

Fecha de recepción: 30 diciembre 2013
Fecha de aceptación: 31 enero 2014
Fecha de publicación: 10 febrero 2014
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art6-6.php>
Oceánide número 6, ISSN 1989-6328

Los subtítulos cinematográficos: Un puente entre culturas

Paula CAMACHO ROLDÁN
(Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, Spain)

RESUMEN:

Este artículo analiza la subtitulación cinematográfica desde un punto de vista traductológico pero también intercultural, centrándose en el caso concreto de los festivales de cine. A diferencia del cine comercial hollywoodense que vemos en televisión o en DVD, las películas proyectadas en otros espacios de exhibición como los festivales de cine internacionales provienen en muchos casos de países lejanos con lenguas minoritarias. La traducción fílmica debería servir aquí para tender puentes entre las diferentes culturas. Sin embargo, si la lengua original de la película es una minoritaria y la lengua meta es diferente del inglés se usa el inglés como lengua puente (pivot language). Esto resulta en la pérdida de referentes culturales en la traducción final y en la distorsión de la imagen que la audiencia de los festivales de cine se construye de la cultura extranjera. El objetivo principal de este estudio es realizar, a través de una serie de entrevistas a expertos y profesionales, una primera aproximación a un campo apenas explorado en el ámbito académico para, finalmente, proponer una relación de medidas orientadas a la optimización de la subtitulación en el cine.

Palabras clave: subtítulos, cine, festivales, cultura, interculturalidad, traducción audiovisual, domesticación, extranjerización

ABSTRACT:

This paper analyses film subtitling from the point of view of translation and interculturality in the particular case of film festivals. Far from mainstream Hollywood cinema, many films shown at international film festivals come from remote countries where minority languages are spoken. Building bridges of understanding among cultures should be one of the main goals of film translation. However, as English is used as a pivot language in those cases when the source is a minority language and the target is another language different from English, cultural references are many times lost in the final translation. "A pivot language is an intermediary language, usually English, used in the master list for the preparation of multilingual subtitles of films shot originally in lesser-known languages, e.g. Subtitles in English for a film in Farsi used for the translation of the film into French or Italian." (Díaz-Cintas 2007: 250). The aim of this study is to analyse this type of film translation both from an academic and from a professional point of view, to finally propose a series of measures that lead to its optimization.

Keywords: subtitles, film, festivals, culture, interculturality, audiovisual translation, domestication, foreignization

1. INTRODUCCIÓN

En los comienzos de la subtítulos cinematográfica el principal problema era incluir los subtítulos en las copias para la distribución. Francia, donde los hermanos Lumière ya inventaran el cine, fue una vez más pionera en el desarrollo de nuevas técnicas. *The Jazz Singer* o *El cantor de Jazz*, como se tradujo al español, fue estrenada en París en enero de 1929 con subtítulos en francés. Y también en 1929, *The Singing Fool* o *El loco cantor* lo hizo en Copenhague con subtítulos en danés. En Europa esta iba a ser la forma de traducción del cine preferida en aquellas áreas geográficas de lenguas minoritarias, como en el caso de Holanda y de los países escandinavos. En el caso de España, durante la dictadura franquista se doblaron todas las películas al castellano. Era una forma de impulsar y de imponer esta lengua sobre otras como el catalán y el vasco, por ejemplo. Además, resultaba mucho más fácil de manipular y controlar lo que llegaba del extranjero, pues potenciaba la censura. Este parece ser el origen en nuestro país de la dicotomía que impera entre las dos modalidades de traducción audiovisual. Aunque España sigue conservando la costumbre de doblar casi todo lo que llega de fuera, la opinión pública está claramente dividida en este debate; casi podríamos decir que incluso adquiere tintes de cuestión ideológica.

2. METODOLOGÍA

La metodología empleada aquí es un híbrido entre el paradigma social-interpretativo y el ideológico-crítico. Por una parte, se explora la situación actual de una profesión a través de la visión de los sujetos implicados y, por otra, hay un posicionamiento activo e ideológico por el hecho de reivindicar la trascendencia cultural de la subtítulos en los festivales de cine.

La metodología para abordar este objeto de estudio tan concreto, sobre el que apenas existen publicaciones, ni académicas ni divulgativas, ha constado de dos fases principales: (1) la investigación y documentación a partir de revistas especializadas, libros especializados y actas de congresos de contenido diverso en los que se han encontrado indicios y/o semejanzas, aunque ninguno de estos aborde nuestro objeto de forma directa; y (2) el contacto directo con expertos y profesionales relacionados con el mundo de la traducción audiovisual y los festivales de cine. La muestra se ha acotado a dos festivales, cinco empresas de subtítulos y a una serie de expertos

del departamento de Media, Language and Culture de la Universidad de Roehampton y del de Traducción del Imperial College de Londres, ambos con un fuerte carácter interdisciplinar.

Las entrevistas a festivales de cine y a empresas de subtítulos han sido estructuradas (McDonough y McDonough, 1997: n.pag.) mientras que para las realizadas a especialistas del mundo académico se ha optado por la entrevista semi-estructurada, con preguntas abiertas que ofrecieran al entrevistado la posibilidad de añadir o sugerir cualquier idea o nuevo camino.

El primer paso ha sido establecer el contacto directo con el equipo directivo de algunos festivales de cine españoles con la intención de que desvelaran cómo y a quién le corresponde esta parte de la voluminosa tarea que supone organizar este tipo de eventos culturales. La entrevista recoge esta y otras de las principales cuestiones a las que queremos dar respuesta aquí y se ha realizado bien por la vía telefónica, por correo electrónico o en persona.

El segundo paso ha consistido en, una vez obtenida la confirmación de que en la mayoría de los casos la subtítulos de las películas se lleva a cabo en una empresa privada especializada y subcontratada por el festival, conocer cuáles son las principales empresas e investigar sobre su modelo de actuación y la técnica empleada.

En tercer lugar, durante una estancia de investigación en el departamento de Media, Language and Culture de la Universidad de Roehampton, en Londres, se han llevado a cabo una serie de entrevistas dirigidas a expertos cuya línea de investigación está relacionada con este campo de estudio o si no, al menos, con la traducción audiovisual y/o la subtítulos.

La selección de festivales o muestras de cine se ha hecho en base a la propuesta de su programación. Tanto el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Punto de Vista, como el Xcèntric apuestan por un cine independiente, más experimental y que incluye también la no-ficción. Aunque ninguno es un festival de serie A, ambos gozan de gran prestigio social.

Las empresas de subtítulos han sido seleccionadas bien porque prestan sus servicios a alguno de los festivales entrevistados, porque subtítulan en los grandes festivales de España, porque tienen el monopolio del mercado de los festivales

en Europa, como Sub-ti, o bien, como en el caso de Dayfornight o 36caracteres, porque en Reino Unido y en España, respectivamente, representan un mismo modelo de empresa pequeña formada por un número reducido de traductores autónomos que trabajan con los festivales directamente, sin intermediario alguno. Los expertos académicos entrevistados provienen todos del departamento de Media, Culture and Language de la Universidad de Roehampton y del Imperial College de Londres.

3. LOS FESTIVALES DE CINE

Tan solo tres años después de la llegada del cine sonoro en 1927 se creó el que se supone es el primer festival de cine, la Biennale di Venezia, fundado en 1930 por el dictador italiano Benito Mussolini. Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, este festival fue boicoteado por los americanos porque se usaba con fines propagandísticos. Sin embargo, mientras que *Il Duce* no sobrevivió al conflicto global, el festival sí lo hizo, tras una resurrección en los años cuarenta. Hoy es uno de los más importantes a nivel internacional. El Festival de Cine de Cannes también se creó en 1930 y se vio afectado por la guerra cuando Hitler invadió Francia. Pero, de nuevo, el dictador fue derrocado y el festival sobrevivió, celebrando su gran debut en 1946. La tercera de las viejas glorias europeas es la Berlinale o Festival Internacional de Cine de Berlín, nacido en 1951 como una herramienta cultural de postguerra al servicio de los aliados que ocupaban el oeste de Berlín. Y el festival de cine independiente por antonomasia, Sundance, fue fundado en 1978 por Robert Redford como el único y primer festival de cine de Estados Unidos. Desde entonces, a pesar de su juventud, los festivales de cine han proliferado y cambiado significativamente en su idiosincrasia y número. Aunque siguen poseyendo un cariz político y artístico, los grandes festivales son hoy también un negocio y una fuente de entretenimiento. Se puede decir que la historia de ambos, los festivales y la traducción audiovisual, ha discurrido siempre de forma paralela.

En cuanto a la disciplina académica, no está muy claro a cuál pertenecerían los festivales de cine, ya que hasta el momento no han recibido demasiada atención. Sin duda, deberían ubicarse dentro del cine y de la comunicación, aunque también pueden calificarse como fenómeno sociológico donde la cultura, la política, la antropología o las relaciones internacionales juegan un papel muy importante (Iordanova 2010: 3).

El primer festival entrevistado, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista, busca ser un lugar donde se abracen las tradiciones más diversas del cine de no-ficción con sus propuestas más arriesgadas e innovadoras. Para su pequeño equipo organizador el imprescindible compromiso ético del documentalista con la realidad pasa por la relación triangular que establece tanto con los sujetos de sus obras, como con los espectadores de las mismas a través del medio audiovisual. A través de todas sus secciones, pero especialmente por medio de su concurso internacional, Punto de Vista estimula el conocimiento de aquellas películas que entiendan la no-ficción como una forma de expresión verdaderamente independiente y socialmente necesaria. En la entrevista contestaron que ellos subtitulan y no doblan, no solo porque la segunda opción es mucho más cara sino por una cuestión estética. Todas las películas las proyectan con subtítulos electrónicos en inglés y en castellano, cuando el idioma es diferente de estos dos. Según ellos, cuidar la traducción y su sincronización es una obligación y una muestra de respeto hacia el público. Además, consideran a la empresa de subtitulación con la que llevan los últimos cuatro años trabajando, Savinem, parte del equipo del festival y confían plenamente en su trabajo.

El segundo caso que nos ocupa es el Xcèntric, el cine del Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Barcelona (CCCB). Las películas que conforman las sesiones de Xcèntric tienen en común su difícil visibilidad y la escasa o nula circulación en los circuitos de distribución audiovisual. El cuidado en la programación y las dificultades para conseguir una copia de proyección hacen que cada sesión se convierta en un acontecimiento único. Los contenidos se amplían en géneros y temáticas, pero todos siguen teniendo en común el hecho de ser obras de creación personal con un fuerte compromiso por parte de los autores, tanto en los contenidos como en las soluciones formales. Ellos se declaran en contra del doblaje de todas las películas y a favor de la obra original. Aunque dicen darle prioridad, no hacen ningún tipo de seguimiento en cuanto a las preferencias del público. Trabajan con la empresa andaluza Sublimage, cuya contratación se hizo a través de concurso público.

4. LAS EMPRESAS DE SUBTITULACIÓN

Por lo general, para el subtitulado de sus películas, los festivales y muestras de cine, filmotecas y otros centros de proyecciones

fílmicas no suelen contar con traductores en su plantilla y optan por subcontratar los servicios de un laboratorio o estudio de subtítulado. Estos normalmente cuentan con un grupo de subtituladores en su propia plantilla y poseen una cantera de traductores autónomos.

Entre los clientes de Sub-Ti están la Berlinale, la Biennale di Venezia, el British Film Institute, el London Spanish Film Festival, el Torino Film Festival, el MOMA o la TATE. Se fundó para ofrecer la subtitulación a festivales de cine y a archivos de cine. Su sistema de video- proyección de subtítulos se sirve de un software que ellos mismos han creado para el subtítulado en directo en los festivales. Este software permite cambiar el tamaño y el tipo de letra, lo cual optimiza la lectura de los subtítulos y permite adaptarlos al formato de la película y de la pantalla.

Dayfornight, establecida en Londres, es un modelo de empresa diferente a las anteriores, ya que se compone de un número reducido de traductores y subtituladores autónomos, todos con mucha experiencia tanto en cine como en lingüística. Además, trabajan directamente con festivales de cine, ciclos, cines y demás muestras, sin ningún tipo de intermediario. Esta situación laboral les permite trabajar más de cerca con los diferentes equipos de producción de las citas cinematográficas. Ellos trabajan y se rodean de festivales y directores de cine independiente de la talla de Atom Egoyan quien, a su vez, ha editado el libro *Subtitles: On the Foreignness of Film*: "every film is a foreign film, foreign to some audience somewhere – and not simply in terms of language. Subtitles are only the most charged visual markers of the way in which films engage in direct and oblique fashion, pressing matters of otherness, difference and translation." 36caracteres, con sede en Madrid, es un modelo de empresa similar a Dayfornight en cuanto al número de trabajadores. Está especializada en subtitulación, sobretitulación teatral y otros servicios de traducción, postproducción y gestión asociados a estas labores. Hace subtitulación en directo para festivales de cine, ciclos y pases esporádicos mediante una proyección de subtítulos paralela a la proyección de la imagen en cualquier tipo de sala y en cualquier tipo de formato. Para garantizar la sincronía, los subtítulos son lanzados por un operador mediante un sistema de proyección de vídeo de manera independiente a la película, por lo que la copia no sufre ningún tipo de manipulación ni incrustación de subtítulos. Ellos mismos se encargan de todo el

proceso: traducción, montaje del sistema de subtítulado electrónico y proyección de subtítulos en sala. Trabaja con traductores especializados en subtitulación que siguen manuales de estilo propios de la empresa. Además, en su protocolo de trabajo siempre interviene un revisor para asegurar la máxima calidad del resultado final y tienen en cuenta la accesibilidad para personas con discapacidades auditivas.

Desde la perspectiva del subtitulador lo ideal sería trabajar directamente con el cliente ya que se elimina un eslabón en la cadena de trabajo, por lo que el salario final sería más sustancioso; pero, desgraciadamente, casi nunca es el caso. Profesionalmente, la situación del subtitulador se refleja aquí:

En la mayoría de los casos no se reconoce el nombre del subtitulador. En los créditos de la película tampoco se muestran las personas que llevan a cabo esta labor. Esto crea un impacto negativo en su consideración social (falta de reconocimiento laboral y de respeto profesional). La profesionalidad del subtitulador depende de la formación de expertos en la materia. (Díaz-Cintas, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación*). **PAGINA?**

5. LOS SUBTÍTULOS

Díaz Cintas y Remael (2007: 185) afirman que "the best subtitle is the one the viewer reads unknowingly", al igual que Gottlieb (2001: 51), que consideraba que los buenos subtítulos son aquellos que hacen que el que los lea lo haga inconscientemente, es decir, que sean subtítulos invisibles. Esto está relacionado con el viejo debate sobre si las traducciones deben estar orientadas hacia el texto origen o el texto meta. En el caso del texto audiovisual, debemos tener en cuenta que el término "texto" implica muchas más connotaciones y códigos extralingüísticos, como comentábamos anteriormente. Habría que plantearse cómo resultarían más invisibles los subtítulos de un festival de cine, si a través de la domesticación o bien de la extranjerización (Venuti, 1995: n.pag.). La respuesta es que en ningún caso. Resulta muy cuestionable la afirmación de Díaz Cintas y Remael porque corre el riesgo de restarle importancia a la presencia del texto en el plano. El espectador leerá el subtítulo bajo cualquier circunstancia. Y esto no quiere decir que el subtitulador sea mejor o peor, ni más o menos profesional, lo que quiere decir es que el subtítulo es un mal necesario

que irremediablemente distrae del placer fílmico (Marleau, 1982: n.pag.). Venuti (1995: 1-2) acertadamente argumenta, cuando se trata de esta discusión en el medio impreso, que la invisibilidad es una ilusión, y esto bien se puede trasladar al caso de la subtitulación.

Los subtítulos no son ni serán nunca invisibles. Tampoco tienen por qué serlo, aunque su lectura si debería resultar lo más fácil y llevadera posible. Los subtítulos de una película sueca o vietnamita en un festival de cine nunca podrán crear la ilusión en nosotros como espectadores de que estamos leyendo el guion original. Es imposible, por una parte, porque por el canal auditivo y visual, reconocemos al otro, al extranjero y a su cultura, y por otra parte, porque leemos un texto que está presente y que resulta imprescindible para entender la historia.

Volviendo al viejo debate, y dado el carácter intercultural de los festivales de cine, parece innegable que la tendencia en la subtitulación aquí debería ser la de la extranjerización, es decir, la de la traducción que es más fiel al original y no hace concesiones de domesticación al espectador. Suponemos al público de un festival de cine como un ente cinéfilo, exigente, curioso, que llega a la taquilla buscando una historia extraña y lejana y que entra en la sala dispuesto a vivir una experiencia cultural totalmente desconocida. No tiene sentido por tanto que el traductor la modifique o adapte más allá de hacerla accesible. Dicha teoría pone de manifiesto la relevancia del subtítulador como mediador cultural. Y es que es este el que media entre una realidad y otra, el que ayuda al espectador a entender las referencias culturales y decide cómo y cuándo intervenir (Pedersen, 2010: n.pag.).

Iordanova (2010: n.pag.) define los festivales de cine como acontecimientos únicos que existen en un lugar de la geografía concreto y en un momento temporal determinado. En ellos, el público, los programadores y organizadores de tales eventos, están invitados a reunirse para, todos juntos, como una sola comunidad, imaginar que están en otros lugares remotos y compartir la experiencia de identificarse con seres e historias solo accesibles a través de las películas que se proyectan en el festival.

Por tanto, para entender la historia original y que el verdadero conocimiento cultural tenga lugar, es indiscutible el papel que la subtitulación de los diálogos desempeña, y

la preponderancia que el texto en sí tiene en cada plano.

6. LOS EXPERTOS: INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA

La subtitulación para festivales se ubica dentro de los estudios de traducción, en la modalidad audiovisual. No obstante, dado su carácter híbrido, debería beber de otras disciplinas, como pueden ser los estudios cinematográficos o filológicos. Cuando se trata del texto audiovisual, se hace necesario utilizar enfoques pluridisciplinarios. Tal y como lo define formalmente Chaume (2004: 15) es "un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico". Por lo tanto, su estudio debe pasar por tender puentes interdisciplinarios hacia otras disciplinas como los estudios cinematográficos. En su libro *Cine y Traducción*, Chaume persigue precisamente conseguir relacionar los códigos de significación del lenguaje fílmico con ciertas operaciones convencionales de traducción, como la subtitulación.

En general, el carácter de la enseñanza de la traducción se asemeja más al de algunas tecnologías que al de muchas de las materias de las humanidades: se trata de que el estudiante adquiera, construya mentalmente y automatice un *saber hacer*, y no un *saber*, como puede ocurrir en las diferentes filologías, historia, filosofía, etc [...] la universidad se debe responsabilizar de formar traductores que sepan realizar todas las fases de la traducción relativas a la gestión del texto, excepto aquellas más técnicas, como las mezclas de bandas en doblaje, el lavado de la cinta en subtitulación, etc. (Chaume, 2004: 29, 67). Para Mayoral (2001: n.pag.) "si la enseñanza de la traducción quiere ser eficaz, debe inscribirse en el ámbito de la práctica profesional antes que en el de los principios teóricos o, lo que es lo mismo, asentarse sobre una teoría de la práctica profesional y no de la traducción como ente immanente o ajeno a la sociedad".

Sobre la docencia, la investigación y la metodología de la subtitulación para los festivales de cine se ha hablado y discutido en las entrevistas realizadas a cuatro expertos académicos especializados en traducción audiovisual y cuyo consejo y líneas de investigación han servido de gran ayuda para aproximarnos a nuestro joven objeto de estudio. El contenido de cada encuentro lo resumimos y analizamos a continuación.

El primero contactado fue el Dr. Jorge Díaz Cintas, profesor titular de Traducción Audiovisual en el Imperial College de Londres desde 2008. Me dirigí a él por correo electrónico interesándome sobre dónde podía encontrar más información acerca del contenido de los talleres en los que él había participado (como uno en la Universidad Complutense de Madrid, por ejemplo), ya que durante días de incesante búsqueda, había resultado imposible obtenerlos en detalle. Le comenté que estaba muy interesada en conocer el enfoque metodológico de estos talleres y saber si existe bibliografía específica sobre el tema. Díaz Cintas contestó rápidamente proporcionando información y referencias muy útiles. Se refirió al congreso de *Media for All* de 2012 que organizó y donde se dieron dos interesantes ponencias relacionadas directamente con la cuestión de la subtitulación para festivales de cine. Una de ellas corrió a cargo de Lucía Giachini (Sub-ti Access Rome) y de Federico Spoletti (Sub-ti Ltd., London) sobre *Subtitles and Quality: Researching Audiences at Film Festivals*. La otra fue la de Serena Scaldaferrì y Annalisa Sandrelli (Madcast S.r.l. & Sub-Ti Ltd. Libera U. Studi S.Pio V, Rome) sobre *Digital Subtitling in Film Festivals: A Case Study*. En ambos casos, me enviaba además los datos de contacto y sugería que tal vez los ponentes podrían hacerme llegar una copia de sus presentaciones. La verdad es que resulta la única manera de acceder a los contenidos, ya que a través de la web del congreso no es posible si no estás registrado, lo cual implica pagar una tasa de participación previamente. Además, me adjuntó el resumen de la charla que dio en la Complutense y un resumen de un taller "típico". En cuanto a los talleres, las aproximaciones, según su afirmación, varían de acuerdo con los estudiantes y lo que los organizadores le piden. Muchos de ellos tienen un enfoque práctico a la subtitulación, otros son más teóricos y otros explotan el aspecto de la docencia.

En la entrevista personal realizada confirmó que en la mayoría de los casos son los estudios de subtitulación los responsables de la subtitulación de un festival. Él recuerda que, tradicionalmente (con la crisis todo está cambiando), las películas españolas que salían de España a un festival de cine de categoría A recibían una subvención del Instituto de las Artes Cinematográficas para subtítularlas. Normalmente se hacía al inglés, pero también podía ser al alemán si viajaba a Berlín; casi siempre en un inglés americano que vale para cualquier festival internacional. Muchas veces, en Berlín o en Cannes, suelen tener dos tipos

de subtítulos, unos en la lengua materna y otros en inglés para la prensa y el público internacional. Cuenta Díaz-Cintas que había dos grandes empresas, Banda Aparte y Láser Films, que hacían el subtulado de inglés a español o de francés a español, y también hacia el inglés para películas españolas que salían al extranjero. Con lo cual, la responsabilidad de la traducción fílmica siempre ha recaído directamente sobre esos estudios. La mayoría de los directores no son conscientes de la traducción ni poseen conocimientos sobre subtitulación. Además, afirmaba que otro de los problemas que también existen en los festivales de cine es, junto con la presión económica, porque no suelen tener muchos recursos de este tipo, la presión temporal, lo cual repercute en la calidad del producto final. Las películas de un festival, lejos del cine tradicional americano, proceden muchas veces de países exóticos con lenguas minoritarias. En la mayoría de estos casos, el traductor recibe una lista de diálogos en inglés para traducir a la lengua del país donde se celebre el festival. Díaz-Cintas alude entonces a la cantidad de matices que se pierden por el camino y el impacto tan negativo que esto puede tener. A esta lengua intermediaria la conoce él como *pivot language*, "an intermediary language, usually English, used in the master list for the preparation of multilingual subtitles of films shot originally in lesser-known languages, e.g. Subtitles in English for a film in Farsi used for the translation of the film into French or Italian." (Díaz-Cintas 2007: 250). De *master list* nos ofrece la siguiente definición: "A script of a film or audiovisual programme containing subtitles of the actors' lines in the original or a pivot language, to be used by subtitlers translating into other languages. The master list gives the essence of what is said as well as suggesting a proper length of the subtitle." (Díaz-Cintas 2007: 249).

A la pregunta de qué medidas se deberían adoptar para una mayor calidad en la subtitulación para festivales de cine (en adelante SPF), responde que para empezar habría que traducir directamente del original, sin duda. Aunque reconoce que el hecho de buscar a un experto en farsi, por ejemplo, no es precisamente fácil. Él alega, por un lado, razones de presupuesto y, por otro, descuido hacia la traducción fílmica por parte de la dirección de festival. Además, si el festival contratara directamente a traductores autónomos sin la empresa intermediaria, que asegura resultaría menos costoso, el producto también ganaría en calidad, ya que el traductor tendría acceso directo

al material y posiblemente al director de la película. Para Díaz-Cintas, lo ideal es un tipo de empresa más pequeña, microempresas, con empleados que trabajan fundamentalmente entre ellos, que son autónomos con la razón fiscal como empresa pero que realmente se compone de tres o cuatro amigos que se juntan y trabajan juntos. Menciona dos en concreto, 36caracteres y Dayfornight. A continuación, se refiere a Sub-Ti, que en Inglaterra y en parte de Europa, casi tiene el mercado copado, si es que no lo tiene entero. Luego en España señala a Subtitulam y Savinem, que también más o menos copan el mercado. El problema es que los coordinadores o los organizadores del festival de cine ya los conocen y, en cuanto llega la película, se la pasan directamente a ellos. Romper esa rutina o esa dinámica sería complicado según Díaz-Cintas. Siguiendo con la propuesta de calidad, muchos profesionales opinan que la situación ideal para tener un producto de calidad se da cuando la misma persona hace el *spotting* (pautado del guion) y la traducción (Chaume, 2004: n.pag.). Díaz-Cintas está de acuerdo.

Para una mayor concienciación y visibilidad de la profesión, Díaz-Cintas propone que los festivales cuenten con unas *fact sheets* en su página web, que se usan mucho en el mundo de la medicina, por ejemplo: "un documento que contenga información muy básica, cortito, donde se realce la importancia de los subtítulos y a través del cual la gente pueda acceder a ese conocimiento". Y sugiere algunos puntos que deberían incluir como: "no se puede leer igual que se habla", "los subtítulos hay que condensarlos para que la información pueda llegar al espectador", "tienen que ser legibles y estar en un color y con una letra adecuada", el número de películas que viene con subtítulos, etc.

A continuación, comentamos con Díaz-Cintas el caso del Festival Punto de Vista de Pamplona, como un ejemplo de festival valiente que, con poco presupuesto, apuesta por la calidad y es de los pocos que se enfrentan a cuestiones de accesibilidad en su subtitulado. Sobre el público asistente a un festival asegura que se trata de uno muy diferente del que te encuentras en un cine comercial: "es un público mucho más interesado, mucho más cinéfilo. Y además tienes a los directores y a los productores presentes, a otros directores, agentes culturales, periodistas, críticos de cine, que pueden ver esa película con un ojo mucho más crítico". Desde el punto de vista de la realización lingüística, afirma que la SPF es igual que cualquier otro

tipo de subtitulado. Lo único que varía un poco es la parte técnica. Sin embargo, a lo largo de la entrevista vemos cómo surgen nuevos aspectos que caracterizan a esta modalidad.

Sobre la técnica, se refirió a los dos tipos de subtitulado fundamentales: el subtitulado de láser, por el que se graba el subtítulo en la copia de la película y es parte insoluble de esta; y los subtítulos electrónicos, que son independientes y se proyectan sobre la película. Estos últimos, según él, estaban pensados para festivales, donde nunca se sabe cuál va a ser el recorrido de una película y por tanto no se asume el riesgo de tatuarle unos subtítulos de por vida. Posteriormente, se creó un proyector que reajustaba los tiempos de la película con los subtítulos que, una vez sincronizados con la película, los lanza en pantalla. Cannes, Berlín o Venecia usan este tipo de proyección más elaborada. Pero no se trata de subtitulado directo porque ya vienen elaborados con los códigos de tiempo definidos. En algunos festivales menos desarrollados, y como se hace también por ejemplo, en ópera y en teatro, todavía se siguen lanzando uno a uno.

En cuanto a cómo se enseña y se investiga la SPF, aseguró que no hay nada escrito, más allá de la ponencia del último *Media for All*, sobre la que ya me informé por correo electrónico. En su línea de investigación, él nunca ha profundizado en este campo por la dificultad de acceder al material. Sobre la docencia de la SPF en el Imperial College y en Roehampton University, no se enseña como tal, tan solo se menciona de pasada durante un curso de subtitulación que dura doce semanas. No entran en detalles. Díaz-Cintas alega que es por una cuestión de tiempo. Por lo mismo, tampoco entran en accesibilidad. Él también cree, como Mayoral, que el estudiante debe "saber hacer", por lo que desde el segundo día de clase sus estudiantes ya empiezan a practicar con el software de subtitulación WinCAPS.

En cuanto a la posibilidad de estrechar la relación entre los festivales y la universidad, señaló algunos ejemplos como el Bruselas Festival de Dibujos Animados y Cine de Animación (Anima), que tiene contacto con estudiantes de la universidad que le hacen el subtitulado. También en Madrid para el Festival de Cine ImagineIndia hicieron los subtítulos los estudiantes del Centro de Educación Superior de Felipe II de Aranjuez, que forma parte de la Universidad Complutense y es donde se enseña traducción. Y apunta que el festival de cine de Ronda trabaja con

estudiantes de la Universidad de Málaga. Según él, esto ocurre en festivales de un circuito más limitado, aunque no sabe si más personalizado. También confirma que en Roehampton se colabora con el London Spanish Film Festival, pero a nivel organizativo, porque los subtítulos los hace Sub-Ti, de nuevo.

La siguiente entrevistada, la doctora Lucile Desblanche, es profesora en el departamento de Media, Culture and Language y directora del Centre for Research in Translation and Transcultural Studies de la Universidad de Roehampton. La intención del encuentro con ella era comparar la SPF con los sobretítulos de otros eventos en directo como la ópera o el teatro. Desblanche es experta en música, cuyas circunstancias, según ella, son muy diferentes. Para empezar, los que se encargan de los sobretítulos en la ópera, son siempre especialistas en música y en traducción, algo que asegura no ocurre en los festivales. Además, la música es la que dicta cuándo tienen que aparecer los subtítulos. En segundo lugar, en ópera hay poco lugar para la espontaneidad y la improvisación; siempre hay tiempo de sobra para prepararlos, a diferencia de lo que ocurre en los festivales. Además, en ópera, el traductor no suele ser la misma persona que proyecta los sobretítulos, que es un músico en este caso. En cuanto a la relación del sobretitulador con el director de la ópera, según ella, la actitud ha cambiado mucho para mejor en los últimos diez años, aunque reconoce que al no ser el traductor la misma persona que proyecta y sincroniza los sobretítulos, el director y el traductor no suelen trabajar tan de cerca. Para ella la principal diferencia entre unos, los sobretítulos de la ópera, y otros, los SPF, es que mientras los primeros poseen el tiempo necesario siempre para completar su trabajo con alta calidad, los segundos se ven afectados por la presión de la falta de tiempo. Además, en cuanto a la concisión y la necesidad de resumir en la SPF, por lo general, cantar lleva más tiempo que hablar. Por otra parte, mientras que al pautado del guion en la SPF se le conoce como *spotting*, en ópera se usa más bien el término *segmenting*. Para Desblanche, en ambos casos, el problema fundamental es que los directores de las obras siempre quieren tener el control del producto final y solo les preocupa la reacción del público.

Sin embargo, en el caso de SPF, si lo que al director le preocupase verdaderamente fuera el producto final y la reacción de su audiencia, le prestaría mucha más atención a la traducción fílmica. El motivo real parece ser que el director de cine ignora

el valor e incidencia que la subtitulación puede tener en la película proyectada ante un público extranjero, entonces todavía queda realmente mucho camino por recorrer. En cuanto a cómo se puede optimizar la subtitulación en los festivales de cine, afirma que los traductores nunca podrán llevar a cabo un excelente trabajo si no cuentan con el tiempo necesario. También, asegura Desblanche, que las nuevas tecnologías tendrán algo que decir en todo esto. Como conclusión añade que existe otra diferencia enorme: mientras que casi por norma la SPF se delega en manos inexpertas o con poca experiencia y formación, en el caso de la ópera, esto es radicalmente opuesto. Hasta donde ella sabe, solo Cannes, y supone que otros de clase A, exigen subtituladores profesionales. Pero no es lo habitual, desafortunadamente.

Dionysios Kapsaskis es doctor en Traducción por el University College de Londres, profesor de Subtitulación de inglés a griego en el departamento de Media, Culture and Language de Roehampton y cuenta con veinte años de experiencia como traductor y subtitulador profesional. En la entrevista confirmamos una vez más que en Roehampton University no enseñan la SPF como tal, aunque sí la mencionan durante el curso sin profundizar en la materia. Kapsaskis, además, como subtitulador profesional, opina que mientras que el proceso lingüístico es el mismo que el de la subtitulación para DVD o cine comercial, el producto cinematográfico de un festival, es decir, la película, es algo fresco y muy nuevo, cuya primera proyección se caracteriza por la presencia física del director de la película, del productor, de los críticos de cine, etc. Esto supone sin duda un rasgo único y definitorio de la importancia real del texto en pantalla. A la pregunta de cómo suele ser la relación entre el director de cine y el traductor que subtitula su película según su experiencia, declara que es "inexistente". Y añade que, no obstante, no debería ser así, sino que la subtitulación tendría que ser una parte más del proceso de la película.

El último experto entrevistado es Pablo Romero-Fresco, doctor en Traducción e Interpretación por la Universidad de Heriot-Watt (Edimburgo, Escocia) y profesor e investigador en la Universidad de Roehampton (Londres). Su línea de investigación se centra en el campo de la traducción fílmica y la accesibilidad. Le interesa profundamente la relación entre el cine y los idiomas (subtitulado, doblaje, etc) y cómo hacer el medio audiovisual accesible a gente con dificultades auditivas

o visuales a través de los subtítulos o de la audiodescripción. También ha trabajado activamente en el subtítulo en directo a través del reconomiento del habla (respeaking), publicando el primer libro sobre el tema (2011). Para él, la atención hacia la subtitulación por parte de la organización de un festival depende de la cultura y tradición que cada uno tiene, así como de su tamaño. Para muchos, dice, es un "after thought", es decir, algo que se plantean a posteriori. El caso de Venecia, donde él presentó en 2012 un documental sobre la audiodescripción, destaca por el cuidado especial de los cineastas. Según él, por lo general, hay un gran desequilibrio entre el sumo cuidado que se le presta a la elaboración del guion de la película y el descuido hacia los subtítulos.

También en aquella edición de Venecia, Romero-Fresco participó en un congreso de cine y accesibilidad con una ponencia sobre *Accesible Filmmaking*, tema que también abordaría durante su intervención en el congreso de Berlín *Languages and the Media*, que tendría lugar entre el 21 y el 23 de noviembre de 2012. Con *Accesible Filmmaking* nos referimos a la integración de la accesibilidad como parte del proceso de producción y, sobre todo, del de postproducción. Como subtítulador profesional, ha trabajado con el London Spanish Film Festival, el cual, nos cuenta, suele contratar a especialistas de Comunicación Audiovisual con algo de inglés antes que a traductores con conocimiento de subtitulación. La razón parece ser que mientras que a los primeros se les prepara técnicamente, los otros no saben editar ni incrustar subtítulos en el celuloide. Como respuesta a todo esto, y con ánimo de "hacer ruido", como él expresa, en Roehampton se va a introducir próximamente un módulo en el Master de Traducción Audiovisual que se llamará *Accesible Filmmaking*, en el que los alumnos aprenderán las cuestiones básicas de teoría del cine, también de preproducción, producción y postproducción. Como parte de la postproducción, les enseñarán a montar y editar vídeo en Final Cut (programa de edición de vídeo más utilizado hoy, de la casa Apple). Además, incluirán subtitulación para sordos, audiodescripción, narración y subtitulación normal, para que luego los alumnos puedan, al final del máster, presentar como parte de su portfolio una pequeña obra audiovisual, ya sean entrevistas, un documental, un corto de ficción, que ellos hayan creado y hecho accesible.

Además de este proyecto, en cuanto a la enseñanza de la SPF, comenta que

en Roehampton se celebran durante el curso, cada una o dos semanas, charlas con invitados sobre subtitulación en diferentes actos públicos entre los que se incluirían teatro, ópera y festivales. Para él la principal diferencia entre la SPF y la tradicional estriba en "los agentes involucrados en el proceso: lidiar con la organización del festival, la protección de las copias que recibe, que puede que estén más protegidas ya que son películas que todavía no se han estrenado, o la emisión de los subtítulos en una doble pantalla, etc". Y otra sería la necesidad que hay de incrustar los subtítulos, añade. Es interesante también su observación sobre los críticos que acuden a un festival: "no en todos los festivales hay subtítulos en castellano para los críticos españoles". Tendríamos que asumir, por ejemplo, que los críticos españoles saben, por lo menos, inglés, pues si no, cómo se explica que puedan redactar y publicar una crítica de una película que solo "creen haber entendido". A la pregunta de si él, como experto y autor del primer libro sobre el tema, cree que algún día tendrá cabida en los festivales de cine el novedoso sistema de reconocimiento del habla, responde que lo ve complicado porque habría que combinar el reconocimiento del habla con la traducción automática: "los resultados podrían no ser buenos, a no ser que se trate de documentales, en los que hay un narrador, ya que así se podría hacer un reconocimiento de voz más preciso".

Según la opinión de Romero-Fresco para optimizar la subtitulación en los festivales, debe tener lugar un cambio de conciencia a nivel general: "es necesario que toda la gente involucrada en el proceso del cine, productores incluidos, vean la accesibilidad como algo totalmente necesario [...] y cuando digo accesibilidad, me refiero también a la accesibilidad a otros idiomas".

7. CONCLUSIONES

La elaboración de esta investigación ha confirmado la relevancia que la traducción del texto audiovisual tiene como trasvase cultural y lingüístico, ya sea en salas de cine o en otros tipos de pantallas y medios. Además, todos los expertos consultados han hecho referencia a la necesidad de hacer esta aportación académica, por la simple razón de que hasta el momento no existe literatura escrita sobre dicho objeto de estudio.

Con respecto a quién lleva a cabo la tarea del subtítulo en los festivales, es el área de producción que hay en todo equipo

organizativo de un festival la encargada de buscar un laboratorio o estudio especializado. Desafortunadamente, aunque en los casos seleccionados el respeto hacia el público es prioritario, no se hace seguimiento de este, sino que se delega demasiado en la empresa subcontratada.

En cuanto a la atención que recibe la subtitulación para festivales, es destacable la triste realidad de la figura del subtitulador quien, aunque aspire a ser "invisible" en la pantalla, no debería serlo ni en los títulos de crédito ni en la sociedad. Desde un punto de vista más teórico, en general, la subtitulación requiere mucha más atención, aunque se puede decir que su difusión está en auge. Y en el campo de la docencia, resulta imprescindible enseñarlo siempre de la mano del lenguaje audiovisual. Un buen subtitulador de cine no solo tiene que saber de cine, sino estudiar a fondo la relación entre el texto y la imagen en el espacio y en el tiempo. Para ello, un aprendizaje y un entrenamiento técnico son claves, pero también lo es el hecho de poseer un bagaje lingüístico, estético y cinéfilo.

En ninguna de las dos universidades visitadas de Londres este objeto de estudio recibe la atención académica suficiente, ya que tan solo se menciona dentro de un curso de subtitulación de doce semanas integrado en un programa de máster de Traducción Audiovisual. Por otra parte, los talleres son generalmente sobre subtitulación. A excepción de alguno donde el subtitulador o subtituladora profesional que lo imparte cuenta su propia experiencia en un festival, la mayoría de los talleres y seminarios se ciñen a la práctica del software de subtitulación más convencional. En los congresos de *Media for All*, solo ha habido dos ocasiones puntuales en las que se ha abordado este tema. Ambas ponencias eran estudios de casos sobre la empresa *Sub-Ti*; una de manos del propio director de esta; y la otra sobre su subtitulación digital en festivales de clase A, como el de Venecia, por ejemplo.

Después de tantas conversaciones y entrevistas, hay un gran problema que planea sobre la situación actual de esta profesión: el tiempo o, más bien, la falta de este. No obstante, parece que estamos de acuerdo en que adoptar una serie de medidas podría mejorar la calidad de la subtitulación en los festivales.

- El festival debería contar con la figura de un traductor que a la vez fuera el responsable de llevar a cabo un control de calidad de las traducciones.

- Reconocer el copyright y los derechos económicos del traductor autónomo contratándolo directamente sin pasar por la megaempresa o el estudio de subtitulación.

- Definir el perfil profesional y académico de los subtituladores a contratar, procurando, en la medida de lo posible, que sean profesionales o estén altamente cualificados.

- Hacer un seguimiento del público en cuanto a recepción de los subtítulos, preferencias, etc.

- Elaborar una *fact sheet* con la información básica, tal y como sugería Díaz-Cintas.

- Incluir al traductor en la ficha técnica del final de la película, después de los títulos de crédito. En el caso de que el festival no renuncie a la relación que ya tiene establecida con la empresa de subtitulación, debería entonces procurar hacer un seguimiento y control del trabajo que llevan a cabo y no delegar en ellos la responsabilidad de la traducción fílmica ciegamente.

- Los técnicos encargados de sincronizar los subtítulos del traductor con la imagen del texto origen deben conocer la lengua extranjera y no actuar de manera intuitiva; mejor que sean los propios traductores los que sincronicen su traducción con la pantalla. El producto gana en calidad y en coherencia narrativa.

- El traductor debe recibir los materiales necesarios para una buena traducción, esto es, el guion de la película o documental original, no sólo una mala copia digital

- Tener en cuenta las convenciones ortotipográficas de subtitulación en España (el mejor trabajo hasta la fecha sobre criterios ortotipográficos es de Díaz Cintas)

- El pautado del guion o *spotting* debería hacerlo el traductor.

- Debería existir una coherencia en la traducción final en el festival: más pegada a la lengua/ cultura origen o, alternativamente, más cerca de la lengua y cultura metas.

En cuanto a la relación entre el subtitulador del festival de cine y el director de la película participante:

- Debería ser muy cercana, hasta el punto de trabajar conjuntamente.

- Si la subtítulos no pudiera formar parte del proceso de producción de una película, sí sería aconsejable que constituyera un elemento más integrado en la fase de postproducción.

- Tratando de llevar más allá la propuesta, y atendiendo a las últimas tendencias desveladas en una de las entrevistas, la del *Accesible Filmmaking*, se podría valorar la opción no solo ya de integrar el subtítulo en el proceso de producción o postproducción de la película, sino de convertirla desde su origen en un producto accesible para gente con dificultades auditivas o visuales a través de los subtítulos o de la audiodescripción. Como conclusión final y con ánimo de concienciarnos un poco más, reivindicamos la interesante figura del subtítulador como mediador cultural y transmisor de conocimiento, un eslabón más en una cadena que empezó con la figura del explicador (Buñuel, 1982: 39), siguió con la llegada del cine sonoro en 1930 cuando "en una película muda, bastaba con cambiar los cartones, según el país" (Buñuel, 1982: 146) y continúa hoy abriendo nuevos caminos de accesibilidad, incluyendo a sectores de la población con dificultades sensoriales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CHAUME VARELA, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CHAUME VARELA, F. (1999). "La traducción audiovisual: investigación y docencia". *Perspectives: Studies in Translatology* 7(2): 209-219.
- DESBLANCHE, L. (2012). "Tales of the unexpected: opera as a new art of globalization" en Helen Julia Minors (ed). *Music, Text and Translation*. London: Continuum: 4-14.
- DESBLANCHE, L. (2012) "Mapping digital publishing for all in translation" en Aline Remael et al. (eds). *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi: 85-107.
- DESCOMBE, M. (1998). *Good Research Guide: For Small-scale Social Research Projects*. Buckingham: Open University Press.
- DÍAZ-CINTAS, J. (2003a). *Teoría y práctica de la subtítulos: inglés/español*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ-CINTAS, J. (2005a). "El subtítulos y los avances tecnológicos", en Raquel Merino, José Miguel Santamaría y Eterio Pajares (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 4*. Victoria: Universidad del País Vasco: 155-175.
- DÍAZ-CINTAS, J. y RAMAEL, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- EGOYAN, A. y BALFOUR, I. (2004). *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Alphabet City.
- GORE, C. (2009). *Ultimate Film Festival Survival Guide*. Los Angeles: Lone Eagle.
- GOTTLIEB, H. (2002). "Titles on Subtitling 1929-1999", en Caimi Annamaria (ed.) (2002), *Cinema: Paradiso delle lingue. I sottotitolo nell'apprendimento linguistico*, (Rassegna Italiana di Linguistica Applicata, Anno XXXIV, 1/2-2002), Bulzoni Editore, Roma, 436p.
- IORDANOVA, D. (2010). *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. Eds. Dina Iordanova with Ruby Cheung. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- IORDANOVA, D. (2010). *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. Eds. Dina Iordanova with Ruby Cheung. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- KAPSASKIS, D. (2011). "Professional Identity and Training of Translators in the Context of Globalisation: The Example of Subtitling". *The Journal of Specialised Translation* 16, 162-184. [Documento de Internet disponible en: http://jostrans.org/issue16/art_kapsaskis.pdf] [5/9/2012]
- KAPSASKIS, D. (2008). "Translation and Film: On the Defamiliarizing Effect of Subtitles". *New Voices in Translation Studies* 4. [Documento de Internet disponible en: http://www.iatis.org/oldsite/newvoices/issues/2008/kapsaskis_paper_2008.pdf] [5/9/2012]
- MARLEAU, L. (1982). *Les sous-titres... un mal nécessaire*. Meta: 27(3), 271-85. www.erudit.org/revue/meta/1982/v27/n3/003577ar.pdf [15/12/2011]
- MAYORAL ASENSIO, R. (1993). *La traducción cinematográfica: el subtítulos*. Sendabar 4: 45-68.
- MAYORAL ASENSIO, R. (1999). *Estado de la cuestión y perspectivas de la Traducción audiovisual*. Universidad de Granada.
- MCDONOUGH, J. Y MCDONOUGH, S. (1997). *Research Methods for English Language Teachers*. London: Arnold.
- MERTON, P. (2006). 'Interview with Sub-ti Founder Federico Spoletti', in *The Journal of Specialized Translation*, January 2011. [Documento de Internet disponible en: http://www.jostrans.org/issue06/int_spoletti.php] [29/12/2011]
- PEDERSEN, J. (2010). "When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation" en J. Díaz Cintas, A. Matamala and Josélia Neves (eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Amsterdam/ Nueva York: Rodopi.
- ROMERO-FRESCO, P. (2011). *Subtitling*

through Speech Recognition: Respeaking,
Manchester: Sant Jerome. [Documento
de Internet disponible en: [http://
www.stjerome.co.uk/books/b/150/](http://www.stjerome.co.uk/books/b/150/)]
[10/9/2012]

ROMERO-FRESCO, P. *The Reception of SDH
in Europe*. Berlín: Peter Lang; In Press.

Title: Film subtitling: Bridges among
cultures.

Contact: <pcamrol@upo.es>