b: 63).

Asimismo, el autor concluye que como la cultura inglesa es menos «abierta» a las expresiones soeces, especialmente a las referentes al sexo, en la subtitulación al inglés el lenguaje tabú está más «esterilizado». Como la subtitulación al tailandés se traduce de los subtítulos en inglés, analizaremos si el método indirecto afecta en mayor medida la traducción de dicho lenguaje, alejándola aún más de su original.

3.6.3 *La subtitulación del humor*

Sin duda alguna, la traducción del humor es uno de los desafíos de las traducciones debido a las complicaciones que conlleva. Según Díaz Cintas (2003b: 253-254), este desafío está en su propia naturaleza ya que el humor es un «sentimiento social, distinto y peculiar en cada sociedad y que diferentes culturas y, en casos extremos, diferentes directores, lo conceptualizan de manera diferente y encuentran lo cómico en situaciones dispares».

En la traducción del humor la función es más importante que la fidelidad, aunque la traducción de obras canónicas de directores de prestigio suele respetar el original de una manera bastante fiel. Para provocar la risa del público de la lengua meta, el traductor tiene que entender lo humorístico en el original y transmitirlo a un contexto cultural y lingüístico diferente. Por ello, en ocasiones, el traductor se ve obligado a alejarse forzosamente del contexto del original y a recrear el juego humorístico con otras palabras, o a distorsionar el referente original para acercarlo al mundo cognitivo de la audiencia.

Según la teoría de la incongruencia en psicología, un pasaje cómico nos provoca risa (o sonrisa) cuando recibimos un mensaje sorprendente que rompe el modelo esperado, y para entender o notar el acontecimiento incongruente el traductor debe

elegir la estrategia de traducción adecuada, es decir, la que facilita el acceso cognitivo de lo que está tratando (Kerdkidsadanon 2008: 62-63).

En la subtitulación indirecta, el traductor tailandés tiene que entender lo humorístico a través del pasaje en lengua inglesa (con las posibles implicaciones culturales para esa lengua), lo que conlleva una dificultad doble. Por lo tanto, en el análisis de esta función observamos la estrategia utilizada por el subtitulador tailandés y si podrá, como resultado, lograr la (son)risa del espectador. Debido a que el humor en las películas de Almodóvar es de carácter incongruente y suele provocar la risa con el lenguaje vulgar o tabú de los personajes en situaciones no esperadas, las evaluaciones del humor y del lenguaje tabú no están separadas totalmente. Además, el director manchego, en ocasiones, juega con los estereotipos españoles para crear comicidad, como ya hemos mencionado anteriormente. Por lo tanto, aparece solapamiento en la evaluación de los tres elementos.

4 Resultados del análisis

4.1 La evaluación analítica

Después de comparar el texto original con los subtítulos en tailandés de las tres películas seleccionadas, detectamos 45 errores en *Hable con ella*, 25 errores en *Volver* y 17 errores en *La mala educación* representando, en total, 87 errores de 3.955 subtítulos en tailandés.

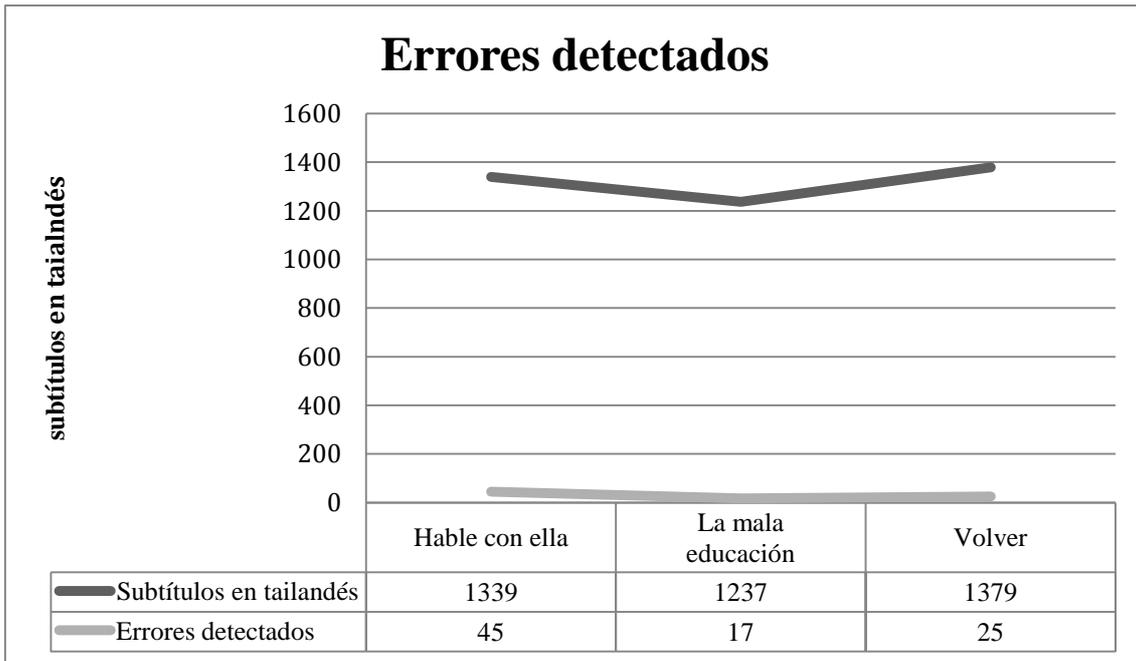


Figura 5. Los errores detectados en el análisis analítico

Los errores encontrados son: traducción incorrecta (58), adición innecesaria (8), sobretraducción (8), reducción innecesaria (5), errores gramaticales (5), no sincronización (2) y errores de estilo/registro (1).

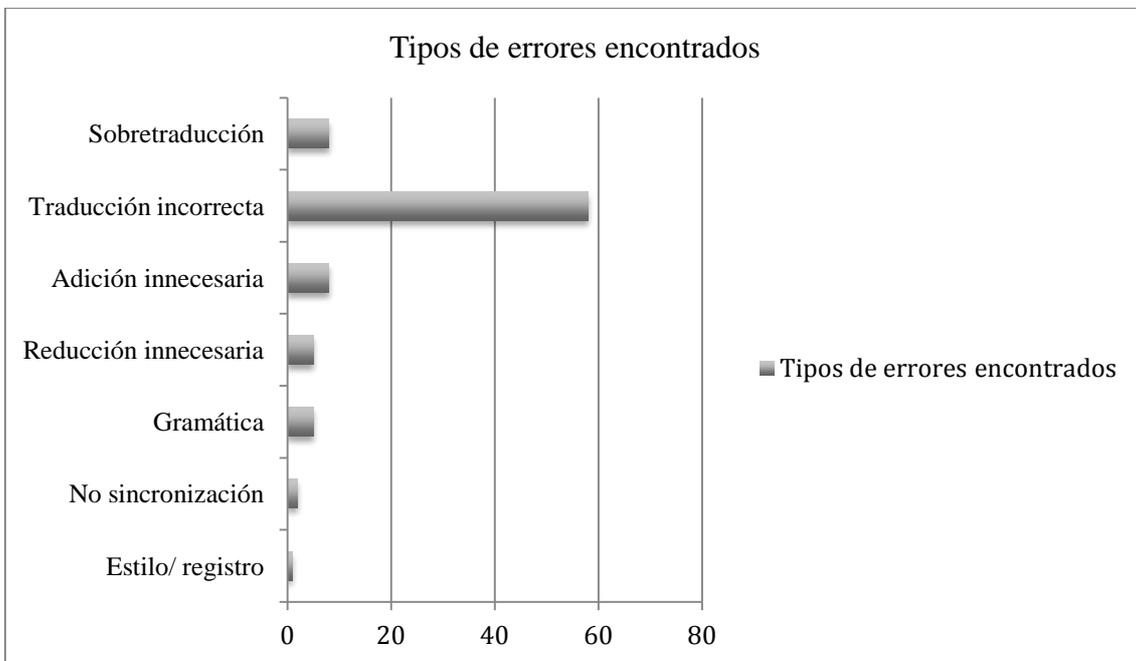


Figura 6. Los tipos de errores encontrados de las tres películas

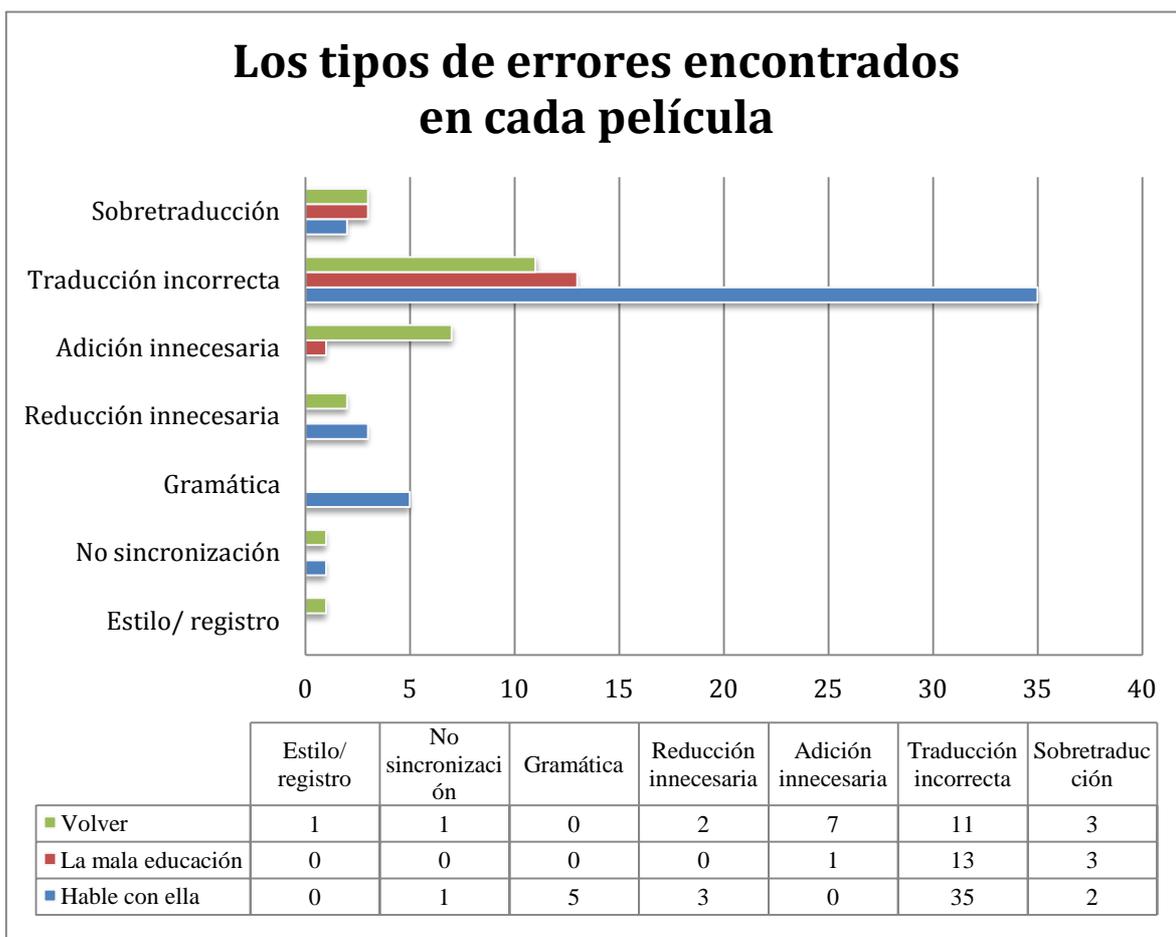


Figura 7. Los tipos de errores detectados en cada película

4.1.1 Traducción incorrecta

Dentro de todas las categorías de errores, los que se deben a la traducción incorrecta son los que, en mayor proporción, se han encontrado en *Hable con ella* (34), *La mala educación* (13) y *Volver* (11). Como se verá en los cuadros ofrecidos, hay casos en que el error claramente se produjo al traducir del español al inglés, como en el subtítulo 14 de la lista, y hay otros en los que la traducción al inglés estaba bien pero el error parece haberse producido al traducir del inglés al tailandés (por ejemplo en el 19), algo que se da con bastante frecuencia. En total son 58 errores de traducción que mostramos en la siguiente tabla:

Nº	Película	Tiempo de entrada - salida	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés
1	Hable con ella	00:07:39 00:07:43	Hay demasiado machismo en el mundo del toro, tiene que reconocérmelo.	You must admit there's too much chauvinism in bullfighting.	คุณต้องยอมรับว่ามีความถือศักดิ์ศรีอยู่มากในเรื่องสู้วัว	Debes aceptar que existe mucho orgullo en las corridas de toros.
2	Hable con ella	00:08:47 00:08:49	Quería hacerte una consulta .	I wanted to ask you something .	อยากให้นายช่วยอะไรหน่อย	Quería que me ayudes .
3	Hable con ella	00:12:48 00:12:54	Me dio esa impresión .	You gave me that impression .	คุณทำให้ผมประทับใจ	Me impresionaste .
4	Hable con ella	00:16:49 00:16:52	Puedo dormir en el sofá . No sería la primera vez.	I can sleep on the couch . I've done it before.	ผมนอนบนเก้าอี้ได้ ผมเคยนอนมาแล้ว	Puedo dormir en la silla . Ya lo he hecho.
5	Hable con ella	00:18:22 00:18:33	Ay, por Dios, Perspirex .	Oh, God. Perspirex .	ก็แพ้เหงื่อโง่ล่ะ	Alergia de sudor .
6	Hable con ella	00:19:16 00:19:19	Y dormía en el sofá del salón .	I slept on the couch .	ผมนอนบนเก้าอี้ยาว	Dormía encima del banco largo .
7	Hable con ella	00:20:29 00:20:32	¿A las que han violado los mismos misioneros en África?	The ones who were raped by missionaries in Africa.	พวกเธอถูกบาทหลวงในอาฟริกาข่มขืน	Han sido violadas por curas en África.
8	Hable con ella	00:34:01 00:34:03	Rosa, cierra la puerta. ¿No ves que hay corriente?	Rosa, close the door. There's a draft .	โรซ่า ปิดประตูสิมีคนนะ	Rosa, cierra la puerta. Hay gente .
9	Hable con ella	00:34:08 00:34:10	Bueno, ¿y cuándo bosteza?	And when she yawns?	ลืมนตาเมื่อไรเนี่ย	¿ Cuándo se abren los ojos?
10	Hable con ella	00:34:47 00:34:50	Ella era EVP -estado vegetativo persistente - igual que Lydia.	Meryl was a PVS, persistent vegetative state , like Lydia.	เมอร์ลีสภาพชีวิตเรื่อย เหมือนกับที่ลิเดียเป็น	Meryl tiene el estado continuado igual que Lydia.
11	Hable con ella	00:35:05 00:35:08	¿O es una alucinación mía?	Or am I imagining that?	ผมคิดอย่างนั้นได้มัย	¿ Puedo imaginármelo?
12	Hable con ella	00:39:25 00:39:28	¿Le ha preguntado a la enfermera en jefe que si es bollo?	Did he ask the head nurse if she's a dyke?	ไม่เห็นถามเลยว่าคุณเป็นทอมแบบไหน	No te ha preguntado qué tipo de lesbiana eres .
13	Hable con ella	00:43:10 00:43:12	La profesora de baile. Ahora es todo un personaje Katerina .	Her dancing teacher. Katerina's a real character .	ครูสอนเต้นรำ คือคาทาทรี นำเป็นแม่แบบ	La profesora de baile. Es que Katerina es modelo a seguir .
14	Hable con ella	00:47:49 00:47:51	¿ Fecha de nacimiento?	Are you alone?	อยู่คนเดียวหรือคะ?	¿ Vives solo?
15	Hable con ella	00:52:11 00:52:14	Pues sí, acabo de echar una mierda como un celemín , chica.	I've just taken an elephant-sized dump .	ฉันเพิ่งได้ของชุดใหญ่มานะจ๊ะ	Acabo de recibir un conjunto de cosas grande .
16	Hable con ella	00:54:46 00:54:48	No reconozco su cuerpo.	I don't recognize her body.	ไม่สนใจร่างกายของเธอ	Ignoro su cuerpo.

17	Hable con ella	00:58:09 00:58:09	Rosa está con gripe. Espero que no te haya pegado nada.	Rosa's got flu. I hope she didn't give it to you.	โรซ่าเป็นไข เธอกคงไม่ได้ทาให้คุณ	Rosa tiene gripe. No te aplica (la crema). <i>(Nota: en la imagen Benigno está dando la crema hidratante a Alicia que está en coma.)</i>
18	Hable con ella	00:59:19 00:59:25	"Puede ser peligroso, todavía no la he testado con seres humanos" <i>(Nota: Un intertítulo de una escena de cine mudo, dentro de la película)</i>	It could be dangerous. I still haven't tested it on humans. <i>(Nota: en la imagen se ve que quien habla es una mujer.)</i>	มันคงอันตราย ถ้าผมยังไม่ได้ทดลองกับคน	Puede ser peligroso. Yo [masc. en tailandés] todavía no la he testado con seres humanos. <i>(Divergencia imagen-texto)</i>
19	Hable con ella	01:09:42 01:09:44	Nuestra relación sólo funcionaba en la huida.	Our relationship only worked when we got away.	ความสัมพันธ์ของเราคืองานเท่านั้น	Nuestra relación es sólo para trabajar.
20	Hable con ella	01:10:00 01:10:02	Porque no podía compartirlo con ella.	because I couldn't share it with her.	เพราะผมไม่อาจแยกมันกับเธอ	Porque no puedo separarlo de ella.
21	Hable con ella	01:12:15 01:12:17	Vuelvo a estar solo.	I'm alone again.	ผมเหงาอีกแล้ว	Me siento solo otra vez.
22	Hable con ella	01:13:42 01:13:44	Yo mismo le puse la compresa.	I put the towel on her myself.	ผมเป็นคนเช็ดตัวให้เธอเอง	Soy yo quien pasa la toalla para limpiarla.
23	Hable con ella	01:16:49 01:16:51	Entonces déjame que sea yo quien exponga la situación.	Then let me be the one to explain the situation.	ฉันผมขอคนนึง ให้เธออธิบาย	pues pido a una persona que lo explique.
24	Hable con ella	01:17:07 01:17:10	Al contrario, dice que le pusiste la compresa como siempre	In fact, it says you put the towel on her as always.	ที่จริงคุณเปลี่ยนผ้าเช็ดตัวให้เธอทุกครั้ง	En realidad, le cambiaste las toallas todas las veces.
25	Hable con ella	01:19:48 01:19:50	Me hubiera gustado que me avisaran	I would like to have been told.	ผมอยากคุยด้วยนะ	Quiero hablar.
26	Hable con ella	01:21:31 01:21:34	Quisiera ver a un recluso.	I'd like to see an inmate.	ผมอยากพบคนในที่นี้ครับ	Quería ver a una persona dentro de este lugar.
27	Hable con ella	01:21:47 01:21:49	Quisiera ver al recluso Benigno Martín.	I'd like to see the inmate Benigno Martin.	ผมอยากพบเพื่อนชื่อ เบนนิโย มาร์ตินครับ	Quería ver a un amigo. Su nombre es Benigno Martin. <i>(Omitir "recluso" complica la posterior explicación de la funcionaria: "aquí no hay reclusos, son internos" que en cambio sí está bien traducida, con dos términos)</i>

28	Hable con ella	01:25:17 01:25:20	A mí el juicio me la suda, tío.	but I don't give a shit about that.	แต่ผมไม่ได้ทำเรื่องแบบนั้น	pero no lo he hecho.
29	Hable con ella	01:26:21 01:26:24	Cuando describes a esa mujer cubana... Apoyada en una ventana frente al Malecón...	When you describe that Cuban woman leaning out a window by the "Malecon".	เมื่อคุณเขียนถึงผู้หญิงคิวบาคนที่พึ่งหน้าต่างจากเรื่องมาเคลอน	Cuando escribes sobre la mujer cubana, la apoyada en la ventana del libro llamado Malecón.
30	Hable con ella	01:27:36 01:27:52	Que poquita publicidad se le ha hecho. Aquí no ha venido ni una mala TV, ni un mal paparazzi. Con tantos programas basura que hay, ninguno se ha dignado venir... No sé, a hacerme una entrevista a mí, por ejemplo.	He got very little publicity. Not one lousy television came nor one lousy paparazzi. With all the trashy shows there are, not one bothered to come and interview me.	เขาเป็นที่สนใจพอควร ไม่ใช่แค่ทีวีหรือปาปารazzi ที่มาที่นี่ มีรายการสาระๆ มาเหมือนกัน ไม่มีใครเขามาสัมภาษณ์ฉันเลย	Recibe mucho interés. No sólo el programa de TV sino también los Paparazzi vinieron aquí. Nadie se aburre para hacerme la entrevista.
31	Hable con ella	01:32:56 01:32:58	Lo tengo chungo.	I'm screwed, right?	ผมโทรมมากไหม	Tengo mala pinta, ¿no?
32	Hable con ella	01:33:24 01:33:25	Y yo he tanteado, ¿sabes?	I checked it out, you know?	ผมจะลองดูนะ	Voy a probar.
33	Hable con ella	01:37:06 01:37:09	Espero que todo lo que me he tomado sea suficiente para entrar en coma y reunirme con ella.	I hope that all I've taken is enough to put me in a coma, and reunite me with her.	หวังว่ายาทั้งหมดที่ผมกินคงพอทำให้ผมไม่รู้สึกรู้ตัวและอยู่กับเธอ	espero que todas las pastillas que me he tomado sea suficiente para estar inconsciente y estar con ella.
34	La mala educación	00:02:34 00:02:38 00:02:38 00:02:40	Un joven muerto conduce su motocicleta por la fría estepa manchega escoltado por dos guardias civiles...	A dead young man drives his motorcycle across the icy plain... escorted by two patrolmen.	หนุ่มขี่มอเตอร์ไซด์ตายในความหนาวเหน็บท่ามกลางการคุ้มกันของตำรวจหนุ่ม 2 นาย	Un motociclista muerto por el frío estaba protegido por dos policías
35	La mala educación	00:05:05 00:05:06	¡Qué putada!	That's a bummer!	เหลวไหลน่า	¡Qué ridículo!
36	La mala educación	00:09:37 00:09:39	una mezcla de desierto, casualidad	a mix of desert, hazard...	เธอคือทะเลทรายเร้าร้อนอันตราย	Ella es desierto caliente, peligrosa
37	La mala educación	00:13:32 00:13:33	Un rorro.	A kid.	ไอ้เวรเอ๊ย	¡Cabrón!
38	La mala educación	00:15:31 00:15:33	PAQUITO Es que flipo contigo, tía.	- I'm flipping out,		- Yo enloquezco.

			ZAHARA Me imagino.	bitch! - I bet.	- อยากจะบ้าตายจริงๆ - ไปได้แล้ว	- Vete ya.
39	La mala educación	00:18:30 00:18:31	¡Ay, maricón!	Fag!	ดูสิแม่คุณ	¡Qué tía!
40	La mala educación	00:19:27 00:19:28	ZAHARA ¡Uy, qué mayor está! <i>(Se refiere al Padre Manolo, un cura.)</i> PAQUITO Es que no es una niña. <i>(Sic: le aplica el femenino)</i>	- He looks so old! - Well, he's no chicken?	- เขาดูแก่มากเลย - แต่ดูดูช่ยอยนะ	- Parece muy mayor. - Pero qué pinta seria tiene.
41	La mala educación	00:31:36 00:31:39	actos religiosos y comíamos un menú especial.	and religious acts, and we had a special meal.	มีละครให้ดู แล้วก็มี อาหารพิเศษด้วย	Hay teatro y comida especial.
42	La mala educación	01:08:11 01:08:12	Silencio.	Silence!	อีกนาซีไอ้	Ignacio
43	La mala educación	01:22:55 01:22:57	Se lo creyó.	She believed me.	แต่เธอไม่เชื่อ	Pero no me creyó.
44	La mala Educación	01:25:56 01:25:59	¿el queso y los chorizos?	the cheese and the chorizos?	นี่แล้วได้รับเอาชีสกับ ขนมที่แม่ฝากไปให้รียัง	Y ya tienes el queso y la merienda que dejó para ti.
45	La mala educación	01:28:11 01:28:13	Pídele perdón a tu mujer y disfruta de tu hijo.	Apologize to your wife, and enjoy your son.	งั้นก็ขอโทษเมียแล้วก็เอา ลูกมาสิ	Pídele perdón a tu mujer y lleva tu hijo contigo.
46	Volver	00:09:57 00:10:02	Oye, y hablando de madres, ¿tú no crees que la tuya no aparece para no estropearle el negocio a tu hermana?	Talking of mothers, maybe yours hasn't shown up. So as not to ruin your sister's career.	พูดถึงเรื่องแม่นะ ที่แม่คุณ หายไปเนี่ย ไม่ใช่ไปวุ่นวายกับบริจิด้า นะ	Hablando de madres, la desaparición de tu madre es porque está metiéndose en la vida de Brigida.
47	Volver	00:24:27 00:24:29	y llevo toda la tarde trabajando en el aeropuerto	and I was out working all afternoon.	ฉันก็ต้องทำงานด้วย	Tengo que trabajar.
48	Volver	00:24:58 00:25:01	ella y la Bizca la están amortajando.	She and Squinty will lay her out before we get there.	เธอกับสควินตี้จะจัดการ ศพป่าให้ก่อน	Ella y Squinty la están amortajando. <i>(Sistemáticamente, se toma el apodo como si fuese un nombre en lugar de usar uno en tailandés.)</i>
49	Volver	00:35:40 00:35:41	¡Sí, qué oportuno!	Yes, what timing.	มันก็ช่วยไม่ได้นะ	No hay otro remedio.
50	Volver	00:36:07 00:36:10	La hija de la Vicenta.	Say hello to Vicenta's daughter	ทักคุณป้าด้วย นี่แม่ วิเซนต้า ยังไงล่ะ	Saluda a la tía. Esa es la Vicenta.

51	Volver	00:38:30 00:38:44	AGUSTINA: Hay gente que dice que la ha visto. [<i>Agustina se refiere a la madre de Sole</i>] Dicen que ha vuelto para cuidar de tu tía Paula. ¿A ti no se te ha aparecido?	Some people say they've seen her . They say she came back to look after your Aunt Paula. Has she not appeared to you?	00:38:30 00:38:33 มีคนบอกว่าเคยเห็นแม่ฉัน 00:38:34 00:38:38 พวกเขา บอกว่า... แม่ฉันกลับมาดูแลป้าพอลล่า 00:38:40 00:38:44 - แม่ไม่ไปหาเธอบ้างหรือ	Hay gente que dice que ha visto a mi madre . Dicen que mi madre ha vuelto para cuidar a la tía Paula. ¿Se te ha aparecido mi madre? (<i>Se traduce como si Agustina hablara de su propia madre</i>)
52	Volver	00:51:30 00:51:33	Y el champú lo tengo dosificado . Siéntate.	And the shampoo is measured out .	แล้วแชมพูก็ต้องกะให้ดี นั่งลงสิคะ	Hay que calcular bien la cantidad de champú. Siéntate.
53	Volver	00:53:50 00:53:53	Y no me mires así, que me pones nerviosa .	Don't look at me like that, you make me nervous .	อย่ามองอย่างงั้นสิ ฉัน กลัวนะ	No me mires así. Tengo miedo .
54	Volver	01:28:28 01:28:30	Mira, me vais a tocar el fandango tú y tu tía, las dos	You and your aunt are getting on my fucking nerves!	ลูกกับน้านี้ซึกจะ เหมือนกันเข้าทุกวันแล้ว นะ	Te pareces más a tu tía cada día .
55	Volver	01:30:08 01:30:12	la gente se aprovecha	We told her that. People take advantage of her .	ฉันก็บอกแล้ว คนสมัยนี้ไม่ค่อยเจียมตัว หรอก	Ya se lo he dicho que la gente no es modesta .
56	Volver	01:30:49 01:30:54	A ver, por tu hermana sabemos que vuestra madre os tuvo de soltera , ¿verdad que sí?	That your mother was a single parent .	เราทราบมาจากน้องสาว คุณว่า... แม่ของคุณนะ เป็นแม่ฝ่าย จริงรึเปล่านั้น	Sabemos de tu hermana que tu madre es viuda , ¿verdad?
57	Hable con ella	00:55:52 00:55:57	Pues a mí me encanta el novio de la torera. Estoy segura de que es pollón .	I love the bullfighter's boyfriend. I bet you anything he's well hung .	ฉันชอบแฟนของนักสู้ ว้าว เขาต้องเป็นคนดี	Me gusta el novio de la torera. Él debe ser buena persona .
58	La mala educación	00:52:59 00:53:02	Al que le encantaba " Cuore Matto " y tantas otras cosas...	The one who loved Cuore Matto , and so many other things.	อิกนาซิโอ ที่รักการอ่าน รักการร้องเพลง	Ignacio que a él le gusta leer, cantar .

Cuadro 5. Los errores encontrados de la categoría traducción incorrecta

4.1.2 Reducción innecesaria

Aunque la reducción es una estrategia inherente a la propia naturaleza de la subtítulos, si se lleva a cabo de forma excesiva o innecesariamente puede perjudicar

la comprensión del espectador. En esta categoría, encontramos reducciones en la subtitulación tailandesa en *Hable con ella* y *Volver*. En la primera película son reducciones completas, es decir omisiones:

Tiempo de entrada - salida	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés
00:47:28 00:47:31	Tengo una cita a las cinco.	I've got an appointment at five.	-omisión-
00:54:59 00:55:00	Me siento muy mezquino.	And I feel so despicable.	-omisión-
01:09:40 01:09:42	La vida en Madrid era un infierno.	Life in Madrid was hell.	-omisión-

Cuadro 6. Los errores encontrados de la categoría reducción innecesaria

El primer error de la tabla corresponde a la escena de *Hable con ella* en la que el protagonista Benigno pide una cita en la consulta con el padre de Alicia, y cuando se encuentra ante la puerta de la clínica comenta a la recepcionista que tiene cita. Sin embargo, en la subtitulación tailandesa se omite esta frase y el espectador se queda, posiblemente, con la duda sobre lo que está diciendo el personaje.

Los siguientes casos de reducción completa e innecesaria que se consignan en la tabla son de Marco: en el minuto 00:54:59, le dice a Benigno que se siente mal por no reconocer el cuerpo de Lydia, su novia, que está en coma.

Texto original:

MARCO

Soy incapaz hasta de ayudar a las enfermeras a que le den la vuelta en la cama. Y me siento muy mezquino.

BENIGNO

Hable con ella. Cuénteselo.

Subtítulo en inglés:

MARCO

Neither can I help the nurses turn her around.

And I feel I am lousy.

BENIGNO

Talk to her. Tell her that.

(*Hable con ella*, 00:54:59)

En este caso, la reducción total de la frase (omisión) en tailandés no es adecuada ya que no falta ni espacio ni tiempo y, además, es importante porque el espectador sabe por primera vez lo que siente Marco después de que Lydia queda en coma y, como respuesta, Benigno dice la frase que es el título de la película: «*Hable con ella*».

En cuanto a la reducción parcial, en *Volver* encontramos dos casos cuyas consecuencias afectan a la recepción del espectador tailandés y no logran transmitir los puntos primarios de las ilocuciones: la intención del locutor original o la intención del director. El primer caso se encuentra, al principio, Agustina menciona dos veces la semejanza entre los ojos de Paula, la hija de Raimunda, y los del padre de Raimunda. Estos hechos son pistas del director quien, al final de la película, revela que el padre de Raimunda la violó y que Paula es su hija y hermana. En una de las dos ocasiones en que Agustina se lo dice a Raimunda y a Paula se encuentra una reducción parcial del subtítulo.

Texto original:

No lo puede ocultar, ha sacado los mismos ojos de **tu** padre.

Subtítulo en inglés:

She's got **your** father's eyes.

Subtítulo en tailandés:

นี่ตาเหมือนพ่อไม่มี ผิดเลยนะ

Mi traducción del subtítulo tailandés:

Tiene los mismos ojos que **el padre**. (*Volver*, 00:01:57)

Sin embargo, el subtítulo en tailandés se reduce más aún ya que se omite el adjetivo posesivo *your* que está en el subtítulo inglés. Como consecuencia, el público

tailandés puede pensar que se refiere a los ojos del padre de Paula, Paco (entendiéndose más tarde que es el padrastro), por lo que no comprende una de las pistas del director,

El siguiente ejemplo de reducción parcial innecesaria pertenece a la escena en la que Agustina está hablando con Raimunda y Sole sobre su hermana.

Texto original:

¿Esa? Sigue en Madrid, triunfando en la telebasura.

Subtítulo en inglés:

She's a big hit on trash TV.

Subtítulo en tailandés:

น้องฉันนะเธออยู่ที่มาดริดเป็นดาราไปแล้ว

Mi traducción del subtítulo tailandés:

Mi hermana está en Madrid. Es actriz. (Volver, 00:09:18)

En casi todas las películas de Pedro Almodóvar, el director satiriza y critica los medios de comunicación, especialmente los programas de televisión. Sin embargo, el subtítulo ha eliminado el sentido peyorativo de la telebasura y simplemente transmite que la hermana de Agustina es una actriz.

4.1.3 Adición innecesaria

Esta categoría se refiere a los subtítulos en tailandés que, al compararlos con el texto original, son añadidos o inventados pues en el texto original no existen estos mensajes verbales. Estos subtítulos extras se añaden debido a que, en Tailandia, en el proceso de la subtitulación para el DVD, son adaptados a partir del guión del doblaje en tailandés. Al realizar la comparación, se descubre la similitud entre las dos modalidades.



Figura 8. El proceso de la subtitulación para el DVD en Tailandia

Al adaptar los subtítulos para el cine al guión del doblaje –lo oído en el texto audiovisual, es decir, los diálogos que se omiten en el texto intermediador (el subtítulo en inglés)– se insertan subtítulos inventados, ya que el traductor tailandés desconoce la lengua española. En la siguiente tabla se muestra la inserción, en tailandés, de dichos subtítulos inventados:

Nº	Película	Tiempo de entrada - salida	Texto original	Subtítulo o en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés
1.	La mala educación	00:08:51 00:08:53	-	-	แพ้แล้วอย่าพาลนา	Al perder, no te metas con otras personas.
2.	Volver	00:01:45 00:01:47	-	-	ดอกไม้สวยนะ	¡Qué bonitas las flores!
3.	Volver	00:03:47 00:03:50	-	-	ต่อไปนี้เป็นข่าว...	Ahora es noticia.
		00:03:50 00:03:51	-	-	พบกับข่าวด่วนครับ	Son las últimas noticias...
4.	Volver	00:35:52 00:35:54	-	-	ทำใจดี ๆ เอาไว้นะ	- Sé fuerte.
		00:35:55 00:35:58	-	-	- เสียใจด้วยนะ - ค่ะ/ไม่เป็นไรนะ ไม่เป็นไร	- Lo siento. - Sí/ No pasa nada. No pasa nada.
		00:36:03 00:36:06	-	-	- เข้มแข็งไว้นะ - เสียใจด้วยนะจ๊ะ	- Sé fuerte - Lo siento.
		00:13:33 00:13:34	-	-	ใจนี่พอลสาพูดนะ	Soy yo Paula.

		00:13:35	-	-	ตกลงว่าจะเจอกันรีปเล่า	¿Nos vemos al final?
		00:13:38				
		00:13:38	-	-	เอายังไงกันแน่	¿Cuál es el plan?
		00:13:41				
		00:13:41	-	-	จะเจอกันหรือเปล่านั้น	¿Nos vemos mañana?
		00:13:44				
6.	Volver	00:39:18	-	-	เช็ดซะ	¡Límpiate!
		00:39:20				
7.	Volver	00:53:03	-	-	จะได้เรื่องมั้ยเนี่ย	A ver si me entiende.
		00:53:05				
8.	Volver	01:36:47	-	-	ใต้เตียง	Debajo de la cama.
		01:36:48				

Cuadro 7. Los errores de la categoría adición innecesaria

Los subtítulos añadidos (1, 2, 6, 7 y 8) se inventan a partir de las imágenes y las situaciones en diferentes escenas; aunque no cambian el sentido del texto original, se consideran redundantes ya que las escenas pueden entenderse sin ellos. En *La mala educación*, el subtitulador tailandés añade el subtítulo inventado en la escena donde Enrique Serrano está jugando a las cartas: en el minuto 00:08:51 se añade la frase แพ้แล้วอย่าพาลน่า, que significa: «Al perder no te metas con otras personas», y que no existe en el texto original, aunque se ha añadido en el doblaje y de ahí se ha subtitulado. En *Volver*, se encuentran muchos casos similares: en el minuto 00:01:45, cuando Agustina camina por el cementerio con un ramito de flores en la mano, las señoras la saludan. Como en esta escena los subtítulos en inglés no existen, se ha inventado el diálogo para el doblaje partiendo de la imagen. Debido a ello, en la subtitulación en tailandés se añade la frase ดอกไม้สวยนะ que significa: «¡Qué bonitas las flores!». En la misma película, en el minuto 00:53:03, una clienta de Sole explica a Irene, su madre, que está fingiendo ser rusa. La clienta no está segura de si la ha entendido, apareciendo a continuación el subtítulo en tailandés จะได้เรื่องมั้ยเนี่ย que significa: «A ver si me entiende», lo que tampoco está en el diálogo original. O en la escena del funeral de la tía

Paula: Sole llega al pueblo sin haber comido y Agustina le sirve la comida y le da una servilleta. En el minuto 00:39:18, aparece este subtítulo เช็ดซะ que significa: «Límpiate», cuando Agustina está pasando la servilleta a Sole. Además, en el funeral, en el minuto 00:35:52, una multitud de vecinas está dando el pésame a Sole. Se añaden más subtítulos que repiten las mismas frases redundantes.

Encontramos otro ejemplo en el minuto 01:36:47 de la misma película, cuando Irene se esconde de Raimunda. En la habitación está también Paula, la hija de Raimunda, que con un gesto indica a su madre que la abuela está debajo de la cama. Sin embargo, ella no pronuncia la frase. El espectador sólo puede ver los movimientos de sus labios y su mano señalando la cama. El subtítulo tailandés ใต้เตียง que significa: «debajo de la cama» se inserta aquí.

No obstante, los subtítulos añadidos 3, 4 y 5 aparecen, en la tabla, junto con el diálogo original. Esta adición no sólo es innecesaria dada la redundancia, sino que también afecta a la recepción, ya que puede confundir al espectador. En *Volver*, en la escena en la que Raimunda está hablando con la tía Paula, en el minuto 00:03:47, suena desde el comedor la voz del presentador de las noticias en la televisión, pero es como un sonido de fondo ya que los dos personajes aún están conversando. Sin embargo, se insertan los subtítulos tailandeses en el mismo pautado que los diálogos. Los subtítulos añadidos hacen suponer que se escuchan las noticias de la televisión, siendo simplemente, en la versión original, un sonido de fondo. Cuando termina la conversación entre Raimunda y la tía Paula ya se pueden oír las noticias. La intención del director en esta escena es contar al espectador que en ese pueblo son frecuentes los incendios provocados por el fuerte viento. Por ello, no es necesario añadir los subtítulos extras antes de que los personajes terminen su conversación, ya que se reduce el tiempo

y se suman más cargas semánticas innecesarias que pueden menoscabar la recepción del espectador.

En la misma película, en la escena en la que Raimunda está discutiendo con Paco y Paula está hablando por el teléfono móvil en el fondo, a partir del minuto 00:13:33 se insertan los subtítulos inventados para los diálogos de Paula y que aparecen subrayados en la siguiente tabla:

Texto original	Subtítulos en inglés	Subtítulos en tailandés	Mi traducción literal de tailandés.
PACO ¿Me traes otra cerveza?	00:13:33 00:13:35 Are you kidding?		
PAULA Se me ha acabado el saldo y mi madre me ha tenido toda la tarde secuestrada. (<i>Se oye en el fondo.</i>)	00:13:37 00:13:39 Go on, please.	- ตกลงว่าไงเจอกันรีเปล่า - ช่วยหยิบให้หน่อยไม่ได้รีไรง	Paula (hablando por teléfono) - ¿nos vemos al final? Paco (hablando con Raimunda) - ¿Puedes traérmela?
RAIMUNDA ¿Estás de cachondeo?	00:13:39 00:13:43 Haven't you had enough?	00:13:38 00:13:41 - เอายังไงกันแน่ - กินไปตั้งเยอะแยะแล้วยังไม่พออีกหรือ	Paula (hablando por teléfono) - ¿qué quieres?) - Te la has tomado mucho, ¿no basta ya?
PACO Tráeme otra cerveza, por favor.	(<i>No se subtitula.</i>)	00:13:41 00:13:44 - จะเจอกันรีเปล่าละ - พรุ่งนี้ก็ต้องไปทำงานด้วย	Paula (hablando por teléfono) - ¿Nos vemos mañana? Raimunda contesta a Paco - Mañana tienes que trabajar además.
RAIMUNDA Ay, Paco, ¿no crees que has bebido ya bastante? Que mañana tienes que trabajar.	You have to work tomorrow.		

Cuadro 8. La adición innecesaria en *Volver*

Los subtítulos añadidos en este ejemplo representan un obstáculo para el espectador a la hora de distinguir quién es el locutor correspondiente a cada subtítulo, ya que son tres personajes en el mismo plató: uno está hablando por teléfono y los otros dos están discutiendo. Para evitar esta confusión, la subtitulación en inglés utiliza la estrategia de omisión.

4.1.4 Sobretraducción

Este tipo de error es similar al de la adición innecesaria. La diferencia consiste en que existen los diálogos en el texto original e, incluso, a pesar de haber o no subtítulos en inglés, en la subtitulación al tailandés se añaden mensajes o más subtítulos.

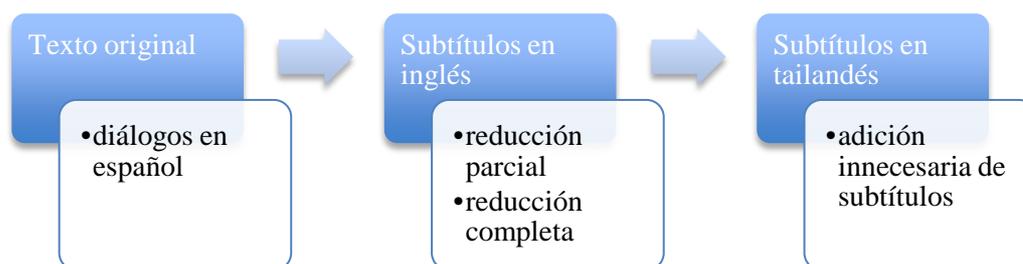


Figura 9. La reducción y la adición en la subtitulación al tailandés

Encontramos que la reducción de los subtítulos en inglés suele aplicarse en las escenas en las que existen varios locutores, cuyas imágenes y sonido están transmitiendo mensajes de carácter universal. Con la reducción parcial o total, en este caso, se pretende evitar la redundancia, ya que los espectadores pueden entender los mensajes a través de las imágenes y el sonido sin subtítulos. En general, las omisiones son diálogos cortos o conversaciones típicas y universales tales como el saludo, dar el pésame, felicitación, tratamiento u onomatopeya.

Sin embargo, descubrimos que en la subtitulación al tailandés todas las adiciones se aplican en subtítulos extras e inventados allí donde se omiten en la subtitulación en inglés, dada la preparación de las modalidades para el DVD, ya mencionada anteriormente.

En *Hable con ella*, en el minuto 00:09:11, Lydia está toreando y gritando la palabra toro para llamar la atención del animal. El subtítulo tailandés utiliza la transferencia, para este vocablo, que transcribe como โต้วัว o «toro». Esta estrategia se emplea, aquí, al no haber subtítulo en inglés y el traductor, desconociendo el significado de la palabra toro, piensa que se trata de una onomatopeya. Sin embargo, esta estrategia no es adecuada ya que el término es poco conocido entre el público tailandés y, salvo alguien que conozca la lengua española, no lo puede entender.

Otro caso, en la misma película, se da en el minuto 00:48:20, en la escena en la que Benigno se encuentra en la consulta con el padre de Alicia, hablando sobre su vida y sus estudios. En el subtítulo tailandés se ha añadido «Ayurveda» como otro de los cursos que él está aprendiendo para cuidar a su madre.

En *La mala educación* se encuentran dos casos que se omiten en la subtitulación del inglés. En el minuto 00:31:40 hay diálogos entre los niños del colegio y los curas que están formando los equipos para jugar al fútbol. Estos diálogos se suprimen en la versión inglesa. Los subtítulos tailandeses añadidos en esta escena no se corresponden con el texto original, pero son coherentes con él y se pueden entender debido al traductor tailandés y por el contexto a través de las imágenes. En el minuto 01:17:56 de la misma película, se insertan los subtítulos en tailandés en la escena en la que los personajes, el Sr. Berenguer (o el padre Manolo), Juan e Ignacio, están jugando un juego de mesa. Tampoco los subtítulos añadidos coinciden con el diálogo original.

En *Volver*, los casos cinco, seis y siete de la tabla son similares. Aunque existen los subtítulos en inglés, se añaden más cargas semánticas en la subtitulación en tailandés. Es posible que los elementos añadidos se inserten para hacerlos coincidir con los movimientos de los labios en el doblaje. Los mensajes añadidos también proceden de la interpretación de las imágenes. Por ejemplo, en el minuto 01:00:07 Raimunda ve que Paula no tiene ganas de ir a la fiesta y se queda leyendo un libro en su dormitorio, por eso, le dice: «¡Paula! ¡Pero bueno! ¿Todavía estás así?». Se subtitula al tailandés: «¿Por qué no te arreglas? Todavía estás leyendo el libro», con el resultado de que el subtítulo tailandés de esta frase es más largo que el original.

Los casos se señalan en la siguiente tabla en la que los subtítulos adicionales de esta categoría están subrayados:

Nº	Película	Tiempo de entrada - salida	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés
1.	Hable con ella	00:09:11 00:09:12	Toro	(No hay.)	โตโร่	<u>/toro/</u>
2.	Hable con ella	00:48:20 00:48:85	También estudié esteticien, maquillaje y peluquería.	(No hay.)	ผมศึกษาอายุรเวช ความงาม แต่งหน้า ทำผม	Estudié <u>Ayurveda</u> , esteticien, maquillaje y peluquería.
3.	La mala educación	00:31:40 00:31:56	Samuel. Padre Fidel. Al padre Adolfo. Venga, al padre Jorge. Padre Joan. Venga. Guille. Ven para acá.	(No se subtitula la escena: los curas y los niños escogen equipos de fútbol el día de la fiesta escolar)	00:31:40 00:31:41 <u>เอาละมาอยู่ที่นี้</u> 00:31:41 00:31:42 อีกคนนึง 00:31:42 00:31:44 <u>มาที่นี่อีกคน</u> 00:31:51 00:31:56 <u>เอียนๆ มาอยู่ที่นี้เร็ว</u> <u>เอาละครบแล้ว</u>	<u>Ven a jugar con este equipo.</u> <u>Uno más.</u> <u>Uno más para este equipo.</u> <u>Ian. Ian quédate con este equipo. Ya listo.</u> (Se ha creado un dialogo en tailandés para doblaje, que se subtitula.)

4.	La mala educación	01:17:56 01:18:01	Cuatro. No, no me mates. Seis. Un cinco otra vez.	(No hay.)	01:17:56 01:17:58 01:17:58 01:17:59 01:17:59 01:18:01	<u>เดินเลย</u> <u>เร็วๆ เข้าสิ</u> <u>6 แต้ม</u>	<u>adelante</u> <u>¡rápido!</u> <u>Seis puntos</u>
5.	Volver	01:00:07 01:00:09	¡Paula! ¡Pero bueno! ¿Todavía estás así?	Why are you still like that?	ทำไมไม่แต่งตัว ยังอ่านหนังสืออยู่อีก	ทำไมไม่แต่งตัว ยังอ่านหนังสืออยู่อีก	¿Por qué no te arreglas? Todavía <u>estás leyendo el libro.</u>
6.	Volver	01:01:44 01:01:51	Dos mojitos por aquí, ¡marchando! ¿Quieres, nene? ¿Dos mojitos también?	- Two mojitos! - Coming up! What about you, love? Another two? With lemon. It's perfect.	01:01:44 01:01:47 01:01:47 01:01:49 01:01:49 01:01:51 01:01:51 01:01:53	- ขอโมจิโต้ 2 แก้วสิจะ สาวสวย - ได้ค่ะ หยิบไปได้เลย ค่ะ - แล้วคุณล่ะคะ - ผมไม่ดื่มแอลกอฮอล์ - เอาอีกซักแก้วมั๊ยคะ - ไม่ล่ะครับ ใส่มะนาวเยอะ ๆ นะ	- Dos mojitos, por favor. - Aquí tienes. <u>Cógelos.</u> - ¿Y tú? - <u>No bebo alcohol.</u> - ¿Una copa más? - <u>No, no.</u> - Lleva <u>mucho</u> limón.
7.	Volver	01:31:27 01:31:32	según las estadísticas, posee el mayor índice de locura por habitante.	which, according to statistics, has the highest rate of insanity per inhabitant.	ซึ่งตามสถิติแล้วก็มี อัตราคนวิกลจริตสูง ที่สุดในประเทศสเปน นะคะ	ซึ่งตามสถิติแล้วก็มี อัตราคนวิกลจริตสูง ที่สุดในประเทศสเปน นะคะ	Según las estadísticas, posee el mayor índice de los locos <u>de España.</u>
8.	La mala educación	00:29:54 00:29:56	Resumiendo, quiero un millón en metálico.	To sum up, I want a million in cash.	พูดตรงๆ นะ ฉันต้องการเงินสด 1 ล้านเปโซ	พูดตรงๆ นะ ฉันต้องการเงินสด 1 ล้านเปโซ	Te digo sinceramente que quiero el dinero en metálico un millón de peso.

Cuadro 9. Los errores de la categoría sobretraducción

4.1.5 Error gramatical

Detectamos cinco errores gramaticales, según las normas de la lengua tailandesa; en *Hable con ella*, las faltas de ortografía y las interferencias de la estructura sintáctica de la lengua inglesa. Los errores por falta de ortografía se señalan en la siguiente tabla:

Tiempo de entrada - salida	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés (La explicación se ofrece a continuación del cuadro.)
00:18:03	No quiero que note ninguna	when she arrived here.	เหมือนตอนเธอมาฉันจะได้ไม่ดู
00:18:06	diferencia si se despierta.	So it won't look different if she awakes.	<u>แหลก</u> ถ้าเธอฟื้นขึ้นมา
00:54:02	acabó contratándonos en	but he ended up hiring	แต่สุดท้ายก็จ้างผมกับ
00:54:05	exclusiva a Matilde y a mí.	Matilde and me exclusively.	<u>มาทิลเดย</u> โดยเฉพาะ

Cuadro 10. Los errores de la categoría error gramatical

En la escena en la que Benigno está hablando con otra enfermera mientras corta el pelo de Alicia, que está en coma, se encuentra un caso de falta de ortografía. En dicha escena, la enfermera intenta convencer a Benigno de que se lo corte más corto dado el calor que hace, pero Benigno no está de acuerdo y dice: «No quiero que note ninguna diferencia si se despierta». Sin embargo, el espectador tailandés entiende mediante el subtítulo tailandés: «Quiero que su pelo quede igual que cuando ella llegó. Así no se sentirá rota cuando se despierte». La palabra «diferencia», แปลก en tailandés, está mal escrita, apareciendo en la pantalla แหลก, que significa «destruido» o «roto». En cuanto a los dos últimos errores por falta de ortografía, a la transcripción del nombre propio Matilde le sobra una letra, mientras que a la palabra «iglesia» le falta una.

En esta categoría, encontramos dos casos de interferencia sintáctica de la lengua inglesa intermediadora: *To find +adjetivo to* + algo se traduce literalmente al tailandés, aunque no exprese lo mismo según la norma gramatical de la lengua tailandesa.

Texto original:

Pero me cuesta mucho trabajo tener fe.

Subtítulo en inglés:

But I'm finding it hard to have faith.

Subtítulo en tailandés:

แต่พบว่ายากที่จะมีศรัทธา

Mi traducción del subtítulo tailandés:

Encuentro lo difícil tener fe. *(Hable con ella, 00:25:40)*

Otro error detectado es también una interferencia sintáctica de la lengua inglesa; lo correcto habría sido parafrasear esta locución en vez de traducirla literalmente de la traducción inglesa. Además, el traductor tailandés necesitaría añadir información, ya que traducir únicamente "sí recibo" puede hacer que el público tailandés probablemente no comprenda que se refiere a una boda, pues no es ésta la fórmula empleada en Tailandia.

Texto original:

Alicia no puede decir con ninguna parte de su cuerpo, "sí quiero".

Subtítulo en inglés:

Because Alicia can't say with any part of her body "I do".

Subtítulo en tailandés:

เพราะอลิเซียไม่สามารถพูดด้วยร่างกายบางส่วนของเธอว่า ฉันรับ

Mi traducción del subtítulo tailandés:

Porque Alicia no puede decir con ninguna parte de su cuerpo "sí recibo". *(Hable con ella, 00:25:40)*

4.1.6 Error de registro/estilo

En esta categoría de errores sólo se encuentra un caso en la película *Volver*. Es la escena en el restaurante cuando el chico del equipo de rodaje se acerca a preguntar a Raimunda si le interesa prepararle la comida. Antes de contestar, la protagonista quiere saber cuánto puede cobrar y le hace la siguiente pregunta:

Texto original:

Bueno. Oye, ¿y cuánto...?

Subtítulo en inglés:

And, tell me, how much...?

Subtítulo en tailandés:

แล้วค่าเสียหาย

Mi traducción del subtítulo tailandés:

¿Y la indemnización? (Volver, 00:30:48)

La traducción del tailandés, al utilizar la palabra *indemnización*, quizá intenta adoptar una expresión informal; sin embargo, esta palabra no es adecuada y queda fuera del contexto, ya que puede confundir al espectador o plantearle la duda acerca de qué indemnización está hablando.

4.1.7 No sincronización

Encontramos pocos casos de esta categoría de error. En el minuto 00:04:03 de *Hable con ella*, Benigno está hablando con Alicia sobre el hombre sentado al lado de él en el teatro. Los subtítulos en inglés y tailandés no están bien sincronizados con el diálogo original, así como señala la tardanza del pautado en la siguiente tabla:

Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción de tailandés
00:03:55 00:03:57 Que lloró varias veces de emoción	00:03:55 00:03:57 He cried several times from emotion.	00:03:55 00:03:57 เขาร้องไห้หลายครั้งด้วย ความเศร้า	00:03:55 00:03:57 Él lloró varias veces por la tristeza.
00:03:57 00:03:59 La verdad que no era para menos, ¿eh?	00:03:57 00:04:01 I can understand why.	00:03:57 00:04:01 ผมพอเข้าใจได้ว่าทำไม	00:03:57 00:04:01 Le entiendo por qué.
00:03:59 00:04:01 <u>¡Qué bonito!</u>			
00:04:03 00:04:05 Te he traído una sorpresa.	00:04:03 00:04:05 <u>It was so beautiful!</u>	00:04:03 00:04:05 <u>มันงดงามเหลือเกิน</u>	00:04:03 00:04:05 <u>¡Qué bonito!</u>
00:04:13 00:04:15 Fui a los camerinos y le pedí a Pina Bausch un autógrafo para ti.	00:04:13 00:04:15 I have a surprise for you! I got Pina Bausch's autograph for you.	00:04:13 00:04:15 ผมมีลายเซ็นของพิน่า มาให้คุณ	Tengo un autógrafo de Pina Bausch para ti.

Cuadro 11. Los errores de la categoría no sincronización

Otro caso se encuentra en *Volver* en el minuto 00:38:10, en el que se adelanta el subtítulo en tailandés. En esta escena, Sole le está diciendo a Agustina, que le está sirviendo la comida, que lo que ha puesto en su plato es suficiente. Sin embargo, aparece el subtítulo que no corresponde. Es decir, se adelanta el subtítulo y se repite el mismo en el siguiente diálogo:

Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción de tailandés
00:38:06 00:38:11 Me lo estaba figurando. Mira. Esto te animará.	00:38:06 00:38:11 I thought as much. This'll do you good.	00:38:06 00:38:11 -ฉันก็กินซะนะจะได้มีแรงหน่อย <u>-พอแล้วละ</u>	00:38:06 00:38:11 - Come, esto te animará. <u>- Basta ya.</u>
00:38:12 00:38:14 No, no me eches más. <u>Con esto tengo</u> <u>bastante.</u>	00:38:12 00:38:14 Don't give me any more! <u>That's enough.</u>	00:38:12 00:38:14 <u>ผู้หญิงคนนั้นพูดอะไรเธอ</u>	00:38:12 00:38:14 <u>¿Qué ha dicho esa mujer?</u>
00:38:20 00:38:23 ¿A qué se referían las mujeres, Agustina?	00:38:20 00:38:23 <u>What did the women</u> <u>mean?</u>	00:38:20 00:38:23 ผู้หญิงคนนั้นพูดเรื่องอะไร เธอ	00:38:20 00:38:23 ¿A qué se refiere esa mujer?

Cuadro 11. Los errores de la categoría no sincronización

4.2 La evaluación holística

En este subapartado, presentamos los resultados de la evaluación que comparamos el texto original con los subtítulos en inglés con el fin de observar las estrategias y la creatividad en la traducción de los referentes culturales, el humor y el lenguaje tabú. Con respecto a la detección de las interferencias culturales y lingüísticas de la cultura inglesa vamos a señalar los resultados en el subtema 4.3.2 - Las interferencias estratégicas y culturales en este capítulo.

4.2.1 La subtitulación de los referentes culturales al tailandés

Los referentes culturales encontrados en las tres películas se refieren a gastronomía (p. ej. chorizo, barquillos, rosquillas), títulos de teatro (p. ej. *Café Müller*) y película (p. ej. *Breakfast at Tiffany's*), prensa (*Diario 16* y *El País*), tauromaquia (p. ej. banderillero, la tradicional plaza de Brihuega), medidas (p. ej. kilogramos), religión (p. ej. misionero, padre), plantas (p. ej. adelfa, marihuana), ciudades (p. ej. Córdoba,

Madrid), tipo de moneda (p.ej. peseta). Para estos referentes se utilizan diferentes estrategias de traducción como se señala en la siguiente tabla:

Película	Tiempo	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción	Estrategia
Hable con ella	00:07:15 00:07:19	El próximo miércoles en la tradicional plaza de Brihuega	Next Wednesday, in the traditional bullring in Brihuega.	ในวันพุธหน้ากับประเพณี การสู้วัวในบรีฮิวกา	El próximo miércoles en la tradicional corrida en Brihuega.	explicitación
Hable con ella	00:12:17 00:12:21	Siempre quiso ser torero y se quedó en banderillero .	He always wanted to be a bullfighter, but he stayed a banderillero .	พ่อยากเป็นนักสู้วัวเสมอ แต่เป็นได้แค่ผู้ช่วย	Siempre quiere ser torero pero fue ayudante .	generalización
Hable con ella	00:12:32 00:12:34	" El País " me encargó un reportaje sobre usted para el dominical en color.	" El País " wants me to do a profile on you for their Sunday issue.	เอลปาอิสอยากให้ผม เขียนประวัติคุณ ลงฉบับวันอาทิตย์	<i>El País</i> quiere que escriba sobre su vida para el dominical.	transferencia (เอลปาอิส), El País
Hable con ella	00:20:29 00:20:32	¿A las que han violado los mismos misioneros en África?	The ones who were raped by missionaries in Africa.	พวกเธอถูกบาทหลวงใน ออฟริกาข่มขืน	Han sido violadas por curas en África.	transposición
Hable con ella	00:21:05 00:21:08	Va a pesar más de 500 kilos .	Over 1000 lbs .	หนักกว่าพันปอนด์ได้	Pesa más que mil libras .	generalización
Hable con ella	00:21:09 00:21:12	Bueno, me voy al bar.	I'm going to our bar.	ฉันจะไปบาร์	Me voy al bar.	préstamo (บาร์), bar
Hable con ella	00:25:11 00:25:13	¿Te marchas para Córdoba ?	You're going home ?	คุณจะกลับบ้านมั๊ย	¿Vas a casa?	generalización
Hable con ella	00:31:42 00:31:44	Este Caetano me ha puesto los pelos de punta.	This song gave me goosebumps	เพลงนี้ทำให้ผมรู้สึกขนลุก	Esta canción me ha puesto los pelos de punta.	generalización
Hable con ella	00:36:31 00:36:33	Fue viendo " Café Müller ".	I was at the theatre .	ที่โรงละครโรง	En el teatro .	generalización
La mala educación	00:16:36 00:16:38	mientras nos comemos una bamba en la pastelería Mallol	while we eat a cream cake in the Mallol Pâtisserie...	ระหว่างกินครีมเค้ก ที่มอลลาพาทีสเซอร์รี่	mientras nos comemos una tarta de crema en la pastelería Mallol	préstamo (ครีมเค้ก), cream cake
La mala educación	00:19:04 00:19:06	Si el Padre Manolo no nos hubiera separado.	If Fr. Manolo hadn't separated us...	ถ้าหลวงพ่ومانโลไม่ ขัดขวางเราสักก็	Si el padre (<i>tratamiento al monje budista</i>) no nos interrumpió.	transposición
La mala educación	00:26:17 00:26:20	Tengo un amigo, una cerda, que trabaja en Diario 16	I've got a friend, a pig, who works at Diario 16 .	ฉันมีเพื่อนอยู่คนหนึ่งนะ ทำงานที่ไดอารี่ 16	Tengo un amigo que trabaja en Diario 16	transferencia (ไดอารี่ 16), Diario 16
La mala educación	00:29:07 00:29:09	En la capilla .	In the chapel .	ที่แท่นพิธีครับ	En el altar.	generalización
La mala educación	00:29:54 00:29:56	Resumiendo, quiero un millón en metálico .	To sum up, I want a million in cash .	พูดตรงๆ นะ ฉันต้องการเงินสด 1 ล้านเปโซ	Te digo sinceramente que quiero el dinero en metálico un millón de peso .	generalización
La mala educación	00:42:37 00:42:40	Si no creo en el Infierno ya no tengo miedo.	As I don't believe in hell I'm not afraid...	เมื่อไม่เชื่อเรื่องนรก ฉันก็ไม่เกรงกลัวต่อบาป	Cuando dejo de creer en el infierno, ya no tengo miedo del pecado .	transposición
La mala educación	00:44:57 00:45:00	Vamos, Enrique, que se va La Viajera .	Hurry up, Enrique! We'll miss the bus !	เร็วเข้า เอ็นริเก้ เดียวก็ตก รถหรือกลูก	Rápido, Enrique vamos a perder el autobús.	generalización

La mala educación	00:52:59 00:53:02	Al que le encantaba " Cuore Matto " y tantas otras cosas...	The one who loved Cuore Matto , and so many other things.	อิกนาซิโด้ ที่รักการอ่าน รักการร้องเพลง	Ignacio que a él le gusta leer, cantar.	sustitución
La mala educación	01:14:51 01:14:53	el Colegio San Juan	St. John's School	เซนต์จอห์น	St. John	transposición
La mala educación	01:20:17 01:20:20	Sí. Coja la Olivetti , que es lo que más pesa.	Sure, take the Olivetti , it's the heaviest.	ช่วยยกใบนั้นหนอยนั้นนะ หนักสุด	Ayúdame a llevar aquella . Es la más pesada.	omisión
La mala educación	01:25:56 01:25:59	¿ el queso y los chorizos ?	the cheese and the chorizos ?	นี่แล้วได้รับเอาชีสกับขนม ที่แม่ฝากไปให้รียัง	¿Y ya tienes el queso y la merienda que dejó para ti?	generalización
Volver	00:04:31 00:04:32	Mira, los barquillos .	Look, wafers !	มีเวเฟอร์ด้วยค่ะ	Hay " wafers ".	préstamo (เวเฟอร์), wafers
Volver	00:07:46 00:07:48	Se come todos los días su buena barra de pan .	She eats a stick of bread every day.	ป้าเน่กินขนมปังแท่ง ทุกวันเลย	Tu tía se come una barra de pan todos los días.	calco
Volver	00:10:48 00:10:49	¡Qué hermosa tiene la adelfa , hija mía!	Your oleander looks wonderful.	ต้นยี่โถนี้งามมากเลยคะ	La adelfa es tan bonita.	equivalencia
Volver	00:11:58 00:12:00	Las rosquillas , muy buenas, ¿eh?	The wafers are delicious.	ขนมอรอยดีนะ	El pastel está bueno.	generalización
Volver	00:12:37 00:12:41	Voy a la Casa de Campo , pero con que me dejes en el centro me viene bárbaro. (<i>Parque; lugar en donde ejerce la prostitución.</i>)	To the club . If you drop me in the center that'd be great. (<i>El subtítulo inglés no deja clara la idea de prostitución.</i>)	ไปคลับนะ เธอช่วยไปส่งฉัน กลางเมืองหนอยได้มั้ยละ	Al club , ¿podrías acercarme al centro? (<i>En tailandés sí sugiere lugar de prostitución.</i>)	explicitación
Volver	00:14:08 00:14:12	Se acabó Canal Plus .	There'll be no more cable .	ฉันไม่จ่ายค่าเคเบิลแล้ว	Ya no pago la TV por cable.	generalización
Volver	00:32:07 00:32:10	Oye, ¿tú no te habrás traído unas morcillas , unos chorcillos ...?	Did you happen to bring any sausages or chorizo ?	แล้วซื้อไส้กรอกรมควัน หรือว่าไส้กรอกหมูเผ็ดมารี เป่ล่าละ	Has comprado algunas salchichas ahumadas o algunas picantes ?	transposición
Volver	00:35:24 00:35:28	Anda, vamos a la cabecera del duelo .	Come on, we're the principal mourners .	ไปเถอะ เราเป็นญาติที่สนิทที่สุดนะ	Vamos. Somos familiares más cercanos.	generalización
Volver	01:01:44 01:01:47	¡Dos mojitos !	Two mojitos !	ขอโมฮิตโต้ 2 แก้วลิจ๊ะสาวสวย	¡Dos mojitos , guapa!	Préstamo (โมฮิตโต้), mojitos

Cuadro 12. La subtitulación de los referentes culturales al tailandés

La mayoría de los casos muestra que la subtitulación de los referentes culturales de nuestro *corpus* es creativa debido a que los subtítulos tailandeses dan acceso suficiente a la información. Cuando se trata de referentes culturales no conocidos comúnmente entre el público tailandés, las traducciones tienden a emplear la estrategia

de transposición o generalización para ayudar a la comprensión del espectador: por ejemplo, el chorizo o la morcilla se traducen al tailandés como «salchicha» y al traducirlos, estos términos se diferencian entre sí por el sabor o por la forma de prepararlos. En la cultura tailandesa sólo hay una palabra para nombrar este tipo de embutido.

Estas estrategias se utilizan asimismo en la traducción de los nombres de personajes reales debido, por un lado, a que no son conocidos en Tailandia y, por otro, a que en la escena, el texto audiovisual no da al espectador ningún acceso a la información; por ejemplo, el nombre del cantante brasileño Caetano, el título del espectáculo teatral *Café Müller* o la Casa de Campo, se traducen como el cantante, el teatro y el club respectivamente. En cambio, si se trata de títulos o nombres propios cuyos contextos o imágenes facilitan la información adecuada para la comprensión del espectador, se emplean estrategias de transferencia como ocurre, por ejemplo, con los nombres de los periódicos *El País* y *Diario 16*.

Además, en los subtítulos tailandeses los referentes culturales relacionados con la religión católica se adaptan a la religión budista. Aunque existen equivalentes en tailandés en palabras como «misionero» y «padre», se utilizan términos análogos relativos a los monjes budistas. Otro vocablo referido a la arquitectura religiosa, como «capilla», se sustituye por «altar» por ser coherente con la imagen y más comprensible para el público tailandés.

Sin embargo, existe un caso no creativo: el de la traducción del tipo de moneda en *La mala educación*, en que se utiliza la moneda *peso* donde en todo caso debería ser *peseta*. En el diálogo en español no se nombra la moneda, ni en la subtitulación en inglés, y como consecuencia el traductor tailandés ha incluido un nombre de moneda que no es el correcto.

En cuanto a la transcripción de los nombres propios, la mitad se transcribe según el sistema de pronunciación de la lengua intermediadora, por ejemplo, Ibiza /aī bī sâ:/, Katerina /k^hā: tē: rī: nā:/, Irene /aī rī:n/ y, si ya existen, la transcripción al tailandés los mantiene según el sistema de pronunciación inglés, aun siendo nombres propios de origen español. Son ejemplos: Carlos /k^hā: ló:t/, Marco /mā: k^hō:/, Paula /p^hōn lā:/.

Así quedan reflejados en la siguiente tabla:

Película	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Transcripción fonética del tailandés	Tipo de nombre propio	Se transcribe según
Hable con ella	Pina Bausch	Pina Bausch	พินา มัวซ์	/p ^h í nā muás/	personaje	otros
Hable con ella	Benigno	Benigno	เบนนิโย	/bē: ni'yō:/	personaje	el español
Hable con ella	Brihuega	Brihuega	บริฮัวก้า	/brī huā kâ:/	lugar	otros
Hable con ella	Lydia González	Lydia González	ลิเดีย กอนซาเลส	/lí diā: kōn sā: lé:s/	personaje	el español
Hable con ella	el Niño de Valencia	el Niyo de Valencia	เอลนิโยเดอ วาเลนเซีย/ เอลนิโยวาเลนเซีย	/ēn ní yō: d̄y: wā: lēn siā:/	personaje	el inglés
Hable con ella	Juan Luis	Juan Luis	ฮวน หลุยส์	/huān luí/	personaje	otros
Hable con ella	Marco Zuloaga	Marco Zuloaga	มาร์โค ซูลาวก้า	/mā: k ^h ō: sū: laū kâ:/	personaje	el inglés
Hable con ella	Matilde	Matilde	มาทิลเด	/mā: t ^h īn dē:/	personaje	el inglés
Hable con ella	Sybill		เซบิลญา	/sē: bī: yā:/	lugar	
Hable con ella	Meryl Lazy Moon	Meryl Lazy Moon	เมอริล เลซี่ มูน	/m̄y: rī:n lē: sí: mū:n/	personaje	el inglés
Hable con ella	Alicia	Alicia	อลิเซีย	/ā lí siā:/	personaje	el español
Hable con ella	Ibiza	Ibiza	ไอบีซา	/aī bī sâ:/	lugar	el inglés
Hable con ella	Roncero	Roncero	รอนเซโร	/rōn sē: rō:/	personaje	el español
Hable con ella	Dr. Vega	Dr. Vega	หมอเวก้า	/mō: wē: kâ:/	personaje	el inglés
Hable con ella	Penderesky	Penderesky	เพนเดเรสกี	/p ^h ēn dē: rés kī:/	personaje	el español
Hable con ella	Hiroshima	Hiroshima	ฮิโรชิม่า	/hí rō: tōī mā:/	lugar	el español
Hable con ella	Katerina	Katerina	คาทารินา	/k ^h ā: t ^h ā: rī: nā:/	personaje	el inglés
Hable con ella	Alfredo	Alfredo	อัลเฟรโด	/ān frē: dō:/	personaje	el español
Hable con ella	Amparo	Amparo	อัมปาโร	/ām pā: rō:/	personaje	el español
Hable con ella	Angela	Angela	แองเจลา	/ē:n tōē: lā:/	personaje	el inglés
Hable con ella	Benjamin	Benjamin	เบนจามิน	/bēn tōā: mīn/	personaje	el inglés
Hable con ella	el cementerio de la Almudena	the Almudena Cemetary	สุสานอัลมูดีนา	/sū sā:n ān mū: dē: nā:/	lugar	el inglés
Hable con ella	Clínica el Bosque	The Forest Clinic	โรงพยาบาลฟอร์เรส	/rō:ŋ p ^h ā yā: bā:n fō: rét/	lugar	el inglés
Hable con ella	Segovia	Segovia	เซโกเวีย	/sē: kō: wiā:/	lugar	el inglés
Hable con ella	Sr. Sanz	Mr. Sanz	คุณซาน	/k ^h ūn sā:n/	personaje	el español

ella						
La mala educación	Enrique Goded	Enrique Goded	เอนริเก้ โกเดด	/ɛn rí kɛ: kɔ: dɛt/	personaje	el español
La mala educación	Ignacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez	อิฆนาซิวโด้ รอดริเกซ	/ik nã: sí ô: rɔ: drí kɛ:t/	personaje	el español
La mala educación	Martín	Martin	มาร์ติน	/mã: tɪn/	personaje	el español
La mala educación	Grupo Abejorro	Bubblebee Group	บัมเบิลบีกรุป	/bãm bʰɯn krúp/	institución	el inglés
La mala educación	García Lorca	García Lorca	การ์เซีย ลอร์คา	/kã: siã: lɔ: kʰã:/	personaje	el inglés
La mala educación	"El Retablillo de San Cristóbal"	El Retablillo de San Cristóbal	เรื่องเอล เรทาบิลโล	/rɯãŋ ɛn rɛ: tʰã: bɪn lɔ:/	título	el inglés
La mala educación	El diario de Adán y Eva	The Diary of Adam and Eve	ไดอารี่ของอดัม กับอีฟ	/daɪ: ā: rɪ: kʰɔ:ŋ à dãm kãp í:p/	título	el inglés
La mala educación	Mark Twain	Mark Twain	มาร์ค ทเวน	/mã:k thã wɛ:n/	personaje	el inglés
La mala educación	Ángel Andrade	Ángel Andrade	อังเคล อันดราเด	/ãŋ kʰɛ:n ãn drã: dɛ:/	personaje	el español
La mala educación	La Bomba	The Bomb	เดอะบอมบ์	/dʰɔ bɔm/	título	el inglés
La mala educación	El cine Olympto	Olympto Cinema	โรงหนังโอลิมโป	/rɔ:ŋ nãŋ ô: lɪmp ô:/	lugar	el español
La mala educación	Levante			/lɛ: wãn tɛ:/	lugar	el inglés
La mala educación	Zahara	Zahara	ซาฮารา	/sã: hã: rã:/	personaje	el inglés
La mala educación	Enrique Serrano	Enrique Serrano	เอนริเก้ เซอราโน	/ɛn rí kɛ: sɜ: rã: nɔ:/	personaje	el inglés
La mala educación	Paquito	Paquito	ปากิวโต้	/pã: kɪ tɔ:/	personaje	el español
La mala educación	José	Jose	โฮเซ	/hɔ: sɛ:/	personaje	otros
La mala educación	Madre Soledad	Mother Soledad	แมชี โซเลอตา	/mɛ: tɕʰi: sɔ: lɜ: dã:t/	personaje	el inglés
La mala educación	Sara Montiel	Sara Montiel	ซาฮารา มอนทีล	/sã: hã: rã: mɔnt hɪ:n/	personaje	el inglés
La mala educación	Ortigueira	Ortigueira	โอดีเกียเร	/ô: tɪ kiã rɛ:/	lugar	otros
La mala educación	Bámbola	Bámbola	แบมโบลา	/bɛm bɔ: lã:/	lugar	el inglés
La mala educación	Juan	Juan	ฆวน	/huãn/	personaje	otros
La mala educación	Berenguer	Berenguer	เบเรงเอร์	/bɛ: rɛŋ ɯɜ:/	personaje	el inglés
Volver	Raimunda	Raimunda	ไรมุนด้า	/raɪ mũn dã:/	personaje	el español
Volver	Agustina	Agustina	อะกุสติน่า	/ã kũs tɪ nã:/	personaje	el español
Volver	Paula	Paula	พอลล่า	/pʰɔn lã:/	personaje	el inglés
Volver	Paco	Paco	ปากโก้	/pã: kɔ:/	personaje	el español
Volver	Madrid	Madrid	มาดริด	/mã: drɪt/	lugar	el español
Volver	Sole	Sole	โซเล	/sɔ: lɛ:/	personaje	el español
Volver	Brigida	Brigida	บริจิด้า	/brɪ tɕɪ dã:/	personaje	el inglés
Volver	Regina	Regina	เรจิน่า	/rɛ tɕɪ nã:/	personaje	el inglés
Volver	Emilio	Emilio	เอมิลิโอ	/ɛ: mɪ li ô:/	personaje	el español
Volver	Barcelona	Barcelona	บาร์เซโลนา	/bã: sɛ: lɔ: nã:/	lugar	el español
Volver	Inés	Inés	ไอเนส	/aɪ nɛt/	personaje	el inglés
Volver	Vicenta	Vicenta	วิซันต้า	/wɪ sɛn tã:/	personaje	el inglés
Volver	Autos Amigo	Autos Amigo	ออโตอามีโก้	/ɔ: tɔ: ã: mɪ kɔ:/	tienda	el inglés
Volver	Carlos	Carlos	คาโลส	/kʰã: lɔ:t/	personaje	el inglés

Volver	Hospital Central	Central Hospital	โรงพยาบาลเซ็นทรัล	/rō:ŋ p ^h ā yā: bā:n sēn t ^h rān/	lugar	el inglés
Volver	Río Júcar	Jucar River	แม่น้ำฮัวต้า	/mê: ná:m huā: k ^h â:/	lugar	otros
Volver	Alcanfor de las Infantas	Alcanfor de las Infantas	อัลคาฟอร์ เดอ ลาส อินแฟนตาส	/ān k ^h ā: fō: d̄ɔ:l á:t in fēn tá:t/	lugar	el inglés
Volver	Irene	Irene	ไอรีน	/aī rī:n/	personaje	el inglés

Cuadro 13. las transcripciones al tailandés de los nombres propios

Asimismo, descubrimos que si no se transcriben los nombres propios según el sistema de pronunciación inglés, se transliteran conforme lo oído en el texto original, es decir, el español, como por ejemplo Sole /sō: lē:/ o Agustina /ā kūs tī nā:/. No obstante, algunos nombres que contienen la letra <j>, tales como, Juan, José o el Río Júcar, en la transcripción se transliteran como /huān/, /hō: sē:/ y /mê: ná:m huā: k^hâ:/.

4.2.2 La subtítulos del lenguaje tabú al tailandés

En la subtítulos del lenguaje tabú al tailandés, encontramos en total 31 casos que en las tres películas la mayoría de las estrategias utilizadas responden a: la atenuación (14), la omisión (9), la equivalencia (4), cambio de sentido (2), sustitución (1) y la explicitación (1), tal como se señala en la siguiente tabla:

Película	El tiempo de entrada y salida	El texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés	Estrategia
Hable con ella	00:21:08 00:21:08	¡Ay coño!	Holy shit!	ให้ตายสิ	¡Que me muero!	atenuación
Hable con ella	00:34:08 00:34:10	Me cago viva.	I shit myself.	ฉันต้องบ้าแน่ๆ	Me vuelvo loca.	atenuación
Hable con ella	00:39:04 00:39:06	Ha preguntado si soy maricón .	He asked me if I was a faggot .	เขาถามฉันว่าฉันเป็นเกย์หรือเปล่า?	Me ha preguntado si soy gay .	atenuación
Hable con ella	00:52:11 00:52:14	Pues sí, acabo de echar una mierda como un celemín, chica.	I've just taken an elephant-sized dump .	ฉันเพิ่งได้ของชุดใหญ่มานะจ๊ะ	Acabo de recibir un conjunto de cosas grande .	cambio de sentido: erróneo
Hable con ella	00:55:52 00:55:57	Pues a mí me encanta el novio de la torera. Estoy segura de que es pollón .	I love the bullfighter's boyfriend. I bet you anything he's well hung .	ฉันชอบแฟนของนักสู้วัว เขาต้องเป็นคนดี	Me gusta el novio de la torera. Él debe ser buena persona .	cambio de sentido: para omitir el tabú
Hable con ella	01:16:38 01:16:42	...quien ha sido el hijo de puta capaz de hacer esto en mi clínica.	what bastard did that in my clinic.	ว่าเรื่องระยำแบบนั้นเกิดขึ้นในโรงพยาบาล	cómo ocurrió este caso repugnante en mi clínica.	atenuación

		ของผมได้ยังไง					
Hable con ella	01:23:15 01:23:15	Mierda.	-	-	-	-	omisión
Hable con ella	01:24:47 01:24:48	¡Joder!	Fuck!	ให้ตายสิ	¡Que me muero!		atenuación
La mala educación	00:05:05 00:05:06	¡Qué putada!	That's a bummer!	เหลวไหลน่า	¡Qué ridículo!		atenuación
La mala educación	00:08:13 00:08:15	¡Estoy hasta los cojones de perder!	I'm fucking sick of losing!	แพ้อีกแล้ว เชิงชิบเป้งเลย	He perdido otra vez. ¡Qué fastidio!		atenuación
La mala educación	00:09:59 00:10:02	¡Aplaudid un poquito, coño!	A bit of applause, for Christ's sakes!	ตบมือหน่อยสิคะ ตบมือหน่อย	Aplaudid un poquito, aplaudid.		omisión
La mala educación	00:12:43 00:12:45	¡Me voy a quedar sin labio!	My lips are wearing out!	ฉันอมจนปากพองแล้วนะ	Te chupo hasta que mis labios estén hinchados.		explicitación
La mala educación	00:13:06 00:13:09	¡Oye, que te estoy comiendo la polla!	Hey! I'm sucking your dick!	นี่นายฉันเป่าปี่ให้นายอยู่นะ	¡Oye, estoy tocando tu flauta!		atenuación
La mala educación	00:14:22 00:14:24	¡Ahora te empalmas, cacho cabrón!	Now you get a hard-on, asshole!	ที่ตอนนี้มาทำเป็นแข็ง	Ahora te empalmas.		omisión del insulto
La mala educación	00:18:24 00:18:26	¡No seas susceptible, coño!	Don't be so fucking touchy!	อย่ามาเว่อร์นักได้มั๊ย	¡No exageres!		atenuación
La mala educación	00:19:28 00:19:30	¡Ay, maricón!	Fag!	ดูสิแม่คุณ	¡Qué tía!		atenuación
La mala educación	00:19:42 00:19:49	Dos polvos, dos rayas, dos amigas. "Dos cabalgan juntas", "Dos por la carretera".	Two fucks, two bumps, two amigas. Two Rode Together, Two for the Road	เอา 2 ที่ ดูด 2 หน ผัว 2 คน ผัว 2 คน อม 2 อันเล็กที่สุด	2 polvos, 2 esnifes, 2 maridos 2 maridos, chupa dos pollas es lo mejor.		sustitución (que añade más lenguaje tabú)
La mala educación	00:20:35 00:20:37	Ya te estás echando para atrás, hijaputa .	Are you backing out, bitch?	จะถอนตัววิ่งไยยะ	Te estás echando para atrás.		omisión
La mala educación	00:53:30 00:53:33	¿Porque no te estoy comiendo la polla?	Because I'm not sucking your dick?	เพราะฉันไม่ยอมอมมาให้ นายละสิ	¿Es porque no te chupo?		equivalencia
La mala educación	00:54:08 00:54:11	Entonces no sé qué coño estás haciendo aquí, calientapollas .	Then I don't know why you're here, cock-teaser .	งั้นฉันก็ไม่มีเหตุผลจะให้นายอยู่ต่อ	Ya no tengo por qué dejarte estar aquí.		omisión
La mala educación	00:54:20 00:54:23	En mala hora se me ocurrió volver a verte, maricón de mierda .	Why the hell did I decide to see you again, fucking faggot?	ฉันบ้ารึเปลว่ะที่มาหา แกอีตืดเอ๊ย	Tengo que estar loco para haber venido a verte, maricón .		equivalencia
La mala educación	00:57:12 00:57:16	Porque tú no eres un actor, sólo eres un maricón .	Well, you're not an actor, you're just a faggot .	คุณไม่ใช่นักแสดงนี่ ครับคุณก็แค่เป็นกะเทย	Porque tú no eres un actor, sólo eres un travesti .		atenuación
La mala educación	01:09:53 01:09:56	Sabía que volveríamos a vernos, basura .	I knew we'd meet again, scum!	นึกแล้วว่าต้องเจอแก อีกไอ้เศษมนุษย์	Ya me imagino que te encuentras, basura .		equivalencia
La mala educación	01:22:30 01:22:31	Este hijoputa va a su rollo.	Selfish bastard!	ไอ้ที่เห็นแกตัว	¡Qué hermano tan egoísta!		atenuación
La mala educación	01:24:07	y muéstrame tu pitote .	Show me your cock .	เอานกเขามาโชว์หน่อย	Enséñame tu pene .		equivalencia

educación	01:24:08					
Volver	00:13:27 00:13:29	¡Paula, ponte bien! ¡Cierra esas piernas, coño!	Paula, sit properly. Close your legs!	พอลล่านั่งดี ๆ หน่อยสิ หุบขาซะ	Paula, siéntate bien y cierra las piernas.	omisión
Volver	00:45:09 00:45:12	No te preocupes, que mañana os voy a poner de comida que os vais a caer de culo.	Tomorrow, you'll have food coming out your eyes.	งั้นล้างท้องรอละ ฉันจะทำอาหารให้กิน จนหายอยากเลย	Preparaos el estómago. Mañana hago tanta comida que os quita las ganas.	atenuación
Volver	00:54:40 00:54:44	¡Chica, pues le echo un poco de agua, es que me meo, coño!	I'll throw some water down, for Christ's sake! I have to piss.	เดี๋ยวฉันจะราดน้ำเยอะ ๆ ก็แล้วกันน่าขอเข้าไป หน่อยสิ	Echo mucha agua. Déjame entrar.	omisión
Volver	01:21:13 01:21:15	¡Me cago en la mierda!	Bloody hell.	เห็จ้อฉั่นออกหมดเลย	¡Qué sudor!	omisión
Volver	01:21:50 01:21:52	Yo no tengo trabajo, no tengo papeles, tengo que hacer la calle para poder sobrevivir. Coño, vieja.	I have no job, no papers, I have to work the streets to survive. Christ.	ฉันไม่มีงาน ไม่มี เอกสาร ต้องทำงาน เลี้ยงปาก เลี้ยงท้อง ให้ตายสิ	No tengo trabajo, no documento. Tengo trabajar para ganar la vida. ¡Por Dios!	atenuación
Volver	01:26:51 01:26:55	¡La de veces que la he oído quejarse de que pasabas de ella como de la mierda , con esas mismas palabras!	I often heard her complain you treated her like shit.	ฉันได้ยินบ่อยเลยว่า เธอน่ะทำกับแม่ เหมือนกับว่าแม่เป็นคน ไม่มีค่าเลย	He oído muchas veces sobre lo que ha hecho con tu madre como si no valoraras nada a tu madre.	omisión

Cuadro 13. La subtitulación del lenguaje tabú al tailandés

La explicitación o la sustitución para añadir más lenguaje tabú no es algo común en la traducción del lenguaje tabú, ya que en general se tiende a atenuar cuando se trata de la traducción al tailandés donde se aplica la ley de censura. En cambio, en la subtitulación al tailandés de dicho lenguaje en *La mala educación*, si se trata de personajes homosexuales o travestis las traducciones son más fieles al original e incluso más explícitas. Por ejemplo, en el minuto 00:19:42 Paquito, un personaje travesti, dice: «Dos polvos, dos rayas, dos amigas. Dos cabalgan juntas, Dos por la carretera». Lo que se subtitula al tailandés como: «Follar dos veces, esnifar dos veces, tener dos maridos. Tener dos maridos, chupar dos pollas es lo mejor», aumentando el grado del lenguaje soez (sin entrar en la posible explicación de la interpretación que ha llevado a incluir *maridos y pollas*).

Como señalamos anteriormente, el lenguaje tabú o las expresiones sexuales de los personajes femeninos en las películas de Almodóvar obedecen a una clara intencionalidad del propio director. Sin embargo, esta característica se atenúa u omite en la mayoría de los casos. Por ejemplo, en *Hable con ella*, la conversación telefónica de la recepcionista en la consulta del padre de Alicia, en el minuto 00:52:11: «Pues sí, acabo de echar una mierda como un celemín, chica»; en la subtitulación al tailandés se omite la referencia escatológica y queda, solamente, «acabo de recibir un conjunto de cosas grandes», que además no tiene sentido en el contexto dado. Asimismo, se encuentra otro caso en el minuto 00:55:52 de la misma película, donde una de las enfermeras que está tomándose un descanso en el hospital dice: «Pues a mí me encanta el novio de la torera. Estoy segura de que es pollón». Se subtitula al tailandés: «Me gusta el novio de la torera. Él debe ser buena persona», variando mucho el sentido del comentario.

4.2.3 La subtitulación del humor al tailandés

Hemos observado, en muchas ocasiones, que en las películas de Almodóvar se utiliza el lenguaje tabú para provocar la (son)risa. Por ello, algunos ejemplos de la siguiente tabla pueden resultar repetidos respecto a los que señalamos anteriormente en la subtitulación del lenguaje tabú al tailandés. Los chistes encontrados se refieren, por un lado, al humor típico del director: el humor satírico sobre los medios de comunicación o la sociedad, y los chistes del lenguaje vulgar de los personajes femeninos o los travestis y, por otro, al humor negro y las alusiones sexuales, especialmente en *La mala educación*, como veremos a continuación:

Película	El tiempo de entrada y salida	El texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés
Hable con ella	00:55:52 00:55:57	Pues a mí me encanta el novio de la torera. Estoy segura de que es pollón .	I love the bullfighter's boyfriend. I bet you anything he's well hung .	ฉันชอบแฟนของนักสู้วัว เขาต้องเป็นคนดี	Me gusta el novio de la torera. Él debe ser buena persona .

Hable con ella	00:52:11 00:52:14	Pues sí, acabo de echar una mierda como un celemín, chica.	I've just taken an elephant-sized dump.	ฉันเพิ่งได้ของชุดใหญ่มานะ จ๊ะ	Acabo de recibir un conjunto de cosas grande.
Hable con ella	01:27:36 01:27:52	Que poquita publicidad se le ha hecho. Aquí no ha venido ni una mala TV, ni un mal paparazzi. Con tantos programas basura que hay, ninguno se ha dignado venir... No sé, a hacerme una entrevista a mí, por ejemplo.	He got very little publicity. Not one lousy television came nor one lousy paparazzi. With all the trashy shows there are, not one bothered to come and interview me.	เขาเป็นที่สนใจพอควร ไม่ใช่แค่ทีวีหรือปาปารazzi ที่มาที่นี่ มีรายการสวะๆ มาเหมือนกัน ไม่มีใครเข้ามาสัมภาษณ์ เลย	Es bastante interesado. No sólo el programa de TV sino también los paparazzi vinieron aquí. Algunos malos programas de TV han venido pero nadie se aburre a hacerme la entrevista.
La mala educación	00:13:51 00:14:06	PAQUITO ¡Si está como un tronco! Es pollón, ¿no? ZAHARA No está mal. PAQUITO ¡Mira, ni dormido se le baja! Niña, déjame comérsela un poquito. Pero tú estás harta ya. Mira como tienes el labio de darle.	But he's passed out! Well hung, isn't he? He's not bad. And look, he's still hard! Love, let me suck him off a bit. You've been at him for hours. Look at your lips!"	เขาหลับไปแล้วนี่ใหญ่มัย พอใช้ได้ ดูสิ ยังโตอยู่เลย เพื่อนรักของฉันอมมัน หน้อยสิ ที่หลอนยังอมตั้งนาน ดูสิ ปากแจ๋เขียว	Ya está dormido. ¿Es pollón? No está mal ¡Mira, todavía se queda empalmado! Niña, déjame comérsela un poquito. Tú ya tienes los labios hinchados.
La mala educación	00:14:22 00:14:24	ZAHARA ¡Ahora te empalmas, cacho cabrón!	Now you get a hard-on, asshole!	ทีตอนนี้มาทำเป็นแข็ง	Ahora te empalmas.
La mala educación	00:19:42 00:19:49	Dos polvos, dos rayas, dos amigas. "Dos cabalgan juntas", "Dos por la carretera".	Two fucks, two bumps, two amigas. Two Rode Together, Two for the Road	เอา 2 ที ดูด 2 คน ผัว 2 คน ผัว 2 คน อม 2 อันเลิศที่สุด	2 polvos, 2 esnifes, 2 maridos 2 maridos, chupa dos pollas es lo mejor.
La mala educación	00:14:59 00:15:06	De verdad que no hay más que tomarse buenas drogas y buenas hormonas pá volverse loca como tú, ¡maricón!	There's nothing like loading up on drugs and on hormones... to end up as crazy as you, bitch.	ดูมัน มันอึ้ยยาเยอะเกินไป หรือว่าร้านจนสมองกลับนะ สงสัยประสาทไปแล้วแน่ๆ อี นี่	Esta niña toma demasiado pastillas o es tan golfa que se vuelve loca. Será loca seguramente.
La mala educación	00:57:12 00:57:16	Porque tú no eres un actor, sólo eres un maricón.	Well, you're not an actor, you're just a faggot.	คุณไม่ใช่นักแสดงนี่ ครับคุณก็แค่เป็นกะเทย	Porque tú no eres un actor, sólo eres un travestí.
Volver	00:45:09 00:45:12	No te preocupes, que mañana os voy a poner de comida que os vais a caer de culo.	Tomorrow, you'll have food coming out your eyes.	งั้นล้างท้องรอเลย ฉันจะทำอาหารให้กิน จนหายอยากเลย	Preparaos el estómago. Mañana hago tanta comida que os quita las ganas.
Volver	00:54:50 00:54:56	SOLE Ay, hola. ¿Y a ti que te	What's wrong with you?	00:54:50 00:54:51	¿Qué te ha pasado?

		pasa?		หนูเป็นอะไรไปจ๊ะ	
		PAULA		00:54:52 00:54:53	Estoy en mi adolescencia.
		Que estoy en una edad muy mala.	- I'm at a difficult age. - You're not the only one.	เด็กกำลังโตนะคะ	
		SOLE		00:54:53 00:54:56	Ah, no eres la única.
		¡Pues anda, que yo...!		ไม่ใช่หนูคนเดียวหรอคะ	
Volver	00:56:40	¡Si es como si acabara de	It's as if Mom had just been	เหมือนกับแม่มาที่นี่	Es como si mamá estuviera
	00:56:43	estar mamá peyéndose a	here, farting her ass off!	แล้วก็ตดทิ้งเอาไว้อย่างงั้น	aquí y echara el pedo.
		culo lleno!		แหละ	

Cuadro 14. La subtitulación del humor al tailandés

El primer grupo de la subtitulación del humor al tailandés es creativo y provoca la (son)risa cuando la traducción mantiene el tono satírico y, además, es «fidel» al original en el sentido de que no atenúa el grado de vulgaridad del lenguaje utilizado por los personajes. Es decir, la traducción provocará la risa cuando se rompe lo esperado, el que el original. En el minuto 01:27:36 de *Hable con ella*, la portera, vecina de Benigno, hace un comentario a Marco expresando su disgusto por la mala calidad de la televisión y por los paparazzi. El cineasta rompe lo esperado al añadir, en boca de la portera en su siguiente intervención, el mensaje de que nadie viene a hacer la entrevista. Sin embargo, el traductor tailandés no capta la intención del director de satirizar los medios de comunicación, ya que lo transmite incorrectamente: «A mucha gente le interesa su escándalo. No sólo el programa de TV, sino también los paparazzi vinieron aquí. Algunos malos programas de TV han venido pero nadie se aburre a hacerme la entrevista». El efecto de esta traducción es opuesto, cambia el sentido del texto original y no logra provocar la sonrisa del espectador tailandés.

En cuanto a la traducción del humor negro, en el minuto 00:57:12 de *La Mala Educación* nos fijamos en la escena en la que Juan (o Ángel) está hablando con un artista travesti que imita a Sara Montiel: «Porque tú no eres un actor, sólo eres un maricón»; esta frase muestra el desprecio de Juan hacia los homosexuales y lo

inapropiado de su actitud al increpar directamente al actor. Sin embargo, en el subtítulo tailandés se atenúa la palabra «maricón» con otro equivalente más neutro con connotaciones discriminatorias o de desprecio a inferiores.

Ya hemos señalado anteriormente que en la subtitulación del lenguaje tabú se tiende a atenuar la vulgaridad del lenguaje si los personajes femeninos son locutores. Sin embargo, si los personajes son travestis, las traducciones son más explícitas. Debido a este hecho, la subtitulación del humor al tailandés es creativa cuando se trata de la locución de personajes travestis. En los casos en que los locutores son mujeres, los subtítulos tailandeses no logran transmitir lo humorístico del texto original. Ejemplos que muestran este fenómeno son: en el minuto 00:55:52 de *Hable con ella*, una de las enfermeras habla de Marco y comenta: «Estoy segura de que es pollón», pero se traduce al tailandés por: «Él debe ser buena persona». Sin embargo, en el minuto 00:13:51 de *La mala educación* Paquito, el personaje travesti dice la misma expresión: «¡Si está como un tronco! Es pollón, ¿no?» que se traduce al inglés y al tailandés con lenguaje tabú equivalente al original, «Well hung, isn't he?» y «¿Es pollón?» respectivamente. O en el minuto 00:45:09 de *Volver*, cuando Raimunda contesta al chico del equipo de rodaje que se queja de la escasez de la comida servida en su restaurante: «No te preocupes, que mañana os voy a poner una comida que os vais a caer de culo», lo que se traduce al tailandés como: «Preparaos el estómago. Mañana hago tanta comida que os quitará las ganas».

4.3 El análisis de la subtitulación indirecta

Ya hemos señalado en el resultado de la primera comparación (el texto original con los subtítulos en tailandés) de nuestro *corpus* que se pueden encontrar varios tipos de errores como traducción incorrecta, reducción innecesaria, adición innecesaria, sobretraducción, error gramatical, error de registro/estilo y no sincronización. Ahora

bien, la segunda comparación, pretende contestar a dos preguntas que son parte de los objetivos de este trabajo:

1) si estos errores son causados por el traductor inglés y traspasados a los subtítulos tailandeses o simplemente son errores cometidos por el traductor tailandés;

2) si existe la interferencia cultural de la lengua inglesa en los subtítulos tailandeses en el proceso de la subtitulación indirecta.

Para averiguar estos dos casos, comparamos los subtítulos en tailandés donde hemos encontrado los errores en la primera comparación con los subtítulos en inglés para detectar el proceso de traspaso de los errores. De la misma manera, en la traducción de los referentes culturales, el humor y el lenguaje tabú analizamos las traducciones ya presentadas en el subtema 4.2 - la evaluación holística para manifestar la interferencia cultural/lingüística. Por eso, los ejemplos mostrados a continuación son los mismos que antes pero ahora los analizamos con el fin más específico de contestar las preguntas mencionadas.

En la segunda comparación, descubrimos algunos casos de traspaso de errores cometidos en el texto intermediador y, en la evaluación holística, encontramos las interferencias cultural y estratégica de los subtítulos del inglés al tailandés en la subtitulación de los tres elementos lingüístico-culturales que señalaremos a continuación.

4.3.1 El traspaso de errores

Como ya hemos indicado, la mayoría de los errores detectados en la primera comparación se reproduce en la subtitulación al tailandés, debido a la falta de competencia del traductor tailandés o al proceso de adaptación de los subtítulos para el guion del doblaje. Los errores cometidos en el texto intermediador y que se traspan a los subtítulos en tailandés se dan en cinco casos: encontramos dos errores en *Hable con*

ella, dos en *La mala educación* y uno en *Volver*. En total representan el 5,74% (5 de 87 errores) de la suma de errores detectados en la evaluación analítica de los subtítulos de las tres películas.

La siguiente tabla recoge los errores causados por el método de traducción indirecta en la evaluación analítica:

Película	Tiempo de entrada - salida	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés	Tipos de errores	Descripción
Hable con ella	00:04:03 00:04:05	Te he traído una sorpresa.	It was so beautiful.	มันงดงามเหลือเกิน	¡Qué bonito!	no sincronizado	repetición de errores
Hable con ella	00:47:49 00:47:51	¿Fecha de nacimiento?	Are you alone?	อยู่คนเดียวหรือคะ?	¿Vives solo?	traducción incorrecta	repetición de errores
La mala educación	00:09:37 00:09:39	una mezcla de desierto, casualidad	a mix of desert, hazard...	เธอคือทะเลทรายเราร้อนอันตราย	Ella es desierto, peligrosa	traducción incorrecta	repetición de errores
La mala educación	00:05:05 00:05:06	¡Qué putada!	That's a bummer! (atenuación)	เหลวไหลนา	¡Qué ridículo!	traducción incorrecta	repetición de errores
Volver	00:01:57 00:02:00	No lo puede ocultar , ha sacado los mismos ojos de tu padre.	She's got your father's eyes.	นี่ตาเหมือนพ่อไม่มีผิดเลยนะ	Tiene los mismos ojos que el padre.	reducción innecesaria	repetición de errores

Cuadro 15. El traspaso de errores

Estos errores pueden dividirse en tres categorías: no sincronización (1 caso), traducción incorrecta (3 casos), reducción innecesaria (1 caso). En *Hable con ella*, en el minuto 00:04:03, aparece un error de no sincronización. Debido a que el subtítulo en inglés está retrasado, el subtítulo en tailandés repite inevitablemente el mismo fallo.

El segundo caso de error que registramos es el de reducción innecesaria, cometido en el subtítulo en inglés en la escena en la que Agustina dice a Raimunda que Paula tiene los mismos ojos que el abuelo: «No lo puede ocultar, ha sacado los mismos ojos de tu padre». El subtítulo inglés reduce la primera parte: «No lo puede ocultar...» y como consecuencia, el subtítulo tailandés también la omite a pesar de ser una pista

importante que el director quiere dar al espectador. Además, Agustina repite la misma frase dos veces, al principio de la película cuando los personajes se saludan y cuando se despiden.

Se repiten, además, los errores de traducción incorrecta cometidos en el texto intermediador en los subtítulos en tailandés. En el minuto 00:47:49 de *Hable con ella*, la recepcionista de la consulta del padre de Alicia pregunta a Benigno cuál es su fecha de nacimiento, pero en el subtítulo en inglés se traduce: «Are you alone?». En consecuencia, el subtítulo en tailandés también se traduce como: «¿Vives solo?». En *La mala educación* se da igualmente la repetición del error del subtítulo inglés: en el minuto 00:09:37, Paquito presenta a Zahara al público como «una mezcla de desierto, casualidad...», pero el subtitulador de inglés lo traduce como: «a mix of desert, hazard...», repitiéndose en la subtitulación tailandesa.

4.3.2 Las interferencias estratégica y cultural

En la subtitulación de referentes culturales hallamos interferencias culturales y estratégicas del texto intermediador. Se tiende a producir estas interferencias cuando el subtitulador inglés utiliza las estrategias de la categoría nombrada como «procedimientos de traducción oblicua» por Díaz Cintas (2003a: 247), que son la explicitación, la transposición, la compensación, la omisión, la recreación léxica, la adición y la generalización.

Con las estrategias de esta categoría, las traducciones se acercan más a la cultura meta con el fin de facilitar la comprensión del espectador. Debido al desconocimiento de la lengua original (el español) en la subtitulación a la lengua final tailandesa, se aprovechan las estrategias utilizadas por el subtitulador inglés, voluntariamente o no. Como la traducción de los referentes se adapta a la cultura inglesa, es posible que ésta interfiera en la traducción al tailandés de los referentes.

En *Volver*, en la escena donde Raimunda se enfada con Paco después de recibir la noticia del despido del trabajo, en el minuto 00:14:08 dice: «Se acabó Canal Plus». En la subtitulación inglesa se traduce el Canal Plus por «cable» ya que no es conocido en la cultura inglesa. La subtitulación en tailandés también traduce directamente del inglés: «Ya no pago la TV por cable». Otro ejemplo se da en el minuto 00:44:57: la madre de Enrique dice: «Vamos, Enrique, que se va la Viajera», subtitulándose en inglés como «Hurry up, Enrique! We'll miss the bus». En la subtitulación al tailandés se aprovecha la estrategia de traducción de «la Viajera» y la traduce igual que el inglés.

Otros casos encontrados se señalan en la siguiente tabla:

Película	Tiempo	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción
Hable con ella	00:07:15 00:07:19	El próximo miércoles en la tradicional plaza de Brihuega	Next Wednesday, in the traditional bullring in Brihuega.	ในวันพุธหน้ากับประเพณี การสู้วัวในบรีฮัวกา	El próximo miércoles en la tradicional corrida en Brihuega.
Hable con ella	00:25:11 00:25:13	¿Te marchas para Córdoba?	You're going home?	คุณจะกลับบ้านมั๊ย	¿Vas a casa?
Hable con ella	00:31:42 00:31:44	Este Caetano me ha puesto los pelos de punta.	This song gave me goosebumps	เพลงนี้ทำให้ผมรู้สึกขนลุก	Esta canción me ha puesto los pelos de punta.
Hable con ella	00:36:31 00:36:33	Fue viendo " Café Müller ".	I was at the theatre.	ที่โรงละครโรง	En el teatro.
La mala educación	00:16:36 00:16:38	mientras nos comemos una bamba en la pastelería Mallol	while we eat a cream cake in the Mallol Pâtisserie...	ระหว่างกินครีมเค้ก ที่มอลลาปาทีสเซอร์รี่	mientras nos comemos una tarta de crema en la pastelería Mallol
La mala educación	00:44:57 00:45:00	Vamos, Enrique, que se va La Viajera.	Hurry up, Enrique! We'll miss the bus!	เร็วเข้า เอ็นริเก้ เดียวก็ตก รถหรือลูก	Rápido, Enrique vamos a perder el autobús.
Volver	00:04:31 00:04:32	Mira, los barquillos.	Look, wafers!	มีเวเฟอร์ด้วยค่ะ	Hay galletas de barquillo.
Volver	00:07:46 00:07:48	Se come todos los días su buena barra de pan.	She eats a stick of bread every day.	ป้านะกินขนมปังแท่ง ทุกวันเลย	Tu tía se come una barra de pan todos los días.
Volver	00:10:48 00:10:49	¡Qué hermosa tiene la adelfa , hija mía!	Your oleander looks wonderful.	ต้นยี่โถ นี้งามมากเลยคะ	La adelfa es tan bonita.
Volver	00:11:58 00:12:00	Las rosquillas , muy buenas, ¿eh?	The wafers are delicious.	ขนมอร่อยดีนะ	El pastel está bueno.
Volver	00:12:37 00:12:41	Voy a la Casa de Campo , pero con que me dejes en el centro me viene bárbaro.	To the club. If you drop me in the center that'd be great.	ไปคลับนะ เธอช่วยไปส่งฉัน กลางเมืองหน่อยได้มั๊ยละ	Al club , ¿podrías acercarme al centro?
Volver	00:14:08 00:14:12	Se acabó Canal Plus.	There'll be no more cable.	ฉันไม่จ่ายค่าเคเบิลแล้ว	Ya no pago la TV por cable.

Volver	00:35:24	Anda, vamos a la	Come on,	ไปเถอะ เราเป็นญาติที่	Vamos. Somos los
	00:35:28	cabecera del duelo.	we're the principal mourners.	สนิทที่สุดนะ	familiares más cercanos.

Cuadro 16. La interferencia cultural/ lingüística

Los casos señalados en la tabla muestran que los referentes culturales en inglés, si tienen equivalentes en tailandés, se subtitulan con las equivalencias al tailandés como ocurre, por ejemplo, con la «adelfa» y el «torero». En el caso de no existir equivalencias, se suele optar por los préstamos de los referentes culturales ingleses, como sucede con las traducciones de «barquillo», «bamba» y «rosquilla», en las que se utiliza el préstamo del inglés, traducándose como *wafer* para «barquillo» y «rosquilla» y como *cream cake* para la «bamba».

Debido al «doble filtro» de la subtitulación, pueden darse algunos casos de desviación. Sin embargo, no hemos encontrado ninguno de ellos en este análisis de la subtitulación indirecta de los referentes culturales.

No obstante, si las estrategias empleadas en el texto intermediador son de la categoría «procedimientos de traducción directa» es decir, el préstamo y el calco de la cultura española, en la traducción de los referentes culturales al tailandés tienden a omitir o a inventar una palabra, se corresponda o no con el original. Este caso de desviación no es provocada por el texto intermediador, sino por el subtitulador tailandés. En la siguiente tabla se muestran los casos encontrados en las tres películas:

Película	Tiempo	Texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción
Hable con ella	00:12:17 00:12:21	Siempre quiso ser torero y se quedó en banderillero.	He always wanted to be a bullfighter, but he stayed a banderillero.	พออยากเป็นนักสู้วัวเสมอ แต่เป็นได้แค่ผู้ช่วย	Siempre quiere ser torero pero fue ayudante.
La mala educación	00:52:59 00:53:02	Al que le encantaba " Cuore Matto " y tantas otras cosas...	The one who loved Cuore Matto , and so many other things.	อิกนาซิโด้ ที่รักการอ่าน รักการร้องเพลง	Ignacio que a él le gusta leer, cantar.
La mala educación	01:20:17 01:20:20	Sí. Coja la Olivetti , que es lo que más pesa.	Sure, take the Olivetti , it's the heaviest.	ช่วยยกไบนั่นหนอยนั่นนะ หนักสุด	Ayúdame a llevar aquella. Es la más pesada.
La mala educación	01:25:56	el queso y los chorizos?	the cheese and the	นี่แล้วได้รับเอาชีสกับขมม	Y ya tienes el queso y la

educación	01:25:59		chorizos?	ที่แม่ฝากไปให้รียัง	merienda que dejo para ti.
Volver	00:32:07 00:32:10	Oye, ¿tú no te habrás traído unas morcillas , unos choricitos ...?	Did you happen to bring any sausages or chorizo ?	แล้วซื้อไส้กรอกนมควน หรือว่าไส้กรอกหมูเผ็ดมารี เปล่าละ	¿Has comprado algunas salchichas ahumadas o algunas picantes ?

Cuadro 17. El trasvase cultural de la «extranjerización» a «domesticación»

La subtitulación al tailandés de referentes culturales como la marca de la máquina de escribir Olivetti y el título de la canción italiana *Cuore Matto*, cuyas transferencias quedan en la versión inglesa, son omitidos en la subtitulación en tailandés. En caso contrario, se subtítulo con otros términos que no concuerdan con el texto original; por ejemplo, «chorizo», se traduce por «merienda» en el minuto 01:25:56 en *La mala educación*, y «banderillero», en *Hable con ella*, se traduce al tailandés como «ayudante».

Respecto a la traducción del lenguaje tabú, el texto intermediador es más «fiel» al texto original en el sentido de que no suele omitirse. Sólo encontramos tres casos de omisión en la traducción del lenguaje tabú como indicamos a continuación:

Película	El tiempo de entrada y salida	El texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés	Estrategia
Hable con ella	01:23:15 01:23:15	Mierda.	-	-	-	omisión
Volver	00:13:27 00:13:29	¡Paula, ponte bien! ¡Cierra esas piernas, coño!	Paula, sit properly. Close your legs!	พอลนั่งดี ๆ หน่อยสิ หุบขาซะ	Paula, siéntate bien y cierra las piernas.	omisión
Volver	00:45:09 00:45:12	No te preocupes, que mañana os voy a poner de comida que os vais a caer de culo.	Tomorrow, you'll have food coming out your eyes.	งั้นล้างท้องรอเลย ฉันจะทำอาหารให้กิน จนหายอยากเลย	Preparaos el estómago. Mañana hago tanta comida que os quita las ganas.	omisión

Cuadro 18. La traducción indirecta del lenguaje tabú

Debido a la omisión en el texto intermediador, los subtítulos en tailandés no pueden evitar tener las mismas omisiones. Otra estrategia es la atenuación de los mismos que reduce el grado de zafiedad del lenguaje tabú en mayor medida que los

subtítulos en inglés, ya que, posiblemente, en Tailandia todavía existe el sistema de censura.

En cuanto a la subtitulación indirecta del humor en las tres películas, los chistes o pasajes humorísticos encontrados en el *corpus* se refieren a la sátira de los medios de comunicación, al humor negro y al uso del lenguaje tabú de los personajes. Debido a que estos pasajes no responden a referentes específicos sino universales, si el texto intermediador transmite el mensaje correctamente y no ha suavizado el nivel de vulgaridad del lenguaje, los subtítulos intermediadores logran generar risa o sonrisa al espectador de su cultura, así como la subtitulación indirecta al tailandés; por ejemplo, en *Volver*, en el minuto 00:54:50, Sole pregunta a su sobrina Paula:

Película	El tiempo de entrada y salida	El texto original	Subtítulo en inglés	Subtítulo en tailandés	Mi traducción del tailandés
Volver	00:54:50	SOLE		00:54:50 00:54:51	
	00:54:56	Ay, hola. ¿Y a ti qué te pasa?	What's wrong with you?	หนูเป็นอะไรไปจ๊ะ	¿Qué te ha pasado?
		PAULA Que estoy en una edad muy mala.	- I'm at a difficult age.	00:54:52 00:54:53 เด็กกำลังโตนะคะ	Estoy en mi adolescencia.
		SOLE ¡Pues anda, que yo...!	- You're not the only one.	00:54:53 00:54:56 ไม่ใช่หนูคนเดียวหรอกน่า	Ah, no eres la única.

Cuadro 19. La traducción indirecta del humor al tailandés

Es decir, en la traducción de chistes internacionales o universales la subtitulación al inglés logra transmitir adecuadamente el sentido de humor. Sin embargo, en la traducción de los pasajes humorísticos que dependen del lenguaje tabú, si el texto intermediador atenúa el grado de vulgaridad, encontramos que los subtítulos se suavizan más o, incluso, hasta llegan a eliminarse totalmente. Como consecuencia de este hecho, no se logra provocar la (son)risa en el espectador tailandés.

5 Conclusiones

En este capítulo se presenta un método de evaluación de la subtitulación indirecta

en el que se aplican la evaluación analítica y la evaluación holística. Se basa en las propuestas de evaluación de la subtitulación de Pedersen (2008) que aplica las teorías del acto de habla y las de *Skopos* para evaluar la calidad de la modalidad. Debido a la naturaleza peculiar de ésta, al estimar la calidad no es suficiente medir el volumen, sino que es necesario evaluar la intención en el acto de habla o la intención del locutor original. Para llevar a cabo dicho método establecemos, en primer lugar, los criterios de evaluación de la calidad en la subtitulación que son: legibilidad, sincronicidad, coherencia y cohesión textuales y la aceptabilidad o expresión de lengua y, en segundo lugar, el instrumento de análisis para la evaluación analítica y los parámetros para la evaluación holística. En la evaluación analítica se clasifican los errores en tres grandes grupos: los que afectan a la recepción de subtítulos, los que afectan a la comprensión del texto original y los que afectan a la expresión. En la evaluación holística adaptamos la aportación de Antonini y Chiaro (2005), quienes analizan los elementos de la traducción que ejercen mayor impacto en la recepción de la traducción audiovisual. Los trabajos de estos autores nos ayudan a delimitar el marco del análisis, centrándonos en la evaluación de tres elementos: el referente cultural, el humor y el lenguaje tabú.

Tras analizar nuestro *corpus* con las tres películas seleccionadas de Pedro Almodóvar, descubrimos que –en un primer análisis comparativo del texto original con los subtítulos tailandeses, en la evaluación analítica– existe una mayor incidencia de la traducción indirecta y, al comparar los errores encontrados en los subtítulos tailandeses con los subtítulos en inglés para averiguar si son causados por el texto intermediador, observamos que la mayoría de los errores se deben a la falta de competencia del traductor tailandés, que está trabajando desde el inglés. Sin embargo, sólo en cinco casos se traspasan los errores del texto intermediador a los subtítulos en tailandés.

Respecto a la evaluación holística, los subtítulos en tailandés son creativos en

relación a la traducción de los referentes culturales. En este caso, el texto intermediador sirve de puente al subtitulado a la lengua final, ya que facilita el acceso a la información mediante las estrategias utilizadas. Salvo cuando el texto intermediador utiliza las estrategias del préstamo o de la transferencia, se encuentran casos en los que la subtitulación al tailandés omite la traducción de los referentes culturales. La subtitulación del lenguaje tabú y la del humor son similares, es decir, si el texto intermediador atenúa el tono o si no logra captar lo humorístico del texto original, tampoco lo consigue la subtitulación en tailandés. En la traducción del lenguaje tabú, los subtítulos en inglés son más fieles al texto original, dándose pocos casos de omisión al traducirlo. En cambio – salvo cuando los personajes son locutores masculinos o travestis– se aplica la omisión en mayor medida en los subtítulos tailandeses. Por consiguiente, la recepción del humor por parte del espectador tailandés se ve perjudicada si el lenguaje tabú en boca de mujeres, cuya función es provocar la risa, pierde su carácter jocoso. No obstante, advertimos que en la traducción del humor no existe ninguna dificultad en la subtitulación indirecta cuando se trata de chistes universales o internacionales. Debido a que en el *corpus* del análisis no hallamos chistes con referencias culturales o específicos, no podemos decir si funcionaría en la subtitulación indirecta.

Cabe mencionar aquí, que en la subtitulación indirecta existen tanto el traspaso de errores como las interferencias estratégicas y culturales del texto intermediador, pero son relativamente pocos comparando con todos los errores encontrados en nuestro *corpus* de análisis. Sin embargo, no es nuestra intención defender este tipo de práctica en este trabajo, sino señalar los problemas y sus consecuencias respecto a la calidad de la subtitulación indirecta. Sin duda alguna, los resultados del análisis son un testigo más del hecho de que el texto intermediador es crucial en el proceso de la subtitulación

indirecta: cualquier error cometido se traspasa al texto final pero el uso de ese texto facilita la labor de los traductores a la lengua final.

CONCLUSIONES Y POSIBLES INVESTIGACIONES PARA EL FUTURO

Se recogen aquí los resultados obtenidos a lo largo del proceso de investigación y las reflexiones que se desprenden de las conclusiones que desarrollamos a continuación. Éstas giran en torno a dos cuestiones fundamentales con los objetivos iniciales siguientes: de una parte, las que se pueden derivar referidas a la historia y la situación actual de la subtitulación en Tailandia y, de otra, las que se desprenden del análisis analítico y holístico de los subtítulos en tailandés —hechos a través de los subtítulos en inglés— de las películas de Pedro Almodóvar analizadas. También se incluyen algunas sugerencias de trabajo para continuar con esta línea de investigación.

La traducción audiovisual en Tailandia: la subtitulación

Por lo que se refiere a la subtitulación en Tailandia, en cuanto al aspecto histórico, nuestra indagación en los inicios del cine en Tailandia muestra que en la era del cine mudo se adaptó la práctica *benshi* de los japoneses, en la que un narrador explica o traduce los elementos verbales (intertítulos) en la lengua extranjera que aparecen en pantalla. Se ha comprobado también que la modalidad de subtitulación en Tailandia comenzó más tarde que el doblaje, sin duda debido al alto nivel de analfabetismo. Lamentablemente, no hemos encontrado datos suficientes que nos indiquen cuál fue la primera película subtitulada en Tailandia. Sin embargo, hemos podido comprobar que, antes de que el doblaje fuera la modalidad de traducción más popular, los espectadores tailandeses utilizaban la sinopsis para facilitar la comprensión de las películas y que esta sinopsis supuso el comienzo de la nueva profesión de novelista en aquella época.

En la actualidad, la subtitulación es una modalidad común en Tailandia, que el espectador puede elegir cuando va al cine a ver películas extranjeras o cuando ve las

películas en DVD. Hasta el momento, en las escasas descripciones de la práctica profesional en Tailandia no se había puesto de manifiesto la frecuencia del uso de traducciones intermediarias. En nuestra labor de recopilación de información hemos podido establecer que, en general, lo habitual es que la subtitulación de las películas extranjeras al tailandés se prepare de manera indirecta: el traductor de tailandés traduce de los subtítulos en inglés, con los pautados hechos facilitados por las empresas distribuidoras, y éste es el caso de las películas analizadas en nuestro estudio.

En cuanto al aspecto lingüístico, hay varios factores que influyen en la subtitulación al tailandés y que si no se tienen muy presentes por parte de los traductores de los subtítulos intermediarios pueden causar distorsiones: como hemos visto, contrastando con el español o el inglés no existen algunos elementos gramaticales, como el artículo; se utilizan menos los signos de puntuación (p. ej. la interrogación); no se separan las palabras con espacios y los verbos pueden estar juntos constituyendo la llamada «serialización de verbos». Algunos de estos aspectos proporcionan una ventaja en lo relativo al número de caracteres disponible (especialmente el hecho de no dejar espacios entre palabras). Pero otras características de la lengua tailandesa que pueden dificultar la subtitulación indirecta son, por ejemplo, el orden de las palabras, la cortesía y el género del pronombre. Dado que no se separan las palabras con espacios, el orden es crucial, ya que puede modificar el significado repercutiendo en la recepción del espectador, y hemos visto algunos casos en los que esto sucede en nuestro corpus. En tailandés existe el uso de los pronombres en función de la jerarquía social y el género para mostrar cortesía, pero estos elementos no existen en inglés, y a veces los traductores parecen no haber elegido el registro adecuado. Como hemos visto, hay algunos casos en los que se producen subtítulos que contienen incoherencias y hasta contrasentidos debido a esto. Es más, en algunos casos la imagen

debería haber ayudado al traductor tailandés a elegir el género adecuado, y cabría pensar que la subtitulación se ha hecho sencillamente traduciendo los subtítulos ingleses de la plantilla, pero sin prestar atención a la imagen, o tal vez sin ni siquiera tenerla delante en el momento de traducir. Esto abre una interesante línea de investigación sobre la forma de trabajar cuando se emplean subtítulos intermediarios: ¿ocurre a veces que los traductores disponen tan sólo de la plantilla de subtítulos, o que aunque dispongan del vídeo prescinden de él? No hemos podido comprobar esto, y no era el objetivo principal, pues estamos analizando el producto más que el proceso, pero es evidente que lo primero depende de cómo haya sido lo segundo, y un estudio a fondo sobre la práctica profesional en la subtitulación a través de subtítulos de otro idioma podría resultar muy reveladora. Esto podría hacerse no sólo en Tailandia, evidentemente, sino en muchos países que, por ejemplo, compran series de televisión en otras lenguas que les llegan con los archivos de subtítulos en inglés para pasar a los traductores.

También dentro del ámbito lingüístico, la transcripción de la subtitulación indirecta del español al tailandés a través del inglés puede suponer un problema en la recepción por parte del espectador tailandés si los traductores transcriben los nombres propios según el sistema de pronunciación del inglés en vez del español: el público escucha la versión original, y al comparar lo oído con lo escrito, se da cuenta de que no coinciden. Este hecho puede distraer al espectador y, como hemos visto, se da en bastantes casos en las películas objeto de este estudio.

Desde el aspecto social, la economía y la censura son los dos factores principales que condicionan las actividades subtituladoras y la situación profesional-social del subtitulador. La subtitulación indirecta se sigue practicando en Tailandia por las ventajas de ahorro de tiempo y coste y, sobre todo, debido a la falta de traductores con

conocimiento del idioma del texto original, como en nuestro caso, el español. La legislación sobre la censura induce a que se ejerza la autocensura en la traducción de los elementos verbales «arriesgados», lo que puede afectar tanto a la calidad del subtítulo como a la recepción del espectador.

En cuanto al aspecto ético, en primer lugar —como en el caso de la traducción literaria— si la traducción que se ofrece es una traducción indirecta, esto se debería hacer constar en los títulos de crédito o las carátulas de los DVD. Además, el hecho de no acreditarse el nombre del subtitulador en la subtitulación para DVD puede dejar en entredicho la ética profesional del traductor al estar, así, protegido por el anonimato, o bien privarle de un reconocimiento profesional si su labor es de calidad, aunque se trate de una traducción indirecta.

La subtitulación indirecta para DVD en Tailandia

Partiendo de los datos recogidos del *corpus*, hemos encontrado que los subtítulos para ambos canales de exhibición (el cine y el DVD) muestran algunas diferencias como hemos visto en el caso de *Volver*, una película de nuestro *corpus*. Dichas diferencias consisten en la existencia de un mayor número de subtítulos en la versión para DVD que en la versión para cine. Tras observar el guión de doblaje y compararlo con los subtítulos en el DVD, hemos constatado que tanto los subtítulos como el guión son similares: los elementos verbales que no existen en el texto original han sido inventados en ambas modalidades. Debido a que hemos advertido que los subtítulos de DVD añadidos innecesariamente coinciden con el doblaje, incluso cuando no aparecen en el texto original, deducimos que dichos subtítulos proceden del guión del doblaje que aprovecha los que ya se han escrito para el cine. Es decir, se adaptan los subtítulos del cine para el doblaje en DVD y después se realizan los subtítulos para DVD a través del

guión del doblaje, en el que se han añadido intervenciones que no están en la lista de diálogos original y no se dicen en la versión española. Hemos intentado confirmar esta hipótesis con los responsables de *UIP* y con Thanacha Saksiamkul, traductora de *Volver*, pero ninguno nos lo ha ratificado. La empresa distribuidora, por su parte, nos negó la información sobre la empresa responsable de la distribución de DVD de la película en cuestión. Simplemente nos afirmó que es una sub-compañía suya, mientras que la traductora de los subtítulos para el cine nos contestó que desconoce los procesos de la preparación de un DVD. No obstante, aunque no haya habido confirmación por parte de los responsables, la coincidencia de los subtítulos inventados en el doblaje y el subtítulo de DVD es suficiente para concluir que, en el proceso de la subtitulación indirecta para DVD de esta película, se ha aprovechado la traducción de los subtítulos de una modalidad para adaptarlos a la otra.

La subtitulación indirecta

Entender la naturaleza de la traducción indirecta y las consecuencias de su aplicación en la subtitulación, tomando estas películas de Almodóvar como objeto de estudio, era uno de los objetivos de este trabajo. Hemos encontrado que la subtitulación indirecta es una de las consecuencias de los cambios que la llegada de los avances tecnológicos ha producido en la industria cinematográfica. La digitalización está cambiando no sólo la producción, el sistema de distribución y las maneras de consumir los materiales audiovisuales, sino también el proceso de traducción audiovisual. La plantilla de los subtítulos en inglés con los pautados hechos se utiliza ampliamente en la subtitulación de las películas habladas tanto en inglés como en otros idiomas. Este método se crea por la necesidad y el aumento de la demanda de la traducción audiovisual, ya que supone ahorro de tiempo y coste. No obstante, este tipo de

traducción implica algunas desventajas como el traspaso de errores y las ambigüedades cometidas en el subtítulo intermediado y, además, la segmentación no adecuada a la lengua meta.

Asimismo, la subtitulación indirecta de las películas no habladas en inglés determina que la lengua inglesa se convierta en *lingua franca* en esta modalidad de traducción. Debido al «doble filtro» lingüístico/ cultural de este método de traducción, el papel de la lengua intermediadora es importante, ya que, por un lado, puede causar interferencias lingüísticas y culturales de la lengua intermedia no aceptadas según las normas de la lengua meta y, por otro, facilita la comprensión, como puente cognitivo, de la comunicación intercultural a la cultura meta. Sin embargo, existen aún pocos estudios sobre el impacto de la lengua inglesa como intermediadora en la traducción audiovisual.

La calidad de la subtitulación indirecta: el caso de las tres películas de Pedro Almodóvar

Para llevar a cabo el objetivo de evaluar la calidad de la subtitulación indirecta, empleamos el instrumento y el procedimiento de análisis analítico-holístico que se ha descrito para llegar a la demostración o negación de nuestras hipótesis. Se han encontrado 87 errores en 3.955 subtítulos en tailandés de *Hable con ella* (45), *Volver* (25) y *La mala educación* los cuales se pueden clasificar en los siguientes tipos: traducción incorrecta (58), adición innecesaria (8), sobretraducción (8), reducción innecesaria (5), errores gramaticales (5), no sincronización (2) y errores de estilo/registo (1). En la segunda comparación con el texto intermediador de los subtítulos ingleses con errores, encontramos 5 casos de traspaso de los errores desde el

texto intermediador que representan el 5,74% de todos los errores encontrados, o el 0,126% de todos los subtítulos.

Partiendo de estos datos recogidos, podemos confirmar la primera hipótesis: **la subtitulación indirecta, a través de los subtítulos en inglés, provocará el traspaso de errores a los subtítulos en tailandés.** Dado el número de subtítulos analizados, la cantidad de errores no resulta elevada, pero bastantes de ellos llevan a una mala comprensión, o a una interpretación errónea por parte del espectador, y por lo tanto “traicionan” al original.

En cuanto a las interferencias lingüística y cultural de la cultura intermediadora, en el análisis holístico encontramos que, en la primera comparación del texto original con el texto meta, la mayoría de las traducciones de referentes culturales –aunque detectamos algunos errores– en general son creativas, ya que dan acceso suficiente a la información que facilita la comprensión del espectador tailandés.

En la segunda comparación con el texto intermediador hallamos que la subtitulación de los referentes culturales tiende a adoptar las estrategias empleadas por el texto intermediador, dado el desconocimiento de la lengua original. Además, si en el subtítulo en inglés se emplea la «domesticación», en el subtítulo en tailandés permanecen los préstamos del inglés (p. ej. *cream cake*, *wafer*, *cable*), es decir, se aproxima a la cultura intermediadora. Sin embargo, si el texto intermediador utiliza «la extranjerización» que se aproxima a la cultura española optando por no traducir los referentes, al subtitularlos al tailandés se emplean las estrategias de generalización o sustitución (p.ej. banderillero por «ayudante», *Cuore Matto* por «leer y cantar» o «chorizo» por «merienda»), o incluso la omisión si el espectador puede entender solamente por la imagen (p. ej. la máquina de escribir "Olivetti"). Por lo tanto, los hallazgos confirman la segunda hipótesis: **en la subtitulación indirecta la cultura**

intermediadora interfiere en la subtitulación al tailandés, pudiéndose encontrar los préstamos del inglés para los referentes culturales del español. Asimismo, el traductor tailandés tiende a aproximarse a la cultura de la lengua intermediadora.

Por lo que se refiere a los elementos considerados como portadores de «sabores» o las características principales de las películas de Pedro Almodóvar, como el humor y el uso del lenguaje tabú, descubrimos que en la mayoría de los casos se atenúa el grado del lenguaje tabú en la subtitulación en tailandés puesto que, por un lado, es necesario pasar el primer «filtro» del texto intermediador y, por otro, se aplica la autocensura en el proceso de traducción para evitar los problemas de permisos de comercialización del producto cinematográfico en Tailandia. Por esta razón, la intencionalidad del director al poner el lenguaje tabú en boca de los personajes femeninos con el fin de satirizar el machismo, y al mismo tiempo provocar la (son)risa del espectador, no logra atravesar el doble «filtro», salvo, si se trata de los personajes travestis entre los que incluso encontramos un caso donde su lenguaje es todavía a más explícito que el del original. Esto nos confirma la última de nuestras hipótesis: **la subtitulación indirecta hace que se reduzcan los «sabores» de los elementos característicos de las películas, como el uso del lenguaje tabú y el humor.**

Queda claro, por tanto, que la subtitulación indirecta puede causar el traspaso de errores cometidos en el texto intermedio y las interferencias lingüísticas y culturales de la lengua inglesa a la subtitulación tailandesa. Sin embargo, la mayoría de los errores encontrados en los subtítulos en tailandés fueron cometidos por los propios traductores tailandeses, al entender o interpretar mal el subtítulo en inglés.

Para terminar, hay que señalar que la lengua inglesa, utilizada así, tiene el papel de medio de comunicación entre culturas lejanas, en este caso, entre la española y la tailandesa. En la subtitulación indirecta el texto intermediador funciona como puente

cultural, ya que facilita el acceso cognitivo al público tailandés en el conocimiento de la cultura española, que es menos conocida en la cultura meta.

A partir de este trabajo, cabe señalar la posibilidad de avanzar más en esta línea de investigación, además de en las que ya hemos apuntado. El *corpus* de estudio se podría ampliar con más películas y de diferentes directores españoles. Una nueva línea de investigación consistiría en incorporar películas tailandesas en las que se ha hecho la subtitulación al español a través de los subtítulos en inglés. La aplicación de este método de análisis a un *corpus* más amplio, que incluya también la traducción hacia el español, serviría para ampliar el marco de estudio y obtener resultados más concluyentes y fiables. Así pues, confiamos en que este trabajo puede dar lugar a futuros estudios y a retomar las consideraciones sobre la traducción indirecta en los aspectos que hemos señalado.

A pesar de que por su naturaleza y peligros inherentes la traducción indirecta no constituye una de las prácticas «preferidas» de los académicos o profesionales, en tanto objeto de estudio representa todavía un desafío en algunos aspectos para muchos investigadores: la relación triangular entre el texto original, el intermediario y el traducido final, la repercusión y las interferencias de la lengua y cultura intermediadora (p. ej. la inglesa como *lingua franca* en el sistema de la internacionalización), la adquisición de la nueva cultura a través de la otra (dominante) en la traducción directa, o el impacto del fenómeno en el sistema de traducción y otros temas pendientes. En la traducción literaria hace tiempo que se están produciendo estudios sobre la traducción indirecta; puesto que, como comprobamos, ésta se da también y con bastante frecuencia en la traducción audiovisual, parece conveniente que los estudiosos de esta modalidad empiecen a prestarle atención académica.

APÉNDICE

1. La sinopsis de *Hable con ella*



Título original	Hable con ella
Año	2002
País	España
Director	Pedro Almodóvar
Guión	Pedro Almodóvar
Música	Alberto Iglesias
Fotografía	Javier Aguirresarobe
Reparto	Javier Cámara (Benigno), Leonor Watling (Alicia), Darío Grandinetti (Marco), Rosario Flores (Lydia), Geraldine Chaplin (Catarina Bilova), Mariola Fuentes (Rosa), Roberto Álvarez (Doctor), Chus Lampreave (Consuegro), Fele Martínez (Alfredo), Elena Anaya (Ángela), Lola Dueñas (Matilde), Ana Fernández (Hermana de Lydia), Marisa Paredes (Huma Rojo), Paz Vega (Amparo), Adolfo Fernández (Niño de Valencia), Loles León (Presentadora de TV), Helio Pedregal (Padre de Alicia), José Sancho (Agente del Niño de Valencia), Fernando Guillén Cuervo (Doctor), Caetano Veloso (Él mismo), Agustín Almodóvar (Sacerdote), Cecilia Roth (Manuela Coifman), Beatriz Santiago (Enfermera).

Productora El Deseo S.A.

Género Drama

Sinopsis

Benigno es enfermero en una clínica. Alicia es una paciente a quien cuida Benigno. El padre de Alicia, psiquiatra, lo contrata para cuidarla en exclusiva. Antes de ser enfermero, Benigno pasó su vida cuidando a su madre en casa. Él vive frente a la escuela de ballet donde iba Alicia. Solía quedarse en la ventana de su casa mirando a Alicia. Un día Benigno encontró su cartera, se la devolvió y la acompañó hasta su casa. A Benigno le gustaba Alicia y cuando supo que su casa era, también, la consulta psiquiátrica del padre de ésta, comenzó a solicitar consultas para poder volver a ver a Alicia. Sin embargo, ésta tuvo un accidente y se quedó en coma.

El destino hace que los dos vuelvan a encontrarse otra vez en la habitación de la clínica donde trabaja. Después de la muerte de la madre de Benigno, él trabaja en la clínica donde Alicia está ingresada desde accidente. En la clínica Benigno conoce a Marco que acompaña a su novia, la torera, que también se quedó en coma después de una corrida de toros. Marco es un periodista que viaja a menudo por su trabajo. En la clínica, Benigno y Marco hacen buenas amistades hasta que un día este último se entera de que su novia, Lydia, quiere romper con él antes de la corrida para recuperar la relación con su ex novio. Marco comienza de nuevo su trabajo de escritor sobre viajes.

Estando de viaje, Marco se entera por los periódicos de que Alicia está embarazada mientras se encuentra en coma. Marco vuelve a la clínica, preguntando por Benigno y Alicia. Benigno ha sido culpable de este hecho y lo ingresan en prisión. Marco va a visitar a Benigno. Benigno le pide a Marco que lo ayude porque quiere saber qué pasará con el bebé y Alicia. Marco consigue la información pero no

puede contar la verdad, que el feto está muerto y Alicia se despierta. Benigno al final se suicida pues para él la vida sin Alicia no tiene sentido. En la última escena, Marco vive en el apartamento de Benigno y ve, desde la ventana, que Alicia realiza ejercicios de rehabilitación en la escuela de ballet enfrente de su casa. Los dos vuelven a encontrarse otra vez en un teatro.

Premios

2002 Oscar: Mejor guión original. 2 nominaciones

2002 Globos de Oro: Mejor película extranjera

2002 2 Premios BAFTA: Mejor película de habla no inglesa y guión original

2002 Premio Goya: Mejor música. 7 nominaciones

2002 NBR - Asociación de Críticos Americanos: Mejor Película Extranjera

2002 Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor director

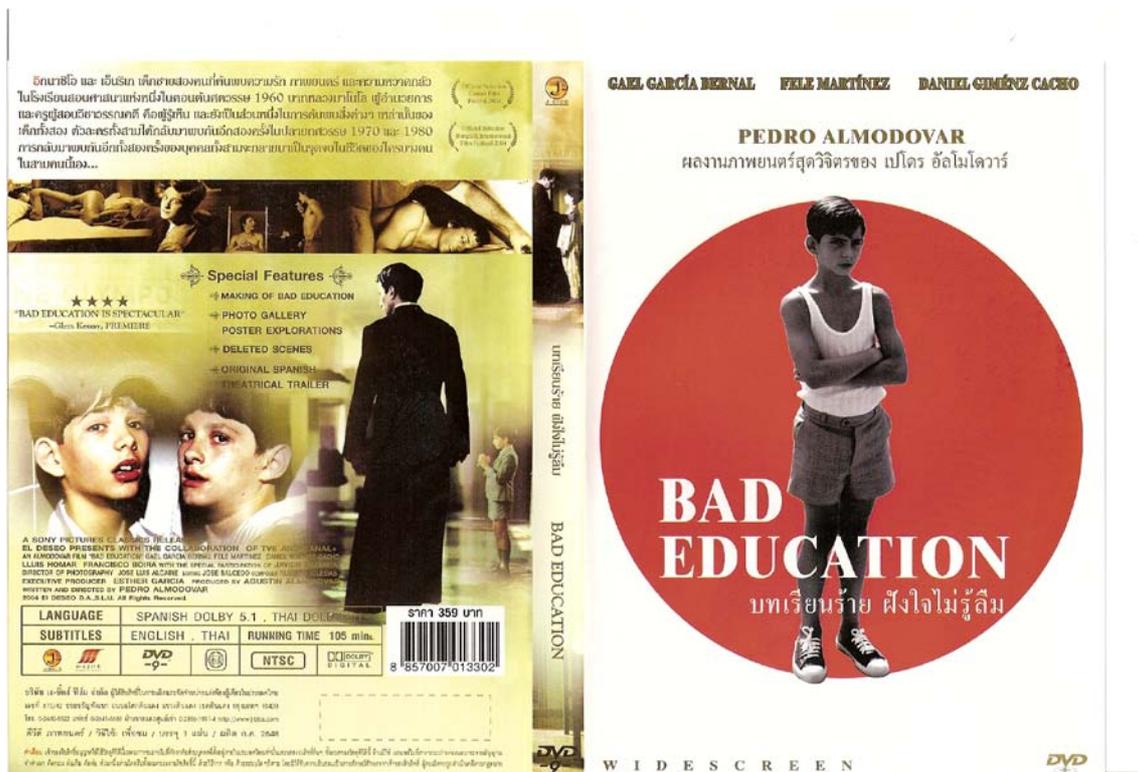
2002 Cesar: Mejor película europea

2002 Nominada al David de Donatello: Mejor película extranjera

2002 Nominada a Critics' Choice Awards: Mejor película de habla no inglesa

2002 Círculo de Críticos de Nueva York: 3 Nominaciones

2. La sinopsis de *La mala educación*



Título original	La mala educación
Año	2004
País	España
Director	Pedro Almodóvar
Guión	Pedro Almodóvar
Música	Alberto Iglesias
Fotografía	José Luis Alcaine
Reparto	Gael García Bernal (Ignacio Rodríguez / Ángel Andrade / Zahara / Juan), Fele Martínez (Enrique Goded), Javier Cámara (Paca), Daniel Giménez Cacho (Padre Manolo), Lluís Homar (Sr. Berenguer), Francisco Maestre, Juan Fernández, Ignacio Pérez, Raúl G. Forneiro, Alberto Ferreiro, Petra Martínez, Sandra, Roberto Hoyas.
Productora	El Deseo S.A.
Género	Drama

Sinopsis

Enrique es un famoso director de cine aunque su creatividad se encuentra estancada. Un día recibe una visita sorpresa de un viejo amigo del colegio, Ignacio. Ignacio, cuyo nombre ahora es Ángel, es un actor que está buscando trabajo. Como Enrique no le ofrece ninguno, le deja un guión: “La visita”. Este guión cuenta la historia de un travestí, Zahara, del que abusó un cura cuando estudiaba en el colegio católico. Zahara, y adulto, le hace chantaje al cura para vengarse pero como consecuencia, el cura mata a Zahara.

A Enrique le gusta este guión y quiere hacer una película. Sin embargo, Ángel le concede los derechos, solo cuando le asigna el papel de Zahara. Durante el rodaje, Ángel y Enrique tienen relaciones y viven juntos. Un día del rodaje reciben la visita de un desconocido. El desconocido resulta ser el cura, ahora Sr. Berenguer, casado, enfermo y con un hijo.

En esta visita él revela la realidad sobre Ángel y la muerte de Ignacio: que Ángel es Juan, el hermano de Ignacio y que él y Juan (Ángel) mataron a Ignacio, que era un yonqui, porque estaba enamorado de Juan y no tenía más dinero para el chantaje de Ignacio. Ahora su familia le odia quedándose sólo y sin trabajo. Al final de la película, se revela que, tras el estreno de *La visita*, Juan se casa con una mujer y trabaja como actor. Un día es atropellado por un coche cuyo conductor es el Sr. Berenguer.

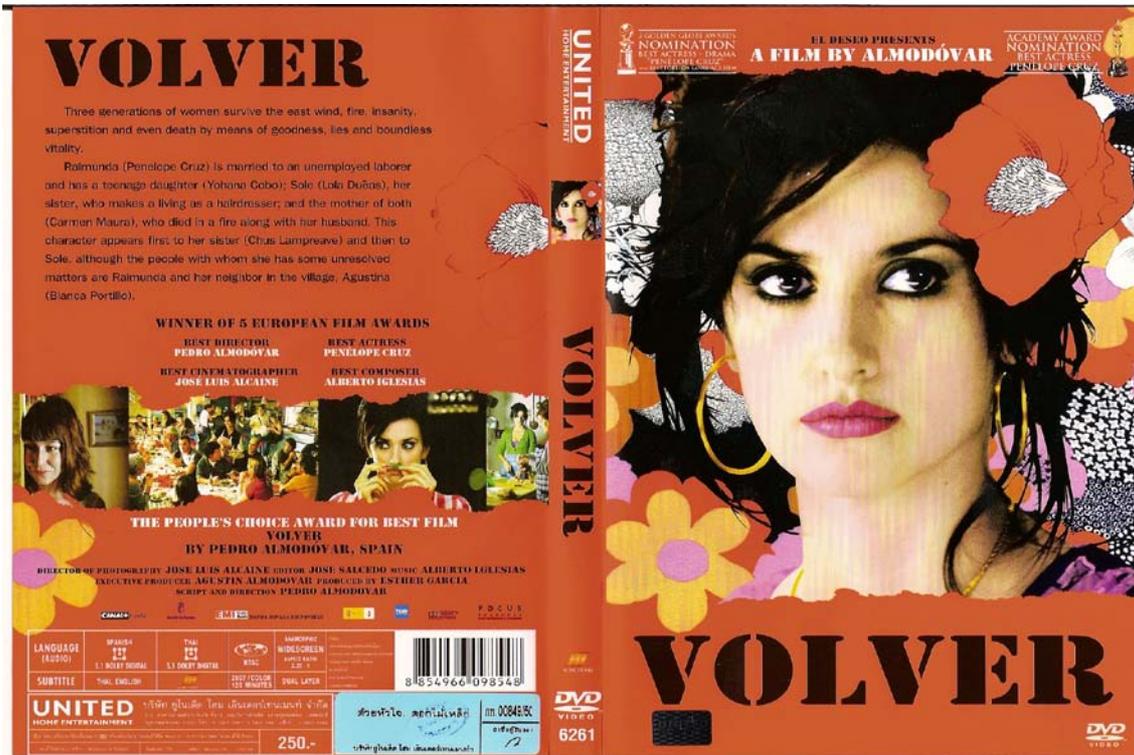
Premios

2004 Premios Goya: 4 nominaciones, inc. mejor película

2004 Nominada Premios BAFTA: Mejor largometraje de habla no inglesa

2004 Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor película en lengua extranjera

3. La sinopsis de *Volver*



Título original	Volver
Año	2006
País	España
Director	Pedro Almodóvar
Guión	Pedro Almodóvar
Música	Alberto Iglesias
Fotografía	Javier Aguirresarobe
Reparto	Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (Irene), Chus Lampreave (tía Paula), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Antonio de la Torre (Paco), María Isabel Díaz, Neus Sanz, Leandro Rivera, Carlos Blanco, Pepa Aniorte, Yolanda Ramos
Productora	El Deseo S.A.
Género	Drama. Comedia.

Sinopsis

Raimunda está casada y tiene una hija adolescente, Paula. La vida en Madrid no es fácil para ella porque su marido, Paco, es un borracho que está en paro. Un día su hija mata a Paco por intentar violarla. Raimunda revela su secreto: que Paco no era su padre.

Mientras ella busca la forma de hacer desaparecer el cuerpo de Paco, la tía Paula se muere en el pueblo. Raimunda llama a su hermana, Sole, la peluquera, que también vive en Madrid, para asistir el funeral de la tía Paula. A la vuelta Sole descubre a su madre, Irene, en el maletero de su coche. Sole piensa que está viendo al fantasma de su madre ya que se supone que ella debería estar muerta como consecuencia de un incendio ocurrido hace mucho tiempo.

Agustina es la vecina de la tía Paula y está muy enferma de cáncer. Antes de morir ella querría ver a su madre que desapareció de casa el mismo día en que el incendio mató a los padres de Raimunda y Sole. Agustina escucha muchos rumores sobre el fantasma de Irene que, después de su muerte, ha vuelto para cuidar a la tía. Por eso, intenta preguntar a Raimunda si ella la ve y quiere que la ayude a hablar con Irene por si sabe algo de su madre. Raimunda, más tarde, se entera de que su madre no está muerta y vive con su hermana.

La vuelta de la madre de Raimunda revela la historia del pasado de las dos familias. El padre de Raimunda violó a Raimunda y Paula es hija hermana. Cuando su madre conoció la historia, se puso furiosa y se fue a quemar la casa donde la madre de Agustina estaba acostada con su marido. Después del incendio quiso ir a la policía pero se dio cuenta de que la tía Paula necesitaba a

alguien que la cuidara. Desde entonces, vivía con la tía Paula como si fuera un fantasma porque todo el mundo pensaba que los cadáveres encontrados eran ella y su marido. En un viaje al pueblo, Raimunda revela a su hija el sitio donde escondió el cadáver de Paco. Al final de la película, Irene se queda en el pueblo para cuidar a Agustina que ya está muy enferma.

Premios

2006 Nominada al Oscar: Mejor actriz (Penélope Cruz)

2006 2 nominaciones al Globo de Oro: Mejor actriz de drama, película de habla no inglesa

2006 5 Premios Goya, incluyendo mejor película, director, actriz (Cruz). 14 nominaciones

2006 Festival de Cannes: Mejor guión, Mejor actriz (para su reparto femenino)

2006 Premios del Cine Europeo: Mejor director, mejor actriz (Cruz)

2006 2 Nominaciones a los BAFTA: Mejor actriz (Cruz) y película de habla no inglesa

2006 Premios Cesar: Nominada a la mejor película extranjera

2006 Premios David de Donatello: Nominada a la mejor película europea

2006 National Board of Review (NBR): Mejor film extranjero

2006 Asociación de Críticos de Los Angeles: Finalista a mejor película extranjera y actriz

2006 2 nominaciones Critics' Choice Awards: Mejor actriz, película de habla no inglés

4. Almodóvar y sus películas

“Hay ciudades, momentos, personas que a largo de mi vida me han ido dejando una huella indeleble” (Pedro Almodóvar)

Sin duda alguna, las características de las obras de Almodóvar, tanto la fidelidad al reflejar la sociedad actual, la representatividad generacional, su personal narrativa, la estética pop, la selección de sus actores, así como la temática han hecho de él uno de los realizadores más originales e inteligentes de los setenta en la que comenzó su primera obra hasta hoy día (Holguín 2006). En lo referente a este trabajo, es inevitable tratar la bibliografía del autor, ya que su vida está muy relacionada con sus obras cinematográficas, que provienen de sus propias experiencias como dice el mismo autor:

En todas mis películas hay cosas autobiográficas, claro que entiendo por autobiográfico más los sentimientos que las anécdotas. Si hablamos de sentimientos, estoy en todas ellas, de la primera a la última (...). Pero en todas están las cosas que amo, las que odio, las que deseo, las que me dan miedo (Vidal 1988/1990: 154).

Asimismo, como muchos autores, Holguín (2006)¹, Vidal (1988/1990), Sotinel (2008) y Allinson (2003) afirman que sus orígenes en la conservadora y rural La Mancha y su migración a Madrid a finales de los años 70 han influido obviamente en sus películas. Además la trayectoria de Almodóvar como cineasta comenzó en el teatro; el ambiente cultural de Madrid, el *underground* americano y el fenómeno político-social nutrieron su mundo y la creación que de alguna manera toma formas, expresiones y contenidos de todos ellos (Holguín 2006: 12).

En este apartado, pretendemos presentar su biografía de manera breve y relevante con nuestro trabajo para poder destacar las características de las obras almodovarianas. Para ello, dividimos los contenidos en 4 partes: 1) su infancia en el

¹ Antonio Holguín (2006) en su libro, *Pedro Almodóvar* recoge la biografía de Almodóvar haciendo al mismo tiempo referencia a los movimientos cinematográficos en España de la época. También analiza las obras de Almodóvar, la utilización del lenguaje almodovariano y su influencia en todos los aspectos cinematográficos.

pueblo en el que nació, 2) sus años de colegio entre los 8 y los 16 años en Cáceres, 3) la participación en *la movida madrileña* y 4) la creación de sus obras.

La infancia de Almodóvar

La primera etapa de la biografía de Pedro Almodóvar, aunque parece muy corta ya que ocupa sólo los primeros ocho años de su vida, “no le impedirá reivindicar su identidad manchega durante su vida” (Sotinel 2008: 10). Almodóvar nació² en Calzada de Calatrava, provincia de Ciudad Real, partido judicial de Almagro y Arzobispado de Toledo, en la década de 1950. Su familia humilde era de clase media-baja, que vivía de las labores relacionadas con el campo, de las cuales se ocupaba el cabeza de familia. Es el tercer hijo de Antonio Almodóvar y Francisca Caballero. Tiene dos hermanas mayores, Antonia y María Jesús. Agustín, su hermano pequeño y futuro productor, nacerá algunos años más tarde. Su padre es arriero que se dedica al transporte de vino desde Calzada a Jaén.

La vida en la zona rural en España a los principios de los años cincuenta era muy dura y el mismo autor explica en la entrevista al periódico *ABC* el 27 de julio 1986 que “Yo soy manchego, y en La Mancha la vida no tiene sentido, es una región donde la gente no trabaja por placer, si tiene dinero no lo utiliza para disfrutar, sino para comprar más tierras. La austeridad es horrorosa”.

Allí él observó el mundo rural en el que vivía que más tarde le sirvió como fuente de inspiración de sus obras. Los recuerdos y las vivencias de su pueblo manchego reflejan en sus películas, por ejemplo, las escenas de las charlas de «comadres» y vecinas: según Holguín (2006: 28) todo un mundo rural femenino, un mundo de animales y *kitsch* que está en algunas obras, tanto *Entre tinieblas*, *¿Qué he*

² Se pueden encontrar diferentes fechas de nacimiento de Almodóvar: el 25 de septiembre de 1949, según Sotinel (2008: 9) y de 1951, según algunos biógrafos, o el 24 de septiembre de 1952, según las declaraciones del propio Pedro Almodóvar el 10 de abril de 2002 al diario *Libération*.

hecho yo para merecer esto?, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!* como *Tacones lejanos*. Según Sotinel (2008: 11) el origen rural de la vida del realizador condiciona de alguna manera su obra y queda sintetizado en *La flor de mi secreto* y *Volver*, aparte de las películas mencionadas anteriormente de las que Allinson (2003: 17) señala que “el desbordante entusiasmo por la vida urbana se ve atemperado por la nostalgia del pasado rural que, a menudo, está representado en sus películas por los ancianos”.

Además el talento para la narración y observación de la vida de la gente de su alrededor comenzaba de pequeño. La fascinación de la ficción lo cultivó desde la época cuando su madre les leía en voz alta las cartas que recibían sus vecinos analfabetos del pueblo de Badajoz. Al leerlas, ella modificaba el contenido para embellecer la realidad. Esta manera le parecía un medio para hacerla más soportable, como explica en sus palabras el mismo cineasta:

Yo tenía ocho años; normalmente era yo quien escribía las cartas y ella quien leía las que nuestros vecinos recibían. En más de una ocasión yo me fijaba en el texto que mi madre leía y descubría con estupor que no correspondía exactamente con lo escrito en el papel: mi madre inventaba parte. [...] Mi madre llenaba los huecos de las cartas, les leía a las vecinas lo que ellas querían oír, a veces cosas que probablemente el autor había olvidado [...] Estas improvisaciones entrañaban una gran lección para mí. Establecían la diferencia entre ficción y realidad, y cómo la realidad necesita de la ficción para ser completa, más agradable, más vivible (Almodóvar 1999).

Comienzo de su afición al cine

A los ocho años emigró con su familia a Cáceres. En Calzada no había una sala de cine pero en Cáceres sí, y además estaba en la misma calle que su escuela. De esta manera, se puede decir que toda la educación del director manchego tuvo lugar en sola calle (Allinson 2003: 17). Allí estudió el Bachillerato Elemental y Superior en la

escuela católica de los padres Salesianos y Franciscanos, respectivamente. Su mala educación religiosa sólo le enseñó a perder la fe en Dios entre los diez y los doce años por ser testigo de agresiones sexuales que refleja en *La mala educación*.³

Almodóvar ya tenía el cine como su afición favorita desde la infancia. Por esa época comienza a ir al cine compulsivamente. Su hermano Agustín se acuerda de que su hermano mayor le llevaba a ver películas, de que compraba la revista *Fotogramas*, y de que coleccionaba fotos de actrices y las conocía a todas. De vuelta a casa, les contaba las películas a sus hermanas, reinventándolas (Sotinel 2008: 12).

El mismo director en su página web oficial declara que:

"Nací en una mala época para España, pero muy buena para el cine. Me refiero a los años cincuenta. Tenía muy pocos años cuando pisé por primera vez un cine de pueblo, (Se parecía al que sale en "El Espíritu de la Colmena" de Víctor Erice)".

"A aquel primer cine de Pueblo, además de la sillita dónde me acomodaba, también traía de casa una lata de picón para combatir el frío durante la proyección. Con los años, el calor de ese improvisado brasero se ha convertido en el paradigma de lo que el cine significaba para mí".

³ Así como el mismo director contó a Nuria Vidal (Vidal 1988/1990) que "era doloroso porque el descubrimiento del sexo debe producirse de forma natural, no brutal. Tardé dos o tres años en poder quedarme solo, por puro miedo". Además, según Sotinel (2008: 11-12), Almodóvar relata la anécdota al periódico *Diario 16* en 1983 después del estreno de *Entre tinieblas*: "Al director del colegio en que estudié le encantaba la canción *Torna a Sorrento*. En aquel tiempo, era solista del coro [...]. Uno de los curas tuvo la idea de regalar al director, con motivo de su fiesta de cumpleaños, una versión de *Torna a Sorrento* con otra letra que decía: «Jardinero, jardinero, todo el día entre tus flores, protegiendo su perfume de la llama de tu amor.» La continuación era aún más equívoca. Los alumnos comíamos en un refectorio y los curas en otro. Durante la comida, me hicieron salir y me llevaron con los curas. Estaban un poco bebidos y se habían desabrochado algunos botones de las sotanas. Me pusieron en el centro y, sin ningún preliminar, le canté al director su canción favorita con la nueva letra en la que él era el jardinero y los alumnos las flores, que cultivaba amorosamente con la llama de su amor."

Almodóvar en Madrid

A los dieciséis años acabó el bachillerato y se fue solo a Madrid donde vivía su hermana María Jesús, casada con un guardia civil. Aunque tuvo que enfrentarse a su padre, al final le dejó marchar. Antes de instalarse en Madrid viajó a otras ciudades como Ibiza, Londres y París con la idea de instalarse en alguna de ellas, pero regresó a España (Sotinel 2008: 12). Trabajó como figurante en el cine y la televisión. En 1969 cuando fue licenciado del servicio militar en aviación, aprobó las oposiciones de Telefónica. Los doce años que trabajó ahí fueron la época de formación verdadera, y además aquellos en los cuales él se encontró con la gente de la clase media española en el inicio de la época del consumo; sus historias y vidas se convirtieron en materiales que le inspiraron a crear sus obras cinematográficas (Allinson 2003: 18).

Madrid era como un vivero cultural y de arte que alimenta a Almodóvar, el futuro director de cine. A finales de los 60, a pesar de la dictadura, Madrid suponía para un adolescente provinciano la ciudad, la cultura y la libertad. Por estos años él iba forjando lo que más tarde sería su universo cinematográfico (Holguín 2006: 37). La jornada de trabajo, que terminaba a las tres de la tarde en la compañía Telefónica, le dejaba tiempo para sus otros intereses (Strauss 2001: 18). Con el tiempo libre que tenía, asistía las actividades culturales y de artes y además, leía, escuchaba música e iba con frecuencia a las primeras salas de arte y ensayo, que se abren en ese momento (Sotinel 2008:14). Almodóvar es como una esponja que absorbe todas las fuentes sobre la cultura *pop*; por ejemplo, el cómic, la fotonovela, la prensa del corazón, las revistas femeninas, la moda, todo un universo femenino que le sirve más tarde como base para desarrollar su estilo y sus personajes y convertirse en un gran director de actrices y en conocedor del alma y del mundo de la mujer (Holguín 2006: 37). Además, escribió guiones de cómic, y colaboró en revistas tanto *underground* —*Star*, *Víbora*— como

Vibraciones. Publicó también una novela corta, *Fuego en las entrañas*, alguna fotonovela porno, *Toda Tuya*, varias colaboraciones en periódicos y revistas: *El País*, *Diario 16* y *La Luna* en la que creó el personaje de Patty Diphusa.⁴

La vida nocturna de Madrid le abre un mundo en el que Almodóvar mostró sus dotes sociales y contactos con una serie de artistas, tanto grupos como individuos, por ejemplo, Kaka de Luxe, la primera banda punk española, Alaska y, entre ellos, Félix Rotaeta, el director, productor y escritor de la compañía de teatro *Underground*, *Los Goliardos* (Boquerini 1989: 17). Agustín Almodóvar, su hermano, contó a Nuria Vidal que: “La gente a su alrededor me parecían muy divertidos. Pedro conocía gente que fumaba porros y escuchaba a David Bowie, que entonces nadie conocía. Era un círculo muy íntimo que no se abría, puesto que la situación era muy cerrada.” (Sotinel 2008:13)

Con la compañía de teatro *Los Goliardos* Almodóvar comenzó a interpretar pequeños papeles de teatro profesional. Interpretó en *Las manos sucias* de Sastre o *La casa de Bernarda Alba* de Lorca y algunas veces puso en escena de las representaciones que acompañan a la proyección de sus cortometrajes o subió al escenario para cantar (Sotinel 2008: 14). Entre las actrices conoció a Carmen Maura, que más tarde se convirtió en una de las musas de Almodóvar. Además, junto con McNamara creó un grupo de punk-glam-rock. En el mismo tiempo continuó su trabajo de escritor: escribió relatos como *El sueño de la razón*, que en ocasiones se publican en volúmenes colectivos.

Almodóvar es un autodidacto que acumuló sus experiencias culturales y las destrezas de cada arte (escritor, músico, guionista, actor) para la creación de sus películas. Al llegar a Madrid a finales de los 60 ya sabía que quería hacer cine pero la única escuela de cine de Madrid y de España había sido cerrada por Franco (Allinson

⁴ De este personaje femenino se publicaban periódicamente sus memorias que han sido comparadas por sus fanáticos con las de Lorelei de Anita Loos.

2003: 19). De hecho, resultó en su caso una ventaja más que un inconveniente ya que, según Holguín (2006: 13), la libertad creadora, que se saltó las leyes de la técnica y creó su propio mundo expresivo, forma poco a poco parte de su estilo que es el elemento fundamental en su obra. Así, como el mismo director describe con sus propias palabras su aprendizaje: “[...] he ido aprendiendo película tras película, aprendiendo la técnica poco a poco, pasando de ejes y utilizando el *travelling* y el plano picado según convenía a mi historia” (Vidal 1988/1990: 67).

Almodóvar y *La movida*

Durante los primeros años de la transición de la España posfranquista, la obra de Almodóvar se identifica con la *movida* especialmente en Madrid, la exposición de la cultura pop de aquel momento. Allinson (2003: 25-26) explica la *movida* de manera muy interesante sobre el cambio político y social de la España posfranquista: mientras la política se iba transformando gradualmente y por medios pacíficos, el cambio en el medio cultural fue rápido o mejor dicho excesivo, porque para la generación joven éste significó una ruptura instantánea con las normas y reglas sociales y además la *movida* fue como la explosión de nuevas tendencias en música, moda, diseño, pintura y cine que se centró en Madrid. La *movida* tuvo lugar entre 1981 y 1985 pero la “energía que se liberó en esos años” estaba acumulada desde el final de la época de Franco. Este movimiento no ocupa mucho tiempo en la historia ya que, como se ha dicho anteriormente, “la herencia cultural de la España liberada se originó básicamente con una juventud que inevitablemente iba a envejecer” (Allinson 2003: 25).

En lo referente al cine, el mismo autor añade que el contexto social y cultural de las primeras películas del cineasta fue principalmente la *movida* madrileña. Es uno de los primeros en sacar gran partido de esta nueva libertad (Allinson 2003: 19). Tras la

muerte del dictador en noviembre de 1975, las limitaciones de la censura no fueron tan estrictas como antes y se permite la difusión de películas o libros prohibidos durante la época de Franco (Kattán-Ibarra 1989: 273). En 1977, ya se abolió la censura cinematográfica, entonces, por primera vez en 30 años, aparecieron temas de historia, política y gobierno, religión, raza, regionalismo, familia y sexualidad (Evans 1995: 326).

Sus obras, sin duda alguna, se consideran como emblemáticas de la España postfranquista. Holguín (2006: 30) señala que el cineasta es un fruto de la posguerra y del franquismo, que ha asistido al cambio político en el que la sociedad española estaba experimentando la nueva democracia. La primera etapa de sus obras es la más claramente esperpéntica y representa una gran parte de la *movida*, especialmente en sus dos primeras películas (*Pepi...* y *Laberinto de pasiones*) que contienen el mayor legado cultural de la *movida* (Allinson, 2003: 30). Sus últimos filmes, a pesar de que tienen temas más universales, mantienen, tras la desaparición de la *movida*, el humor negro y la iconografía *kitsch* de la primera etapa, que estarán presentes a lo largo de toda su obra.

No obstante, existe en su cine una ausencia de recuerdos sobre la Guerra Civil y el dictador Franco. Sotinel (2008: 16) señala que para el cineasta manchego la mejor manera para acabar con la “herencia del caudillo, y el paternalismo cruel” era ignorarlo. Además, en la entrevista con Frédéric Strauss (1995) el cineasta manchego aclaró sobre sus primeras películas en que “[...] no han sido nunca antifranquistas, ya que, sencillamente, no reconozco la existencia de Franco. Es un poco mi venganza contra el franquismo: no quiero que quede ni el recuerdo, ni la sombra”.

Por consiguiente, en sus rodajes, si presenta la infancia de sus personajes que se sitúan en aquel tiempo, el realizador opta por dar referencia histórica mediante la

representación de ropa y mobiliario de manera cuidadosa, sin dejar asomar o abordar en ningún momento el discurso político. Ello no significa que Almodóvar no sea consciente de la situación histórica que atraviesa su país ya que es conocida su participación en actos sociales e incluso aparece en sus obras de cine. Por ejemplo, algunas alusiones a la actualidad que son constantes en sus películas son: los cambios del sistema carcelario de que son testigo las condiciones de encarcelamiento de Benigno en *Hable con ella* (2002), el llanto de la protagonista en *La flor de mi secreto* (1995) porque su esposo ha partido a combatir en Bosnia y un atentado de ETA en *Tacones lejanos* (1991).

Creación de sus obras

Con todos los factores ya mencionados anteriormente, este ambiente ya formaba el caldo de cultivo que culminará con su primera creación cinematográfica. En el año 1972, comenzaba a rodar sin parar sus primeros cortos en Super-8 y los llevaba de Madrid a Barcelona, la ciudad que recibió muy bien sus obras. Sus cortos, sin sonido (doblados por él mismo durante las proyecciones)⁵, suponen su escuela como cineasta.

Además de utilizar la cámara Super-8 para producir sus primeros cortometrajes, desarrolló su técnica destacada de la narración cinematográfica en los primeros pasos (Allinson 2003: 19). Los cortometrajes en Super-8 forman parte de la leyenda. No se pueden ver desde hace casi veinte años y la lectura de sus sinopsis es la única manera de hacerse una vaga idea de lo que fueron. *Dos putas o una historia de amor que termina en boda* es el primero de los cortometrajes que pone en escena a unos amantes que

⁵ Almodóvar explica sobre su aprendizaje en los años 70 que “si yo quería hacer cine, tenía que inventarme casi hasta los medios de distribución de las películas (...) Yo las estrenaba en sitios, hacía fiestas (...) No conseguía sonorizarlo porque era muy complicado. La banda magnética era ínfima, estrechísima (...) Recuerdo que—por eso me hice muy famoso en aquel momento en Madrid— proyectaba las películas y como no tenían sonido, me llevaba una casete y ponía la música mientras personalmente hacía la voz de todos los personajes y cantaba y decía todos los diálogos” (Cobos y Marías 1995: 76-78).

intercambian papeles, sexo y opinión. En 1978, dirigió su primer largometraje en Super-8, *Folle...Folle... Fólleme Tim!* que cuenta la historia de dos ciegos, un guitarrista y una vendedora, unidos por el deseo y separados por la ambición. Almodóvar rodó *Solomé*, cortometraje en 16 mm en el que por primera vez trabajaba con actores profesionales y cuya historia trata de mezclar dos relatos bíblicos: el sacrificio de Abraham y la muerte de Juan el Bautista (Sotinel 2008: 14-17).

Además, en 1979 comenzó a dirigir su primer largometraje comercial, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) nacido originalmente de una fotonovela escrita por Almodóvar a raíz de un encargo de la revista *El Víbora* bajo el nombre *Erecciones Generales* (Allinson 2003: 20). El rodaje enfrentó un problema de la financiación. Al principio Carmen Maura y, a través de ella, Félix Rotaeta, fueron las personas que animaron a Almodóvar a buscar financiación para su guión. Inicialmente se reunió un fondo entre sus amigos y colegas. Sin embargo, no era suficiente para acabar el rodaje hasta que el productor Pepón Corominas vio el potencial del filme y encontró los fondos para terminarlo. Su primera película obtuvo el éxito comercial que le permitió hacer las siguientes. El rodaje de su primer largometraje duró 18 meses y costó menos de cinco millones de pesetas y mientras lo rodaba el director siguió trabajando con la Telefónica (Allinson 2003: 21).

A pesar de que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es la obra más imperfecta del director, muchos comentaristas la consideran como una parte de “la técnica narrativa radical”. El mismo director comentó sobre el rodaje de esta película que “Al principio, Pepi (Carmen Maura) abre la puerta al policía (Félix Rotaeta) en junio de 1979, se sienta en el salón en diciembre del mismo año y comienza a hablar con el policía en junio de 1980. Mi única preocupación consistía en llegar a la palabra «fin»”. Además, en una entrevista para *El País* en 1986, según Sotinel (2008) el director

comentó sobre su primera película que “Tiene tantos defectos que forman parte esencial de su estilo. Y, a pesar de todo, *Pepi...* contiene algunas de las mejores secuencias de mi carrera.” Esta película, que satiriza a los costumbres de la capital y está comprometida con su tiempo, recibió buenas críticas y algunas la describen como ‘inusual’ en cuanto al humor y la libertad. El 27 de octubre de 1980, se estrenó la película en los cines Alphaville y duró tres años en cartel con unos ingresos finales de cuarenta millones de pesetas.

Durante esta década de los años 80-90, su película tuvo una buena acogida entre el público. Almodóvar era ya un referente en el cine español. Además, fue para él una década muy productiva ya que dirigió casi una película cada año. A pesar de la escasez económica, siguió dirigiendo su segunda película *Laberinto de Pasiones* (1982) en la que coinciden todos los temas que el autor desarrollaría posteriormente, y un año después rodó *Entre tinieblas* (1983), película producida por Tesauro, productora perteneciente al financiero Hervé Hachuel. Con esta película aborda por primera vez el tema de la religión que estará presente en la mayoría de sus obras posteriores. En la misma película comenzó a colaborar con Chus Lampreave, una de sus actrices más emblemáticas.

La libertad para crear obras es la más deseada por casi todos los directores de cine. Almodóvar, sin duda alguna, es uno de ellos. A pesar de enfrentarse al problema de las subvenciones, que al final logró para su siguiente película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), mantuvo firme su postura de ser libre. Él mismo anunció con voz muy clara sobre su objetivo en una entrevista con Paula Ponga para la revista *Nuevo Fotogramas* en 1986: “Aunque ahora me han subvencionado una película, no pienso

cambiar en absoluto mi temática; haré lo que me apetezca, por muy escandaloso que les resulte, porque yo no veo que mi cine lo sea” (Holguín, 2006: 23).⁶

A partir de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) su reconocimiento popular e internacional comenzó. La realizó con la misma productora, Tesauro. Esta película de comedia negra resulta la más naturalista y social de su carrera y además, es la primera película de Almodóvar que llega a estrenarse comercialmente en EE UU, tras su presentación en el Festival *New Directors, New Films*, de Nueva York (Sotinel 2008).

En 1985 compartió por primera vez la autoría del guión con el escritor Jesús Ferrero en la película *Matador* (1985). Es tenida por la “más rara” y se considera un cambio brusco en su cine, tanto visual como temáticamente, porque se aleja del naturalismo de las anteriores y de la comedia. Según Sotinel (2008) esta película funciona sobre una serie de oposiciones: entre sexos, entre generaciones, entre tradiciones históricas; y de toda la obra del cineasta es “la que más se acerca a un retrato de España”. Además, Almodóvar crea y demuestra la red en la que se enredan todos los personajes. Esta técnica de narración tiene la influencia de Alfred Hitchcock (Sotinel 2008). Esta película, bajo la producción de Andrés Vicente Gómez y con casi la mitad del dinero obtenido del sistema de subvenciones directas a la producción cinematográfica de aquella época conocido como “ley Miró”, tuvo un presupuesto de ciento veinte millones de pesetas, que se consideraba una gran cantidad en ese tiempo. A consecuencia de dicha financiación, los hermanos Almodóvar tuvieron la iniciativa de crear su propia productora (Sotinel 2008). El cineasta siguió con el deseo de dirigir su obra con libertad total, expresándose en muchas ocasiones sobre este tema y una de ellas, la entrevista que se publicó en la revista *Manhattan* es muy interesante:

⁶ Citado por Holguín (2006: 23) la entrevista a Pedro Almodóvar por Paula Ponga apareció en *Nuevo Fotogramas*, número 1.723, Barcelona, octubre de 1986, pág. 54.

Ya he rodado cinco películas antes que está y es como tener cinco hijos con cinco padres diferentes [...] Los consideras como tuyos pero la autoridad paterna vuelve al padre y ya no puedes tomar ninguna decisión sobre su suerte (Sotinel 2008: 33).

La ley del deseo (1986) es la primera película de su propia productora *El Deseo*, creada junto a su hermano Agustín. A pesar de tener toda la libertad para escribir y filmar lo que quiera sin tener que contar con los productores, la recién creada productora enfrentó un desafío económico en el que tuvo fuertes problemas para recibir las ayudas oficiales. No obstante, la libertad permite a Almodóvar hacer modificaciones al guión durante el rodaje, montar mientras filma o hacer tomas extras por si lo requiere el montaje (Allinson 2003: 23). Estas condiciones convierten a *La ley del deseo* en una de las películas más libres del autor. En la entrevista de la revista *Interviú* en el momento del estreno de la película a principios de 1987, el director señaló que: “Era como si empezara de nuevo, como si rodase mi primera película y que por primera vez se tratase de un personaje muy cercano a mí, que ejerce la misma profesión; este hecho es típico de una primera película, aunque haya esperado a la sexta para hacerlo. La impresión, no obstante, engaña, *La ley del deseo* no es autobiográfica, es una ficción”. Allinson (2003: 36-37) añade que esta película es una obra más fluida y coherente que muestra la perfección del realizador. En esta película Almodóvar sigue con las oposiciones que son el fundamento del movimiento de su cine; nos encontramos las oposiciones entre deseo y opresión; comedia y drama; noche en la ciudad y luces del campo.

El siguiente año, el cineasta dirigió *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), una comedia con el *look* de las comedias americanas de los años cincuenta. Sin duda alguna, obtuvo muy buenas críticas y mucho éxito en las taquillas. Se considera que es la película que inicia una carrera internacional sorprendente ya que es el primer gran éxito de Almodóvar en Francia y también en EE UU (Allinson 2003: 42-43).

Además, recibió hasta cincuenta premios nacionales e internacionales y fue nominada al premio Óscar. El éxito no sólo abrió el camino en el mundo hollywoodiense para el realizador de obra sino también los actores de su “fábrica”. Antonio Banderas y Carmen Maura, que por esta película ganó también un premio a la mejor actriz en 1988 en Berlín y otras actrices recibieron ofertas americanas. Almodóvar recibió propuestas para hacer cine en Estados Unidos pero las rechazó porque quería comenzar el rodaje de su siguiente película, *¡Átame!* (1989) (Holguín 2006: 44).

Las siguientes películas, *¡Átame!* (1989) y *Tacones Lejanos* (1990), también lograron éxitos, pero menos que la película anterior. El éxito de *¡Átame!* confirma su posición de cineasta de prestigio internacional aunque las feministas americanas protestaron por la violencia contra las mujeres ya que en la película la protagonista es secuestrada por el otro psicópata que al final, poco a poco, se rinde a los argumentos amorosos del secuestrador (Allinson 2003: 48). Además, en EE UU la exhibición obtuvo la clasificación X de la MPAA (Motion Pictures Association of America). Almodóvar y otros autores lucharon en la batalla legal con el apoyo de Miramax, la distribuidora de la película en EE UU. Como resultado de esta lucha nació una nueva calificación: la NC17, adjudicada a todas aquellas películas de naturaleza explícita que anteriormente eran injustamente consideradas pornográficas. Esta película también marca la ruptura con su actriz de referencia, Carmen Maura, y el comienzo de una colaboración con otra de las grandes divas del panorama español y europeo: Victoria Abril, la protagonista. En la siguiente obra, *Tacones Lejanos*, la intensidad melodramática donde la palabra tiene el protagonismo absoluto, actuaron dos actrices fundamentales del universo almodovariano: Marisa Paredes y Victoria Abril. La película también obtuvo éxito tanto en España como en Francia e Italia.

A partir de los años 90, el director manchego logró ser conocido internacionalmente. *Kika* (1993) es una película experimental y provocativa en la que el director da un giro sorprendente a su carrera, con el resultado de que el público se resiente un poco y las taquillas no tuvieron mucho éxito en España y en Estados Unidos, aunque en Francia tuvo más de seiscientos mil espectadores (Allinson 2003: 56).

Tras mucho éxito, la fama internacional ha convertido a Almodóvar en una persona más reservada y solidaria, rodeado de los suyos en un círculo más cercano y familiar. El nuevo entorno le llevó a intentar enterarse los sentimientos y las debilidades humanas que se reflejaron en las obras suyas en la última mitad de la década de los noventa. Holguín (2006: 49) afirma que

Es una introspección hacia un grupo social restringido que determinará un cambio en su vida y en su cine, que incidirá sobre todo en la temática, que se va a ir puliendo en el estudio de pocos personajes frente al cine coral que representaban antes sus películas (Holguín, 2006: 49).

En *La flor de mi secreto* (1995), por consiguiente, se puede encontrar un cambio en sus personajes que sufren más soledad en las actuales circunstancias de la sociedad, dejando de ser alegres y alocados como en la década de los 80, y los personajes secundarios también ya pierden importancia en aras del protagonista o los protagonistas. De hecho transmiten la sentida soledad, incompreensión y vacío. Así, como bien señala Holguín (2006: 49) que “sus personajes, como su cine, como él mismo, han madurado”.

En cualquier caso, *La flor de mi secreto* es una película más modesta en ciertos aspectos formales pero es un melodrama más intimista de Almodóvar, que cuenta la historia de la protagonista que sufre el desamor y el descubrimiento de la reconciliación con uno mismo. También el director se reconciliaba otra vez con el público y la crítica española (Allinson 2003:57-59). En esta película, se aproxima a la frontera entre la vida y la muerte que explorará más adelante en *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* y

Volver. El filme recibió muy buenos resultados comerciales: se acerca al millón de entradas y su carrera internacional seguía siendo buena, aunque una vez más la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España se olvidó de él.

En el siguiente filme, *Carne Trémula*, narra una historia más cercana al “thriller” y por primera vez optó por un texto que no es suyo, adaptando la novela policíaca de Ruth Rendell con el mismo título que la película, en colaboración con un joven novelista español, Ray Loriga, y además con actores que nunca habían trabajado con él.

Sus obras fueron nominadas como candidatas al Óscar, pero no ganaron hasta que *Todo sobre mi madre* (1999) obtuvo el Óscar a la mejor película en lengua extranjera y también otros numerosos premios. Sin duda alguna, a partir de ahí el director manchego y sus obras son más conocidos aún entre públicos internacionales. Asimismo, en Tailandia fue la primera película de Pedro Almodóvar que se estrenó en las salas de cine. Se puede decir que Almodóvar es más conocido entre el público tailandés por dicha película. En esta película Almodóvar cambió la ciudad de rodaje de Madrid, la capital favorita en la que siempre hizo sus películas, por Barcelona en la que transcurre la mayor parte de la historia. En el reparto reúne a Marisa Paredes, Penélope Cruz y Cecilia Roth. *Todo sobre mi madre* es la primera película de Pedro Almodóvar que fue seleccionada para el Festival de Cannes, en la edición de 1999, pero no ganó el premio a la mejor película. Por eso, el cineasta se quedó descontento y acusó públicamente al presidente del jurado, David Cronenberg, que optó por otorgar la Palma de Oro a *Rosetta* (1999) de los hermanos Dardenne. Por esta razón, Almodóvar prefirió presentar *Hable con ella* (2002) en el Festival de París en vez del Cannes.

El éxito de Almodóvar no para de ser reconocido. Sigue siendo aclamado y premiado por la siguiente película, *Hable con ella* (2002) que recibió numerosos

premios nacionales e internacionales, entre ellos el Óscar al mejor guión, y fue nominada al mismo premio al Mejor Director. *Hable con ella*, *La flor de mi secreto* y *Todo sobre mi madre* comparten temas parecidos sobre dolor y pérdida, la muerte y el nacimiento, creación y sacrificio, pero son formas del relato más “atrevidas” en las que la cronología no es lineal, e incluso llega a la inserción de un cortometraje mudo, *El amante menguante* en *Hable con ella* (Sotinel 2008).

Unos diez años antes de rodar *La mala educación* (2004), Almodóvar había escrito el borrador del guión de esta película, *La visita*, contando la historia del regreso de un travesti al colegio en que fue violado por un cura. Sin embargo, en la película, *La visita* se convierte en la historia corta que un joven actor presenta a un director de cine, su primer amor. Según el realizador no es una película anticlerical ni tampoco es venganza contra los curas (Sotinel 2008). Aunque *La mala educación* (2004) no alcanzó ningún premio, ni de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, años más tarde el director continúa su éxito internacional con *Volver* (2006), que fue nominada y ganadora de premios tanto nacionales como internacionales.

En *Volver*, según Sotinel (2008) Almodóvar vuelve otra vez a su pasado y a su lugar de nacimiento, La Mancha, donde las tradiciones son fascinantes y además la película refleja el ambiente rural en el que las mujeres conviven. El tema central es la muerte y la ausencia, y sobre todo es la obra que se dedica a su madre, como se puede ver en las notas de producción, donde el cineasta describe el rodaje como “un segundo duelo, indoloro” (Sotinel 2008). *Volver* ganó cinco Goyas; en el festival de Cannes también recibió el premio al mejor guión y un premio de interpretación colectiva para las actrices; en los premios Oscar, aunque no fue nominada en la categoría de “mejor película extranjera”, Penélope Cruz consiguió el premio a la mejor actriz.

La última película hasta la fecha que abarca este trabajo es *Los abrazos rotos* (2009). Se considera que es uno de los trabajos más personales del director manchego. En esta película vuelven otra vez sus actores que colaboraron en *Volver*: Penélope Cruz, Blanca Portillo y Lola Dueñas. La película cuenta un drama que trata de dos tiempos paralelos que al final se unifican. Además, es más obvio en *Los abrazos rotos* la evolución de su cine en un sentido que ya se puede encontrar en las películas anteriores, tanto *La mala educación* (2004) como *Volver* (2006). Las películas cada vez son más íntimas y aparecen nuevos recursos como más dosis de silencio y menos líneas de diálogo

5. Filmografía

Cortometrajes en Super-8

1974 *Dos putas o Historia de amor que termina en boda*

La caída de Sodoma

Film político

1975 *Blancor*

Homenaje

El sueño o La estrella

1976 *Muerte en la carretera*

Sea caritativo

Tráiler de “¿Quién teme a Virginia Wolf?”

1977 *Las tres ventajas de Ponte*

Sexo va, sexo viene

Otros cortometrajes

1978 *Salomé (16 mm.)*

1985 *Tráiler para amantes de lo prohibido*, prod. TVE, 20 min. Con Bibi Andersen, Sonia Hoffman, Josele Román.

Largometrajes

1978 *Folle...folle...fólleme Tim*

1980 *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

1982	<i>Laberinto de pasiones</i>
1983	<i>Entre tinieblas</i>
1984	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>
1985	<i>Matador</i>
1986	<i>La ley del deseo</i>
1987	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>
1989	<i>¡Átame!</i>
1990	<i>Tacones lejanos</i>
1993	<i>Kika</i>
1995	<i>La flor de mi secreto</i>
1997	<i>Carne trémula</i>
1999	<i>Todo sobre mi madre</i>
2002	<i>Hable con ella</i>
2004	<i>La mala educación</i>
2006	<i>Volver</i>
2009	<i>Los abrazos rotos</i>
2011	<i>La piel que habito</i>
2013	<i>Los amantes pasajeros</i>

6. Ejemplo de la plantilla (Word) para subtítulos indirecta al tailandés de la película *Volver*

1-1	เอาก้อนหินใส่แจกันไว้ เดียวมันล้ม Put some stones in the vase or it'll fall over.
1-2	ไอ้ลมบ้า! This bloody wind!
1-3	ขัดตัวหนังสือด้วย Polish the letters well.
1-4	มีแม่ม่ายเยอะจัง! There are so many widows!
1-5	ผู้หญิงที่นี่อายุยืนกว่าผู้ชาย The women here live longer than the men.
1-6	ยกเว้นแม่ที่น่าสงสารแม่โชคดีแล้ว / -Except poor Mom. -Mom was lucky.
1-7	ไรมุนดา อย่าพูดแบบนั้น! Raimunda, don't say that!
1-8	แม่ตายในอ้อมแขนพ่อ แม่รักพ่อที่สุด She died in dad's arms, and she loved him more than anyone.

7. Ejemplo de «spotting list» de la película *Volver*

VOLVER		reel 1			Dialogue and spotting list
DIALOGUE	No.	START	END	SUBTITLE	
1. CEMENTERIO MESETA. EXT. DÍA.					
RAIMUNDA					
Échale piedras al jarrón, que se cae. ¡El viento de los cojones!	11	100.15	104.15	Put some stones in the vase or it'll fall over.	
	12	115.7	117.7	This bloody wind!	
SOLE					
Dale bien a las letras, que brillen.	13	117.11	120.10	Polish the letters well.	
PAULA					
¡Qué de viudas hay en el pueblo!	14	122.9	124.14	There are so many widows!	
SOLE					
Las mujeres de aquí viven más que los hombres, menos la pobre mamá!	15	125.2	129.3	The women here live longer than the men.	
	16	130.0	133.0	Except poor Mom. Mom was lucky.	
RAIMUNDA					
Mamá tuvo suerte.					
SOLE					
¡Raimunda, por Dios! ¡No digas eso!	17	133.4	135.5	Raimunda, don't say that!	
RAIMUNDA					
¡Mamá murió abrazada a papá, que era lo que más quería en el mundo!	18	136.0	140.8	She died in dad's arms, and she loved him more than anyone.	
SOLE					
Morir en un incendio... ¡yo no creo que haya muerte peor!	19	140.12	142.6	Burned to death! That's the worst way to die.	
	110	144.11	148.5		
RAIMUNDA					
Estaban dormidos. Ellos ni se enteraron...	111	149.13	151.8	They were asleep.	
	112	152.1	154.1	They didn't even realize.	
SOLE					
De todos modos... ¡Qué cosas se te ocurren, Raimunda!	113	154.5	158.5	Even so, how can you say something like that!	
AGUSTINA					
Buenos días, Justa.					
JUSTA					
Hasta luego, Agustina					
AGUSTINA					
Buenos días, Manola.	114	168.12	171.0	Hello.	
MANOLA					
Buenos días.					
2. CEMENTERIO RURAL. EXT. DÍA.					

BIBLIOGRAFÍA

- Alderson, J. C., C. Clapham, y D. Wall (1995), *Language test construction and Evaluation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Álvarez, Carmen (2005), 'Demand for J->English/ J->German translations?', PROZ discussion forum, 23 Jun. Consultado: 16/8/2006, de: <http://www.proz.com/topic/30111%3E>.
- Allinson, Mark (2003), *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- Al-Qinai, J. (2000), 'Translation quality assessment: Strategies, parameters and procedures', *Meta*, XLV (3), 497-519.
- Amos, Flora R. (1920/ 1973), *Early Theories of Translation*. Nueva York: Octagon. Trabajo original publicado en 1920 por Columbia University Press.
- Antonini, R. y Delia Chiaro (2005), 'The quality of dubbed television programmes in Italy: The experimental design of an empirical study', en S. Albertazzi, et al. (eds.), *Cross-Cultural Encounters: New Languages, New Sciences, New Literatures*. Roma: Officina Edizioni. 33-45.
- Anttila, Maikki (1993), 'Evaluación de los ejercicios y exámenes de traducción', en Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga (eds.), *III Congreso Nacional de ASELE. El Español como Lengua Extranjera: de la Teroía al Aula*. Málaga, del 10 al 12 de octubre de 1991. Málaga: ASELE. 409-415.

Armstrong, Stephen, Colm Caffrey y Marian Flanagan (2006), 'Translating DVD subtitles from English-German and English-Japanese Using Example-based Machine Translation', *MuTra 2006 -Audiovisual Translation Scenarios*.

Consultado: 24/10/2013, de:
http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Armstrong_Stephen_et_al.pdf%3E.

Assis Rosa, A. (2001), 'Features of oral and written communication in subtitling', en Yves Gambier and Henrik Gottlieb (eds.), *(Multi) Media Translation Concepts, Practices, and Research*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 213-221.

Ávila, Alejandro (1997), *El doblaje*. Signo e imagen; Madrid: Cátedra.

Bachman, L. (1990), *Fundamental Considerations in Language Testing*. Oxford: OUP.

Bachmann-Medick, Doris (ed.), (1997), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen [Translation as Cultural Representation]*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Baker, Mona (1992), *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres/Nueva York: Routledge.

Ballard, Michel (2000), 'In Search of the Foreign: The Three English Translations of L'étranger', en Myriam Salama-Carr (ed.), *On Translating French Literature and Film II*. Ámsterdam: Rodopi. 19-38.

Ballester Casado, Ana (1995), *La política del doblaje en España*. Valencia: Ediciones Episteme.

--- (2001), *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje, 1928-1948*. Granada: Editorial Comares.

- (2003), 'La traducción de referencias culturales en el doblaje: el caso de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)', *Sendebarr*, 14, 77-96.
- Baños Piñero, Rocío, Silvia Bruti y Serenella Zanotti (2013), 'Special Issue: Corpus linguistics and Audiovisual Translation: in search of an integrated approach', *Perspective. Studies in Translatology*, 21 (4).
- Barmé, Scot (1999), 'Early Thai Cinema and Filmmaking: 1897-1922', *Film History*, 11, 308-318.
- (2002), *Woman, Man, Bangkok: Love, Sex and Popular Culture in Thailand*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Bartoll, Eduard (2004), 'Parameters for the classification of subtitles', en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 53-60.
- Bastin, Georges L. (2000), 'Evaluating Beginners' Re-expression and Creativity: A Positive Approach', *The Translator*, 6 (2), 231-245.
- (2009), 'Adaptation', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.). Londres/Nueva York: Routledge. 3-6.
- Batnag, Aurora E. (2002), 'Translation in the Philippines'. Consultado: 16/08/2006, de: http://www.ncca.gov.ph/about_cultarts/comarticles.php?artcl_ID=202
- Baumgarten, Nicole (2004), 'Shaken and Stirred: Language in Film in a Cross-cultural Perspective', en Nicole Baumgarten, Claudia Böttger, Markus Motz & Julia Probst (eds), *Übersetzen, Interkulturelle Kommunikation, Spracherwerb und Sprachvermittlung - Das Leben mit mehreren Sprachen: Festschrift für Juliane House zum 60. Geburtstag*. Bochum: AKS-Verlag. 20-29.

- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard. Traducido al inglés por Françoise Massardier-Kenney como *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 2009.
- Billiani, Francesca (2007), *Modes of censorship and translation: National contexts and diverse media*. Mánchester: St. Jerome.
- Biq, Yung-O (1993), 'From TV talk to screen caption', *Text*, 13 (3), 351-369.
- Bittner, Hansjörg (2011), 'The Quality of Translation in Subtitling', *trans-kom*, 4 (1), 76-87. Consultado: 8/05/2013, de: http://www.trans-kom.eu/bd04nr01/trans-kom_04_01_04_Bittner_Quality.20110614.pdf%3E
- Boquerini (1989), *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- Bowker, Lynne (2000), 'A Corpus-based Approach to Evaluating Student Translations', *The Translator*, 6 (2), 183-210.
- (2001), 'Towards a methodology for a corpus-based approach to translation evaluation', *Meta*, 46 (2), 345-64.
- Brunette, Louise (2000), 'Towards a Terminology for Translation Quality Assessment. A comparison of TQA Practices', *The Translator*, 6 (2), 169-182.
- Calzada Pérez, María, (2002), 'Traducción antropofágica: Pedro Almodóvar se come el mundo en "Todo sobre mi madre"', en Román Álvarez y M^a Carmen África Vidal (eds), *Cartografías de la traducción. Del postestructuralismo al multiculturalismo*, Salamanca: Almar. 77-117.

- Caffrey, Colm (2010), 'Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire'. Tesis doctoral, Universidad Ciudad de Dublín.
- Caldas da Silva, Déborah (2008), 'La traducción para el subtitulado en la España franquista: Dios y el Diablo en la Tierra del Sol de Glauber Rocha'. Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca.
- Carroll, Mary (2004), 'Subtitling: Changing Standards for New Media?', *The LISA Newsletter: Globalization Insider*, XIII (3.3). Consultado: 14/03/2013 de: http://www.lisa.org/globalizationinsider/2004/09/subtitling_chan.html?printerFriendly=yes%3E
- Cerezo Merchán, Beatriz (2012), 'La didáctica de la traducción audiovisual en España: un estudio de caso empírico-descriptivo', Tesis doctoral, Universidad Jaime I (Universitat Jaume I).
- Cobos, Juan y Miguel Marías (1995), 'Almodóvar secreto', *Nickel Odeon*, 1, 74-149.
- Colina, Sonia (2008), 'Translation Quality Evaluation: Empirical Evidence for a Functionalist Approach', *The Translator*, 14 (1), 97-134.
- (2010), 'Evaluation/ Assessment', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.2. Ámsterdam: John Benjamins. 43-48.
- Cronin, Michael (2009a), *Translation Goes to the Movies*. Londres/Nueva York: Routledge.
- (2009b), 'Globalization', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge. 126-129.

- Chaume Varela, Frederic (2004), *Cine y traducción*. Signo e imagen; Madrid: Cátedra.
- (2005), 'Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual', *Puentes*, 6 (noviembre 2005), 5-12.
- (2007), 'La Retraducción de textos audiovisuales: Razones y repercusiones traductológicas', en Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir: una nueva mirada: la retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez, D.L., 49-63.
- Chaume Varela, Frederic y Cristina García de Toro (2001), 'El doblaje en España: Anglicismos frecuentes en la traducción de textos audiovisuales', *Revista Internazionale della Tecnica della Traduzione*. 119-137.
- Chaves García, María José (2000), *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Arias Montano; Huelva: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva.
- Chen, C. (2004), 'On the Hong Kong Chinese subtitling of English swearwords', *Meta*, 49 (1), 135-147.
- Chesterman, Andrew (1997), *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Chesterman, A. y E. Wagner (2002), *Can Theory Help Translators?*. Mánchester: St. Jerome.
- Chiaro, Delia (2008), 'Issue of quality in screen translation: problems and solutions', en Delia Chiaro, Christine Heiss y Chiara Bucaria (eds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Ámsterdam: John Benjamins. 241-256.

- Child, James R. (1987), 'Language Proficiency Levels and the Typology of Texts', en Heidi Byrnes and Michael Canale (eds.). *Defining and Developing Proficiency: Guidelines, Implementations and Concepts*. American Council on the Teaching of Foreign Languages. Nueva York: Hastings-on-Hudson. 97-106.
- Chitprakope, Kanittha (1998), 'บทบาทของรัฐในการตรวจพิจารณาภาพยนตร์' [The Role of the State in Film Censorship]. Tesis de máster, Universidad de Chulalongkorn, Tailandia.
- Chriss, R. (2006). *Translation as a Profession*. Seattle: Lulu.
- Danan, Martine (1991), 'Dubbing as an Expression of Nationalism', *Meta* 36 (4), 606-614.
- (1994), 'From Nationalism to Globalization. France's Challenges to Hollywood's Hegemony'. Tesis doctoral, Universidad Tecnológica de Michigan.
- (1996), 'A la recherche d'une stratégie internationale. Hollywood et le marché français des années 1930', en Yves Gambier (ed.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: PU du Septentrion. 109-130.
- Darbelnet, J. (1977), 'Niveaux de la traduction', *Babel*, XXIII (1), 6-17.
- De Linde, Zoé y Neil Kay (1999), *The Semiotics of Subtitling*. Mánchester: St Jerome.
- De Marco, Marcello (2006), 'Audiovisual Translation from a Gender Perspective ', *The Journal of Specialized Translation*, 6, 167-184. de: http://www.jostrans.org/issue06/art_demarco.pdf%3E.
- Delabastita, D. (1989), 'Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics', *Babel*, 35 (4), 193-218.

- Delisle, Jean (1980), *L 'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation a la traduction française de textes pragmatiques anglais, théorie et pratique.* Ottawa: Ediciones de la Universidad de Ottawa.
- (1993), *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français, col. Pédagogie de la traduction.* Ottawa: Ediciones de la Universidad de Ottawa.
- Díaz Cintas, Jorge (2001a), *La traducción audiovisual, el subtitulado.* Biblioteca de traducción; Salamanca: Almar.
- (2001b), 'Sex, (sub)titles and videotapes', en Lourdes Lorenzo García y Ana M. Pereira Rodríguez (eds.), *Traducción subordinada II: El subtitulado: inglés-español/gallego.* Vigo: Universidad de Vigo. 47-67.
- (2003a), 'Audiovisual Translation in the Third Millennium', en Gunilla Anderman y Margaret Rogers (eds.), *Translation Today: Trends and Perspectives.* Clevedon, Búfalo, Nueva York: Multilingual Matters. 192-204.
- (2003b), *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés - español.* Barcelona: Ariel.
- (2007), 'La subtitulación y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación', en Nobel Perdu Honeyman, et al. (eds.), *Inmigración, cultura y traducción: Reflexiones interdisciplinarias.* Tarrasa: Editorial Bahá'í. 693-706.
- (2008a), 'Audiovisual Translation Comes of Age ', en Delia Chiaro, Christine Heiss, y Chiara Bucaria (eds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation.* Ámsterdam: John Benjamins. 1-9.
- (ed.), (2008b), *The didactics of audiovisual translation.* Ámsterdam: John Benjamins.
- (2009), *New Trends in Audiovisual Translation.* Bristol: Multilingual Matters.

- (2010), 'Subtitling', en Yves Gambier y Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Ámsterdam: John Benjamins. 344-349.
- (2013), 'Subtitling. Theory, practice and research', en Carmen Millán y Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge. 273-287.
- Díaz Cintas, Jorge y Pablo Muñoz Sánchez (2006), 'Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment', *The Journal of Specialized Translation*, (6- July 2006), 37-52. Consultado: 14/03/2013, de: http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf%3E
- Díaz Cintas, Jorge y Aline Remael (2007), *Audiovisual translation: subtitling*. Mánchester/Kinderhook: St. Jerome.
- Díaz Cintas, Jorge, Pilar Orero, y Aline Remael (eds.), (2007), *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language. Approaches to translation studies*. Ámsterdam; Nueva York: Rodopi.
- Dollerup, Cay (2000), 'Relay and Support Translations', en Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador y Yves Gambier (eds.), *Translation in context: Selected Contributions from the EST Congress*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 17-26.
- (2009), 'Relay and Delay in Translation'. Consultado: 12/05/2011, de: <http://www.cay-dollerup.dk/publications.asp>.
- Doorslaer, Luc van (2007), 'Risking conceptual maps: Mapping as a keywords-related tool underlying th online Translation Studies Bibliography', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *The Metalanguage of Translation. Special issue of Target*, 19(2), 217–233.

- Dries, Josephine (1995), *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Mánchester: The European Institute for the Media.
- Drugan, Joanna (2013), *Quality in Professional Translation*. Londres, Nueva Delhi, Nueva York, Sídney: Bloomsbury.
- Edström, Bert (1991), 'The Transmitter Language Problem in Translations from Japanese into Swedish', *Babel*, 37 (1), 1-13.
- El-Sakran, T.M. (2000), 'Translation and decency on TV screens', *Translatio, FIT Newsletter/Nouvelles de la FIT*, 19 (1-2), 5-19.
- Elena, Pilar (1999), 'La crítica de la traducción: otros métodos, otros objetivos', *Trans* 3, 9-22. Consultado: 27/06/2014, de: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_3/t3_9-22_P Elena.pdf%3E
- (2011), 'El aprendizaje activo en traducción y su evaluación', *Estudios de Traducción* 1, 171-183. Consultado: 27/06/2014, de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/download/36485/35332%3E>
- Esselink, Bert (2000), *A Practical Guide to Localization*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Evans, Peter (1995), 'Back to the Future: Cinema and Democracy', en Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Culture Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 326-331.
- Even-Zohar, I. (1979), 'Polysystem theory', *Poetics Today*, 1 (1-2), 287-310.
- Ferrer Simó, María Rosario (2005), 'Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales', *Puentes*, 6 (noviembre 2005), 27-44.

Consultado: 24/06/2009, de: <http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/04MariaRosarioFerrer.pdf%3E>

Fiederer, Rebecca y Sharon O'Brien (2009), 'Quality and Machine Translation - A Realistic Objective?', *Journal of Specialised Translation*, 11. Consultado: 24/10/2013, de: http://www.jostrans.org/issue11/art_fiederer_obrien.pdf%3E

Flanagan, Marian (2009), 'Using Example-Based Machine Translation to translate DVD Subtitles', *III Taller International de la traducción automática basada en ejemplos*, Universidad Ciudad de Dublín, Dublín, Irlanda, 85-92.

Forbes, Jill y Sarah Street (2000), *European Cinema*. Nueva York: Palgrave.

Fuentes Luque, Adrián (2001), 'Estudio empírico sobre la recepción del humor audiovisual', en Lourdes Lorenzo García y Ana M. Pereira Rodríguez (eds.), *Traducción subordinada II: El subtitulado: inglés-español/gallego*. Vigo: Universidad de Vigo. 69-84.

Galán, Diego (2003), 'Insólito fresco social', *El País*. Consultado: 22/03/2013, de: http://elpais.com/diario/2003/03/22/espectaculos/1048287603_850215.html

Gambier, Yves (2003a), 'Introduction. Screen Transadaptation: Perspective and Reception', *The Translator: Special issue. Screen Translation*, 9 (2), 171-189.

--- (2003b), 'Working with relay: An old story and a new challenge', en Luis Pérez González (ed.), *Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users*. Valencia: Universidad de Valencia. 47-66.

--- (2008), 'Recent developments and challenges in audiovisual translation research', en Delia Chiaro, Christine Heiss, y Chiara Bucaria (eds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Ámsterdam: John Benjamins. 11-36.

- (2009), 'Challenges in research on audiovisual translation', en Anthony Pym y Alexander Perekrestenko (eds.), *Translation Research Project 2*. Tarragona: Intercultural Studies Group. 17-25.
- (2013), 'The position of audiovisual translation studies', en Carmen Millán y Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge. 45-59.
- Gambier, Yves y Henrik Gottlieb (eds.), (2001), *(Multi)media translation: concepts, practices, and research*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Gambier, Yves y Suomela-Salmi, Eija (1994, 'Audiovisual communication. Problems and issues at stake in subtitling', en Heiner Purchel et al. (eds.), *Intercultural Communication*, Actas del XVII Simposio LAUD, Duisburg, 23-27 de marzo de 1992, Frankfurt: Peter Lang. 369-392.
- Garant, J. y M. Garant (2001), 'Case study: Variation of assessment practices in translator education', en P. Kukkonen y R. Hartama-Heinonen (eds.), *Mission, Vision, Strategies, and Values. A celebration of translator training and translation studies in Kouvola*. Helsinki: Helsinki University. 45-58.
- Garant, Mikel (2009), 'A case for holistic translation assessment', en J. Kalliokoski, et al. (eds.), *AFinLA-e Soveltavan kielitieteen tulkimuksia*, 1. 5-17.
- García Yebra, Valentín (1995), 'Sobre crítica de la traducción', *Hieronymus Complutensis*, 2, 37-44. Consultado: 27/06/2014, de: <http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/02/02_037.pdf>%3E
- Garnemark, Rosario (2012), 'Ingmar Bergman, maternidad y Franquismo: Traducción y censura de *En el umbral de la vida*', *Meta*, 57 (2), Junio de 2012), 310-324. De: <http://id.erudit.org/iderudit/1013947ar>%3E.

- Georgakopoulou, Panayota (2009), 'Subtitling for the DVD Industry', en Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 21-35.
- (2010), *Reduction Levels in Subtitling. DVD subtitling: A Convergence of Trends*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- Gipps, C. (1994), *Beyond Testing. Towards a Theory of Educational Assessment*. Londres: Falmer Press.
- González-Iglesias González, Juan David (2012), 'Desarrollo de una herramienta de análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos y estudio diacrónico de series estadounidenses de televisión en DVD', Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- Gottlieb, Henrik (1992), 'Subtitling - A new university discipline', en Cay Dollerup y Anne Loddegaard (eds.), *Teaching translation and interpreting 1: Training, talent and experience*. Ámsterdam: John Benjamins. 161-169.
- (1994a), 'Subtitling: Diagonal translation', *Perspective. Studies in Translatology*, 2 (1), 101-121.
- (1994b), 'Subtitling: People translating people', en Cay Dollerup y Anne Loddegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2*. Ámsterdam: John Benjamins. 261-274.
- (1997a), 'Quality revisited: the rendering of English idioms in Danish television subtitles vs. printed translations', en Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Ámsterdam: John Benjamins, 309-338.
- (1997b), *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: Universidad de Copenhagen.

- (2000), *Screen Translation: Six studies in subtitling dubbing and voice-over*.
Copenhague: Universidad de Copenhague.
- (2001a), 'Texts, Translation, and subtitling - in theory, and in Denmark', *Translators and Translations*. Atenas: Servicio de publicaciones de la Universidad de Aarhus. 149-192.
- (2001b), 'Subtitling: Visualising Filmic Dialogue', en Lourdes Lorenzo García y Ana M. Pereira Rodríguez (eds.), *Traducción subordinada II: El subtitulado: inglés-español/gallego*. Vigo: Universidad de Vigo. 85-110.
- (2001c), 'Anglicisms and TV subtitles in an Anglified world', en Yves Gambier y Henrik Gottlieb (eds.), *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices and Research*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 249-258.
- (2004), 'Language-political implications of subtitling', en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins. 83-100.
- (2005), 'Anglicisms and Translation', en Gunilla Anderman y Margaret Rogers (eds.), *In & Out of English: For Better, For Worse?*. Clevedon, Búfalo, Toronto: Multilingual Matters. 161 - 184.
- Gouadec, D. (1981), 'Paramètres de l'évaluation des traductions', *Meta*, 26 (2), 99-116.
- (1989), 'Comprendre, évaluer, prévenir', *TTR: L'erreur en traduction*, 2 (2), 35-54.
- Graeber, Wilhelm (1991), 'German Translators of English Fiction and Their French Mediators', en Harald Kittel y A. P. Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 5-16.

- Grigaravičiūtė, Ieva y Henrik Gottlieb (1999), 'Danish voices, Lithuanian voice-over. The mechanics of non-synchronous translation', *Perspective. Studies in Translatology*, 7 (1), 41-80.
- Gutiérrez Lanza, María del Camino (2000), *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español*. León: Servicio de Publicaciones de Universidad de León.
- Gutt, E. (1991), *Translation and relevance: Cognition and context*. Oxford: Basil Blackwell.
- Halliday, M.A.K. (2001), 'Towards a theory of good translation', en Erich Steiner y Colin Yallop (eds.), *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*. Berlin/Nueva York: Mouton de Gruyter. 13-18.
- Hatim, B. e I. Mason (1995), *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel. Traducido por Salvador Peña de *Discourse and the Translator* (1990). Londres: Longman.
- (1997), *The Translator as Communicator*. Londres/Nueva York: Routledge.
- He, Chengzhou (2001), 'Chinese translations of Henrik Ibsen', *Perspectives: Studies in Translatology*, 9(3), 197 - 214.
- Heilbron, Johan (1999), 'Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System', *European Journal of Social Theory*, 2 (4), 429-444.
- (2010), 'Structure and Dynamics of the World System of Translation', *UNESCO, International Symposium 'Translation and Cultural Mediation'*. Consultado: 28/02/2013, de: <http://portal.unesco.org/culture/es/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf%3E>

- Hewson, Lance (2011), *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Hewson, Lance y Jean-Claude Martin (1991), *Redefining Translation. The Variational Approach*. Londres: Routledge.
- Hilwerda, Ingrid (2000), 'Festen- Alle Overscettelser har en Hemmelighed' [All translations have a secret], Tesis de máster, Universidad de Groningen.
- Holguín, Antonio (2006), *Pedro Almodóvar*. (3ª ed.), Signo e imagen. Madrid: Cátedra.
- Holmes, James S. (1972/1988). 'The Name and Nature of Translation Studies', en James S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Ámsterdam: Rodopi. 67–80.
- Honeyman, Nobel Perdu (2005), 'From Arabic to other languages through English', en A. Branchadell y L. M. West (eds.), *Less Translated Languages*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 67-74.
- Hönig, H. G. (1998), 'Positions, power and practice: Functionalist approaches and translation quality assessment', en C. Schäffner (ed.), *Translation and Quality*. Clevedon: Multilingual. 6-31.
- Horguelin, P. A. (1985), *Pratique de la révision*. (2ª ed.). Montreal: Linguattech.
- Horguelin, P.A. y Louise Brunette (2000), *Pratique de la révision. Solutionnaire*. Brossard (Québec): Linguattech editeur.
- House, Juliane (1977), 'A model for assessing translation quality', *Meta*, XXII(2), 103-109.
- (1981/1989), 'Translation quaity assessment', en A. Chesterman (ed.), *Reading in Translation Theory*. (edición 1989) Helsinki: Oy Finn Luctura Ab. 157-161.

- (1997), *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen: Gunter Narr.
- (2001), 'Translation quality-assessment: Linguistic description versus social evaluation', *Meta*, 46 (2), 243-357.
- (2003), 'English as a global lingua franca: Conquest or dialogue?', en Luis Pérez González (ed.), *Speaking in Tongues: Language across contexts and users*. Valencia: Universidad de Valencia. 19-45.
- (2009), 'Quality', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge. 222-225.
- (2010), 'English as a Global Lingua Franca: A threat to multilingualism?', en Said M. Shiyab, et al. (eds.), *Globalization and aspects of translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars. 11-35.
- (2013), 'Quality in Translation studies', en Carmen Millán y Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge. 534-547.
- Hudak, T.J. (1994), 'Thai', en R. E. Asher y J.M.Y. Simpson (eds.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. 9; Oxford, Nueva York, Seúl, Tokio: Pergamon Press. 4600-4601.
- Hurtado Albir, Amparo (1995), 'La didáctica de la traducción. Evolución y estado actual', en P. Hernández y J. M. Bravo (eds.), *Perspectivas de la traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 49-74.
- (1999), *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérprete. Teoría y fichas prácticas*. Madrid: Edelsa.

--- (2001/2007), *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.

Hurtado Albir, Amparo y N. Martínez Melis (2001), 'Assessment in translation studies: research needs', *Meta*, 46 (2), 272-287. Consultado: 3/07/2014 de: <http://faculty.ksu.edu.sa/aljarf/ResearchLibrary/Translationreferences/META3.PDF%3E>

Imhauser, Corinne (2002), 'Breaking New Ground in Subtitling Research: ESIST Gathers Material', *Language International*, 14 (2), 22-23.

Ivarsson, Jan (1992), *Subtitling for the media: a handbook of an art*. Estocolmo: Transedit.

--- (2002), 'Subtitling through the Ages. A Technical History of Subtitles in Europe', *Language International*, 14 (2), 6-10.

--- (2004), 'A short technical history of subtitles in Europe'. De: <http://www.transedit.se/history.htm>

Ivarsson, Jan y Mary Carroll (1998), *Subtitling*. Simirishamn: TransEdit.

Jakobson, Roman (1959/2004), 'On Linguistic Aspects of Translation', en Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge. 138-143.

Jaskanen, S. (1999), *On the inside track to Loserville, USA: Strategies used in translating humor in to Finnish version of Reality Bites*. Helsinki: University of Helsinki.

- Kalantzi, Dimitra (2009), 'Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing: A corpus-based methodology for the Analysis of Subtitles with a Focus on Segmentation and Deletion', Tesis doctoral, Universidad of Mánchester.
- Karamitroglou, Fotios (2000), *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece Approaches to Translation Studies*. Ámsterdam, Netherlands: Rodopi.
- Kartunnen, Frances (1994), *Between Worlds: Interpreters, Guides, and Survivors*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kattán-Ibarra, Juan (1989), *Perspectivas culturales de España*. Lincolnwood, IL: National Textbook Company.
- Kearns, John (2009), 'Strategies', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.) Londres/Nueva York: Routledge. 282-285.
- Kerkidsadanon, Nirachon (2008), 'La traducción del humor en el Quijote al tailandés', *Sendeban*, 19, 59-75.
- Kittel, Harald (1991), 'Vicissitudes of Mediation: The Case of Benjamin Franklin's Autobiography', en Harald Kittel y A. P. Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 25-35.
- Kittel, Harald y A. P. Frank (eds.) (1991), *Interculturality and the historical study of literary translations*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kovacic, Irena (1994), 'Relevance as a Factor in Subtitling Reductions', en Cay Dollerup y Anne Lindegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 244-251.

- Kupsch-Losereit, S. (1985), 'The Problem of Translation Error Evaluation', en C. Titford y A. E. Hieke (eds.), *Translation in Foreign Language Teaching and Testing*. Tübinga: Narr. 169-179.
- Kussmaul, P. (1995), *Training the Translator*. Ámsterdam/ Filadelfia: John Benjamins.
- Lakoff, R. (1982), 'Some of my favourite writers are literate: the mingling of oral and literate strategies in written communication', en D. Tannen (ed.), *Spoken and Written Language. Exploring orality and Literacy*. Norwod: Ablex, P.C. 239-260.
- Lambert, J. (1989), 'La traduction les langues et la communication de masse: les ambiguítés du discours international', *Target*, 1 (2), 215-237.
- (1990), 'Le sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête', en Rainer Arntz y Gisela Thome (eds.), *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 228-238.
- Lambert, J. y D. Delabastita (1996), 'La traduction de texts audiovisuels: modes et enjeux culturels', en Yves Gambier (ed.), *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Servicio de publicaciones de la Universidad de Septentrion. 33-58.
- Lambourne, Andrew (2006), 'Subtitle respeaking: A new skill for a new age', *inTRAlinea*. Consultado: 12/03/2013, de: <http://www.intraline.org/print/article/1686%3E>
- Landers, C. (2001), *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Larose, R. (1998), 'Methodologie de l'evaluation des traductions', *Meta*, 43 (2), 163-86.

- Lauscher, Susanne (2000), 'Translation quality-assessment: where can theory and practice meet?', *The Translator*, 6 (2), 149-168.
- Lee, Hyung-jin (2008), 'Survival through Indirect Translation: Pablo Neruda's Veinte poemas de amor y una canción desesperada into Korean', *Journal of Language & Translation*, 9 (2), 71-93. Consultado: 25/01/2013, de: <http://www.unish.org/upload/word/924.pdf%3E>
- Liu, Lydia H. (1995), *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity: China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press.
- Lomheim, S. (1995), 'L'écriture sur l'écran: stratégies de sous-tirage à NRK une étude de cas', *Translatio, Nouvelles de la FIT/FIT Newsletter XIV* (3-4), 288-295.
- (1999), 'The writing on the screen. Subtitling: A case study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo', en Peter Newmark, Gunilla Anderman y Margaret Rogers (eds.), *Words, Text, Translation*. Clevedon: Multilingual Matters. 190-207.
- Luyken, Georg-Michael, et al. (1991), *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience (EIM Media Monographs)*. Mánchester: The European Institute for the Media.
- Mackintosh, Jenny (1983), 'Relay interpretation: An exploratory study', Tesis de máster, Birbeck College, Universidad de Londres.
- Mahn, Gabriela (1989), 'Standards and Evaluation in Translator Training', en Peter W. Krawutschke (ed.), *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy*, Binghamton: La Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton. 100-108.

- Maier, Carol (1998/2009), 'Reviewing and criticism', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.). Londres/Nueva York: Routledge. 237-241.
- (2000), 'Introduction: Evaluation and Translation', *The Translator*, 6 (2), 137-148.
- Maneerungsee, Woranuj (2006), 'Censorship seen feeding piracy', *Bangkok Post* (16/05/2006).
- Marín Lacarta, Maialen (2008), 'La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: ¿síndrome o enfermedad?', *Revista de historia de la traducción*, 2 (2). Consultado: 25/01/2013, de: <http://ddd.uab.cat/pub/1611/19882963n2a8/marin.pdf%3E>
- Marleau, M. (1982), 'Les sous-titres...un mal nécessaire', *Meta*, 27 (3), 271-285.
- Martín Martín, José Miguel (2010), 'Sobre la evaluación de traducciones en el ámbito académico', *Resla*, 23, 229-245.
- Martínez Sierra, Juan José (2004), 'Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales: el caso de Los Simpson', Tesis doctoral, Universidad Jaime I, Castellón.
- Mason, I. (1989), 'Speaker meaning and render meaning: preserving coherence in screen translating', en R. Kölmel y J. Payne (eds.), *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press. 13-24.
- (2001), 'Coherence in subtitling: the negotiation of face', en Rosa Agost y Frederic Chaume Varela (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Publicacions de l'Universitat Jaume I. 19-31.

- Mattsson, Jenny (2006), 'Linguistic Variation in Subtitling: The subtitling of swearwords and discourse markers on public television, commercial television and DVD', *Mutra 2006 - Audiovisual Translation Scenarios*. Consultado: 20/12/13,de:
http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Mattsson_Jenny.pdf%3E
- Mayoral Asensio, Roberto (1984), 'La traducción y el cine. El subtítulo', *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, 2, 16-26.
- (2001a), 'El espectador y la traducción audiovisual', en Frederic Chaume Varela y Rosa Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. 33-46.
- (2001b), *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I.
- (2001c), 'Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual', en Miguel Duro Moreno (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. 19-46.
- (2002), 'Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual', en Laura Cruz, et al. (eds.), *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Traductores. Diciembre de 1998*. Las Palmas: Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas. 47-76.
- Mayoral Asensio, Roberto, D. Kelly, y N. Gallardo (1986), 'Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)', en F. Fernández (ed.), *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Valencia: Universidad de Valencia. 95-105.

--- (1988), 'Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation', *Meta*, XXXIII (3), 356-367.

Media Consulting Group (2007), *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry. Final Report*. Fecha de publicación: 14/11/2007. Consultado: 30/02/2014, de: http://edz.bib.uni-mannheim.de/daten/edz-b/gdbk/07/ksj/study_dub_subtitle_en.pdf

Meierkord, Christiane (2006), 'Introduction', *International Journal of the Sociology of Language: The Sociolinguistics of Lingua Franca Communication: Standardization and Self-Regulation*, 1-8.

Méjean, Jean-Max (2007), *Pedro Almodóvar*. Teià (Barcelona): Ma non Troppo.

Messina Fajardo, Luisa A. (2007), 'La evaluación en traducción: un dilema, un reto', *XVIII Congreso internacional de la asociación para la enseñanza del español como lengua extranjera (ASELE)*, Universidad de Alicante, 436-440. Consultado: 27/06/2014, de: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/18/18_0436.pdf%3E

Meylaerts, R. (2001), 'The position of foreign languages in the Flemish media', en Yves Gambier y Henrik Gottlieb (eds.), *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices and Research*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 91–100.

Mikkelsen, Holly (1999), 'Relay interpreting: A viable solution for languages of limited diffusion?', *The Translator*, 5 (2), 361-380.

Mossop, Brian (2001), *Revising and editing for translators*. Mánchester: St. Jerome.

Munday, Jeremy (2008), *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Londres y Nueva York: Routledge.

- (2010), 'Translation Studies', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.1. Ámsterdam: John Benjamins. 419-428.
- Musikawong, Sudarat (2008), 'Truth, the Unreal, and Censorship', Programa del X *Congreso Internacional de Estudio sobre Tailandia*, 9-11 de Junio de 2008, la Universidad de Thammasart. de: <http://www.thaiconference.tu.ac.th/program.html>
- Musikawong, Sudarat y Chalida Uabumrungjit (2008), 'Truth, the Unreal, and Censorship', Programa del X *Congreso Internacional de Estudio sobre Tailandia*, 9-11 de Junio de 2008, la Universidad de Thammasart. de: <http://www.thaiconference.tu.ac.th/program.html>
- Neustupný, J.V. (1978), *Post-Structural Approaches to Language Theory in a Japanese Context*. Tokio: Servicio de publicaciones de la Universidad de Tokio.
- (1984), 'Literacy and Minorities: Divergent Perception', en F. Coulmas (ed.), *Linguistic Minorities and Literacy*. Berlin: Den Haag. 115-128.
- Newmark, Peter (1988), *A textbook of translation*. Nueva York/Londres: Prentice-Hall International.
- Ngamwitrot, Romchalee (2002), 'การวิเคราะห์ปัญหาการแปลคำพสุสวาท คำสบถในบทพูดภาพยนตร์เพื่อทำอักษรใต้ภาพ กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง Magnolia' [Analysis of problems in swearing translation for subtitling: case study of Magnolia], Tesis de máster, Universidad de Chulalongkorn, Tailandia.
- Nida, Eugene A. (1964), *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. Londres: Leiden.

- (1976), 'Translation as communication', en Gerhard Nickel (ed.), *Actas del Congreso Internacional de Lingüísticas Aplicadas*, Stuttgart Publisher, 61-82.
- Nida, Eugene A. y Charles R. Taber (1969), *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Nord, Christiane (1988/91), *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. *Amsterdamer publikationen zur sprache und literatur*. Ámsterdam: Rodopi B.V.Editions.
- (1996), 'El error en la traducción: categorías y evaluación', en Amparo Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I. 91-103.
- (1997), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Mánchester: St. Jerome Publishing.
- Nornes, Abé Mark (2007), *Cinema Babel: translating global cinema*. Film studies; Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O'Connell, E. (2003), *Minority Language Dubbing for Children: Screen Translation from German to Irish*. Bern: Peter Lang.
- Orero, Pilar (ed.), (2004), *Topics in audiovisual translation*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Orozco Jutorán, M. (2000), 'Instrumentos de medida de la adquisición de la competencia traductora: Construcción y validación. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Pajares, E. (2001), 'Literature and Translation: the First Spanish Version of Tom Jones', *Babel*, 46 (3), 193-210.

- Palazuelos, J. C., et al. (1992), *El error en traducción*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Paloposki, Outi (2011), 'Domestication and foreignization', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.2. Ámsterdam: John Benjamins. 40-42.
- (2012), 'Translation criticism', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.3. Ámsterdam: John Benjamins. 184-190.
- Paquin, R. (2000), 'Le doublage au Canada: politiques de la langue et langue des politiques', *Meta*, 45 (1), 127–133.
- Parra Galiano, Silvia (2005), 'La revisión de traducciones en la Traductología: aproximación a la práctica de la revisión en el ámbito profesional mediante el estudio de casos y propuestas de investigación', Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Pedersen, Jan (2005), 'How is culture rendered in subtitles?', *MuTra Conference Proceedings*. Consultado: 15/11/2010, de: http://www.euruconferences.info/.../2005_Pedersen_Jan.pdf%3E
- (2008), 'High felicity. A speech act approach to quality assessment in subtitling', en Delia Chiaro, Christine Heiss, y Chiara Bucaria (eds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Ámsterdam: John Benjamins. 101-115.
- (2011), *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Ámsterdam/ Filadelfia: John Benjamins.

- Perego, Elisa (2003), 'Evidence of explicitation in subtitling: towards a categorisation', *Across Languages and Cultures*, 4 (1), 63-88.
- Perego, Elisa y Elisa Ghia (2011), 'Subtitle Consumption according to Eye Tracking Data: An Acquisitional Perspective', en Jorge Díaz Cintas (ed.), *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*. Bern: Peter Lang. 177-196.
- Pereira Rodríguez, Ana María (2001), 'Subtitulado y traducción en España y en Galicia: su historia', en Lourdes Lorenzo García y Ana M. Pereira Rodríguez (eds.), *Traducción subordinada II: El subtitulado: inglés-español/gallego*. Vigo: Universidad de Vigo. 5-10.
- Pérez González, Luis (2006), 'Fansubbing Anime: Insights into the 'Butterfly Effect' of Globalisation on Audiovisual Translation', *Perspectives: Studies in Translatology*, 14 (4), 260-277.
- (2009), 'Audiovisual Translation', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2^a ed.), Londres/Nueva York: Routledge. 13-20.
- Pieterse, Jan Nederveen (1995), 'Globalization as Hybridization', en Mike Featherstone (ed.), *Global Modernities*. Londres: Sage. 45-67.
- Pillay, Nuntaporn (2001), 'การแปลชื่อภาพยนตร์เป็นภาษาอังกฤษ' [Translation of English-Speaking Film Titles]. Tesis de máster, Chulalongkorn University.
- Pollard, Chris (2002), 'The Art and Science of Subtitling: A Close Look at How It's Done ', *Language International*, 14 (2), 24-27.

- Prasithratsint, Amara (1999), *Language in Thai Society: Diversity, Change, and Development*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Pym, Anthony (1992), 'Translation Error Analysis and the Interface with Language Teaching', en Cay Dollerup y Anne Loddegaard (eds.), *The Teaching of Translation*. Ámsterdam: John Benjamins. 279-288.
- (1996), 'Venuti's Visibility', *Target*, 8(2), 1996, 165-177.
- (2011), 'Translation research terms – a tentative glossary for moments of perplexity and dispute', en Anthony Pym (ed.), *Translation Research Projects 3*. Tarragona: Intercultural Studies Group. 75-99.
- (2013), 'Research skills in Translation Studies: What we need training in', *Across Languages and Cultures*, 14(1), 1-14.
- Pym, Anthony y Grzegorz Chrupala (2004), 'The quantitative analysis of translation flows in the age of an international language', en A. Branchadell y L. M. West (eds.), *Less Translated Languages*. Ámsterdam/ Filadelfia: John Benjamins. 27-38.
- Rabadán, Rosa (ed.), (2000), *Traducción y censura inglés-español 1939-1985*. León: Universidad de León.
- Reiss, Katharina (1971/2000), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritick, trans*. Erroll F. Rhodes. Múnich: M. Hueber.
- (1989), 'Text types, translation types and translation assessment', en A. Chesterman (ed.), *In Readings in Translation Theory*. Helsingfors: Oy Finn Lectura Ab. 105-115

- (2000), *Translation Criticism - The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Mánchester: St. Jerome.
- Remael, Aline (2003), 'Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling', *The Translator*, 9 (2), 225-247.
- (2004), 'A place for film dialogue analysis in subtitling courses', en Pilar Orero (ed.), *Topics in audiovisual translation*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins., 103-126.
- (2010), 'Audiovisual Translation', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.1. Ámsterdam: John Benjamins. 12-17.
- Ringmar, Martin (2007), 'Roundabout Routes'. Some remarks on indirect translations', *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*. Consultado: 25/01/2013), de: <http://www.arts.kuleuven.be/info/bestanden-div/RINGMAR.pdf%3E>
- (2012), 'Relay translation', en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.3. Ámsterdam: John Benjamins. 141-144.
- Roales Ruiz, Antonio (2014), 'Estudio crítico de los programas de subtitulación profesionales. Carencias en su aplicación para la didáctica. Propuesta de solución mediante conjunto de aplicaciones integradas.'. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- Robinson Fryer, Bryan J. (1998), 'Traducción transparente: métodos cuantitativos y cualitativos en la evaluación de la traducción', *Revista de Enseñanza Universitaria Extraordinario*, 577-589. Consultado: 27/06/2014, de: http://institucional.us.es/revistas/universitaria/extra1998/art_53.pdf%3E

- Romero-Fresco, Pablo (2010), 'Standing on Quicksand: Hearing Viewer's Comprehension and Reading Patterns of Respoken Subtitles for the News', en Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala, y Josélia Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Ámsterdam: Rodopi. 175-194.
- (2011), *Subtitling through Speech Recognition: Respeaking*. Mánchester: St. Jerome Publishing.
- Ronnakiat, Nantana (1994), 'Thai Writing System: History', en R. E. Asher y J.M.Y. Simpson (eds.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics 9*; Oxford, Nueva York, Seúl, Tokio: Pergamon Press. 4601-4602.
- Roussou, María (2005), 'La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: Estudio descriptivo', *Puentes*, (6), noviembre de 2005. 61-68.
- Sager, J. C. (1983), 'Quality and standards - the evaluation of translations', en C. Picken (ed.), *The Translator's Handbook*. Londres: Aslib. 121-128.
- Sánchez, Diana (2004), 'Subtitling methods and team-translation', en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam/ Filadelfia: John Benjamins. 9-17.
- Santamaría Guinot, Laura (2001), 'Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación', en Lourdes Lorenzo García y Ana M. Pereira Rodríguez (eds.), *Traducción subordinada II: El subtitulado: inglés-español/gallego*. Vigo: Universidad de Vigo. 237-248.
- Schäffner, C. (1998), 'From "good" to "functionally appropriate": Assessing translation quality', en C. Schäffner (ed.), *Translation and Quality*. Clevedon: Multilingual. 1-5.

- Searle, John (1979), *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*.
Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John, H. Parret, and J. Verschueren (1992), *(On)Searle on Conversation*.
Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Seleskovitch, Danica y Marianne Lederer (1989/2002), 'The problems of relay', en
Danica Seleskovitch y Marianne Lederer (eds.), *A systematic approach to
teaching interpretation*. (2ª ed.) (2002). Luxemburgo: Didier. 173-192.
- Shuttleworth, Mark y Moira Cowie (1997), *Dictionary of Translation Studies*,
Mánchester: St. Jerome.
- Simon, Sherry (2008), 'Yiddish in America, or styles of self-translation', en Anthony
Pym, Miriam Shlesinger y Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive
Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Ámsterdam/
Filadelfia: John Benjamins. 67-78.
- Skalička, V. (1979), *Typologische Studien*. Ed. P. Hartmann. Braun-schweig: Vieweg.
- Smith, S. (1998), 'The language of subtitling', en Yves Gambier (ed.), *Translating for
the Media*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins., 139-149.
- Smyth, David (2002), *Thai: an Essential Grammar*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Snell-Hornby, M. (1988/1995), *Translation Studies. An Intergrated Approach* (edición
1995). Ámsterdam: John Benjamins.
- Sokoli, Stavroula (2006), 'Learning via Subtitling (LvS): A tool for the creation of
foreign language learning activities based on film stutitling', *MuTra 2006 -
Audiovisual Translaton Scenarios*. Consultado: 19/03/2013, de:

http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Sokoli_Stravoula.pdf%3E

- (2009), 'Subtitling Norms in Greece and Spain', en Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 36-48.
- Sotinel, Thomas (2008), *Pedro Almodóvar*, traducido por Carlos Ucar de *Cahiers du cinéma*. Madrid: El País.
- Sripo, Kunlachat (2005), 'การสื่อสารผ่านการแปลคำสบถและคำหยาบคายในภาพยนตร์ต่างประเทศ' [Communication through the translation of swear word and rude words in foreign movies], Tesis de máster. Universidad de Chulalongkorn, Tailandia.
- St André, James (2003a), 'Modern Translation Theory and Past Translation Practice: European Translations of the Haoqiu Zhuan', en Leo Tag-hung Chan (ed.), *One into Many: Translation and Dissemination of Classical Chinese Literature*. Ámsterdam: Rodopi. 39-66.
- (2003b), 'Retranslation as Argument: Canon Formation, Professionalization, and International Rivalry in Nineteenth Century Sinological Translation', *Cadernos de Tradução*, 11, 59-93.
- (2006), 'Travelling Toward True Translation: The First Generation of Sino-English Translators', en Polezzi Loredana (ed.), *Translation, Travel, Migration, special Issue of The Translator*. 12. 189-210.
- (2009), 'Relay Translation', en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.), Londres/Nueva York: Routledge. 230-232.

- Stansfield, C. W., M. L. Scott y D. M. Kenyon (1992), 'The measurement of translation ability', *The Modern Language Journal*, 76 (4), 455-467.
- Strauss, Frédéric (1995), *Pedro Almodóvar, un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: El País-Aguilar.
- (2001), *Conversaciones con Pedro Almodovar*. Madrid: Akal.
- Sukwong, Dome (2009), 'A Century of Cinema in Thailand'. Consultado: 10/12/2010, de: <http://www.thaifilm.com/articleDetail.asp?id=17%3E>
- Suwannapak, Sawasdi y Dome Sukwong (2001), *A century of Thai cinema*. Londres: Thames and Hudson.
- Talaván Zanón, Noa (2009), 'Aplicaciones de la traducción audiovisual para mejorar la comprensión del inglés', Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2011), 'A quasi-experimental research project on subtitling and foreign language acquisition', en Laura Incalcaterra McLoughlin, Marie Biscio y Máire Áine Ní Mhainnín (eds.), *Audiovisual Translation: Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Oxford: Peter Lang. 197-217.
- Titford, C. (1982), 'Subtitling-Constrained Translation', *Lebende Sprachen*, XXVII (3), 113-116.
- Toda Iglesia, Fernando (2005), 'Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)', *Quaderns; Revista de traducció*, 12, 119-132.
- (2008), 'Teaching audiovisual translation in a European context: An inter-university project', en Díaz Cintas, Jorge (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Ámsterdam: John Benjamins. 157-168.

- Toledano Buendia, C. (2001), 'Robinson Crusoe Naufraga en Tierras Españolas', *Babel*, 47 (1), 34-48.
- Toledo Báez, María Cristina (2010), *El resumen automático y la evaluación de traducciones en el contexto de la traducción especializada*. Frankfurt: Peter Lang.
- Tomaszkiewicz, T. (1993), 'Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films', Tesis Doctoral. Poznań: Universidad Mickiewicz.
- Toury, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics: Universidad de Tel Aviv.
- (1995), *Descriptive Translation Studies and beyond*. Ámsterdam/Filadelfia: Benjamin.
- Ulrych, Margherita (2000), 'Domestication and Foreignisation in Film Translation', en Christopher Taylor (ed.), *Tradurre il Cinema*. Trieste: Departamento de Ciencia de Lengua de la Interpretación y de la Traducción.. 127-144.
- Vandaele, Jeroen (2002), 'Funny Fictions. Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films', *The Translator*, 8 (2), 267-302.
- Vanderschelden, I. (2001), 'Le sous-titrage des classes sociales dans La vie est un longfleuve tranquille', en M. Ballard (ed.), *Oralite et traduction*. Arras: Artois UP. 361-379.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Invisibility of the Translator. A History of Translation*. Londres/Nueva York: Routledge.

- Vermeer, Hans J. (1989/2000), 'Skopos and commission in translational action', en Lawrence Venuti (ed.), *In The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge. 221-232.
- Vertanen, E. (2001), 'Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina', en R. Oittinen y P. Mäkinen (eds.), *Alussa oli käänös*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy.
- Vidal, Nuria (1988/1990), *El Cine de Pedro Almodóvar*. (2ª ed., 1990). Barcelona: Ediciones Destino.
- Volk, Martin (2008), 'The Automatic Translation of Film Subtitles. A Machine Translation Success Story?', en Joakim Nivre, Mats Dahllöf y Beáta Megyesi (eds.), *Resourceful Language Technology: Festschrift in Honor of Anna Sâgvall Hein*: Uppsala.
- Volk, Martin y Søren Harder (2007), 'Evaluating MT with Translations or Translators. What is the Difference?', *Actas de la Conferencia sobre la traducción automática (MT Summit)*, Copenhagen. Consultado: 24/10/2013, de: http://www.zora.uzh.ch/20406/2/Volk_Harder_2007V.pdf%3E
- Volk, Martin, et al. (2010), 'Machine Translation of TV subtitles for Large-Scale Production', *Second Joint EM+/CNGL Workshop on Bringing MT to the User: Research on Integrating MT in the Translation Industry*, Denver, 53-62. De: web.me.com/emcnglworkshop/JEC2010_Proceedings.pdf
- von Stackelberg, Jürgen (1984), *Übersetzung aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin/Nueva York: Walter de Gruyter.
- Vuorinen, Erkkä (2011), 'Quality assurance and legislative translation', Presentación en PowerPoint en la Dirección General de Traducción, Bruselas, Comisión

Europea. Consultado: 6/16/14, de:
http://ec.europa.eu/dgs/translation/workwithus/candidatecountries/documents/quality__assurance__legislative__translation_en.pdf

Waddington, Christopher (2000), *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general: inglés-español*. Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas Serie I, Estudios; Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

--- (2001a), 'Different Methods of Evaluating Student Translations: The Question of Validity', *Meta*, XLVI (2), 312-326.

--- (2001b), 'Should translations be assessed holistically or through error analysis?', *Hermes, Journal of Linguistics*, 26, 15-37.

Wienold, Götz (2011), 'Translation between distant languages: The case of German and Japanese', en Harald Kittel, Juliane House y Brigitte Schultze (eds.), *Translation: an international encyclopedia of translation studies*. Berlin; New York: W. de Gruyter. 415-430.

Wilss, W. (1982), *The Science of Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Williams, M. (1989), 'The Assessment of Professional Translation Quality: Creating Credibility out of Chaos', *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 2 (2), 13-33.

--- (2004), *Translation Quality Assessment: An Argumentation-Centred Approach*. Ottawa: University of Ottawa Press.

--- (2009), 'Translation Quality Assessment', *Mutatis Mutandis*, 2 (1), 3-23.

- Wong, Fook Khoon (1990), 'Court interpreting in a multiracial society - the Malaysian experience.', en David Bowen y Margaret Bowen (eds.), *Yesterday, today and tomorrow*. Binghamton, NY: Suny. 108-116.
- Wright, S. E. (2006), 'Language Industry Standards', en K.Dunne (ed.), *Perspectives on Localization*. Ámsterdam: John Benjamins. 241-278.
- Xu, Jinazhong (2003), 'Retranslation: Necessary or Unnecessary', *Babel*, 49 (3), 192-202.
- Xu, Yanhong (1998), 'The Routes of Translation: from Danish into Chinese - A Case Study of Culural Dissemination', *Perspectives. Studies in Translatology*, 6 (1), 9-22.
- Zabalbeascoa, Patrick (1994), 'Factors in dubbing television comedy', *Perspective. Studies in Translatology*, 2 (1), 89-99.
- (1999), 'Priorities and restrictions in translation', en Jeroen Vandaele (ed.), *Translation and the (Re)location of Meaning*. CETRA publications 4. 159-167.
- (2008), 'The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters', en Jorge Díaz Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*. Filadelfia: John Benjamins. 21-37.
- Zilberdik, Nan Jacques (2004), 'Relay translation in subtitling', *Perspective. Studies in Translatology*, 12 (1), 31-35.

ÍNDICE DE CUADROS

	Pag.
Cuadro 1. Las opciones de las modalidades y los idiomas para las películas extranjeras habladas en inglés que se estrenan en Tailandia.	129
Cuadro 2. Las opciones de las modalidades y los idiomas para las películas extranjeras no habladas en inglés que estrenan en Tailandia.	130
Cuadro 3. Clasificaciones de los modelos de diferentes autores	174
Cuadro 4. Los tipos de errores según varios autores	184
Cuadro 5. La traducción incorrecta	222
Cuadro 6. Los errores encontrados de la categoría reducción innecesaria	227
Cuadro 7. Los errores encontrados de la categoría adición innecesaria	230
Cuadro 8. La adición innecesaria en <i>Volver</i>	233
Cuadro 9. Los errores de la categoría sobretraducción	236
Cuadro 10. Los errores de la categoría error gramatical	238
Cuadro 11. Los errores de la categoría no sincronización	241
Cuadro 12. Las transcripciones al tailandés de los nombres propios	243
Cuadro 13. La subtitulación del lenguaje tabú al tailandés	246
Cuadro 14. La subtitulación del humor al tailandés	251
Cuadro 15. Traspaso de errores	256
Cuadro 16. La transferencia cultural/lingüística	258
Cuadro 17. El trasvase cultural de la «extranjerización» a «domesticación»	259
Cuadro 18. La traducción indirecta del lenguaje tabú	260
Cuadro 19. La traducción indirecta del humor	261

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pag.
Figura 1. El doble eje del texto audiovisual de Zabalbeascoa (2008: 29)	94
Figura 2. Tipos de subtitulación según Díaz Cintas y Remael (2007: 13-25)	104
Figura 3. La traducción diagonal de Gottlieb (1997b:110)	107
Figura 4. Las etapas en la subtitulación según Díaz Cintas (2003b)	116
Figura 5. Los errores detectados en el análisis analítico	220
Figura 6. Los tipos de errores encontrados de las tres películas	220
Figura 7. Los tipos de errores detectados en cada película	221
Figura 8. El proceso de la subtitulación para el DVD en Tailandia	230
Figura 9. La reducción y la adición en la subtitulación indirecta al tailandés	234