

Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)

Fernando Toda

Universidad de Salamanca. Facultad de Traducción y Documentación.

Departamento de Traducción e Interpretación

Calle Francisco de Vitoria, 6, 37008 Salamanca

Resumen

Los condicionamientos que tiene la traducción audiovisual la diferencian de otras modalidades, convirtiéndola en una variedad especializada, distinta de la traducción literaria. Sin embargo, existen traducciones «subordinadas» de literatura que emplean procedimientos parecidos a los de la TAV. La traducción de poemas y canciones muestra puntos de contacto entre las estrategias traductoras. Por otra parte, adquirir conciencia de las diferentes etapas históricas de las lenguas de partida y de llegada puede ser tan fundamental para la traducción audiovisual como para la literaria. Por eso, en la enseñanza de la TAV es necesario comenzar por aspectos de la traducción de literatura, y también disponer de medios técnicos que demuestren en la práctica la «subordinación» a la que se somete el texto audiovisual.

Palabras clave: traducción audiovisual, traducción literaria, subtitulado, doblaje.

Abstract

Audiovisual translation (AVT) is subjected to a number of constraints which set it apart from other types, turning it into a specialised variety, different from literary translation. However, there are cases in which the translation of literature is also subjected to constraints, and the procedures employed are very similar to those used in AVT. The rendering of poems and songs requires strategies that have many points in common with screen translation. Awareness of the different historical stages of both the source and the target languages can be as important for screen translation as it is for the rendering of literature. For those reasons, in teaching AVT it is necessary to start off with some aspects of literary translation, and also to have recourse to technical means which can demonstrate in practice the way in which audiovisual texts are constrained.

Key words: screen translation, AVT, literary translation, subtitling, dubbing.

Ha pasado ya el tiempo en que los textos sobre traducción audiovisual (TAV) solían comenzar con la observación de que había muy poco escrito sobre el tema, al menos desde el punto de vista académico, y sobre todo en España.¹ Hoy ya existen muchas publicaciones relacionadas con este campo de la traducción, al que se dedican, en el ámbito universitario, asignaturas (o secciones dentro de ellas) tanto en las licenciaturas como en los estudios de postgrado; la Universitat Autònoma de Barcelona ofrece un postgrado dedicado exclusivamente a la Traducción Audiovisual, lo que nos da idea del interés que suscita esta modalidad en el mundo académico.

En estas páginas, deseo hacer algunas reflexiones que muestren la relación de la TAV con la traducción literaria, con la que tiene bastantes afinidades, desde mi punto de vista, y que señalen cómo se puede aprovechar eso en la docencia. Pretendo que quienes han estudiado Traducción e Interpretación y quienes han estudiado Filología, y ahora se interesan por la TAV, puedan tener presentes estos aspectos, y conciban la TAV como un tipo de traducción que sin duda es «especial» y hasta «especializada» debido a los condicionamientos que tiene, pero que en muchos casos requiere destrezas y procedimientos que se emplean también en la traducción literaria. En ese sentido, me parece procedente hacer alguna salvedad a esta afirmación que aparece en el manual de TV3 sobre la traducción para el doblaje:

...la traducció per al doblatge [podemos aplicarlo también al subtítulo] està sotmesa a una restricció que no té la traducció literària i és que l'espai físic del text està condicionat per la durada en temps real dels diàlegs. [...] La necessitat més freqüent, que és la d'escurçar frases, impossibilita a vegades recollir íntegrament tots els significats de la frase original. Aleshores s'han de seleccionar necessàriament els significats prioritaris, que són els que garanteixen que l'espectador no perdi el fil, i descartar els que resultin accessoris. (Televisió de Catalunya 1997: 15)

Esta afirmación, que sirve perfectamente su propósito en el manual, no es sin embargo exacta. Como voy a demostrar más abajo (y como algunos lectores ya habrán deducido), sí que existe cierto tipo de traducción literaria sometida a restricciones, y en ella se recurre a estrategias que conducen a los objetivos señalados en la segunda parte de la cita. Esos procedimientos a menudo son los que se emplean en la traducción audiovisual.

Así pues, comenzaré por situar la TAV dentro de lo que llamamos *traducción subordinada*. Creo que es pertinente hacerlo porque, hasta no hace mucho, me parece que había cierta tendencia, al menos en España, a utilizar ese término casi como sinónimo de *traducción audiovisual*. Así, dos libros que reúnen valiosas colecciones de artículos sobre doblaje y subtitulación aparecieron con los títulos de *La traducción subordinada I: el doblaje* y *La traducción subordinada II: el sub-*

1. Así lo hacía notar Frederic CHAUME (2002: 215). Este mismo autor publica en 2004 el libro *Cine y Traducción*. En GARCÍA PEINADO y ORTEGA ARJONILLA (2003, vol II) se recoge una sección sobre «Investigación en traducción subordinada, audiovisual y multimedia». DÍAZ CINTAS (2003) tiene una bibliografía extensa y actualizada.

titulado (Lorenzo y Pereira, 2000 y 2001). Esto puede dar la sensación de que traducción subordinada es lo mismo que la traducción audiovisual o cinematográfica, y se divide en dos modalidades, subtitulado y doblaje.

Lo cierto es que la TAV es, sin duda, traducción subordinada, pero no es ni mucho menos la única clase de traducción subordinada. Si entendemos por ésta cualquier traducción que esté condicionada por elementos extralingüísticos que influyen en la manera de producir el texto traducido, obligándolo a someterse a ciertas restricciones, veremos que hay muchas variedades que entran en esa clasificación.

Por poner un ejemplo, la traducción de un folleto turístico en el que el cliente quiere conservar la misma disposición tipográfica, las mismas ilustraciones con el mismo tamaño y composición de las páginas, y los mismos tipos y tamaños de letras, es una traducción subordinada, puesto que está sometida a todas esas limitaciones. Raras veces encontramos que, al traducir de un idioma a otro, nos resulta un número de palabras igual en el texto traducido (TT) que en el original (TO), y aun si es así, uno de los dos tiende a tener palabras más largas que el otro. Incluso entre lenguas tan emparentadas como el catalán y el castellano, o el gallego, es difícil que no se den ciertas diferencias en cuanto a la longitud entre TO y TT. En el folleto turístico, es posible que de inglés a español descubramos que la traducción «nos sale más larga» y que, por lo tanto, tendremos que «recortarla» en algunos aspectos. Tal vez si traducimos de catalán a inglés nos suceda lo contrario, y haya que «ampliar» un poco la versión traducida. Estoy partiendo del supuesto de que hiciéramos primero una versión no condicionada por el espacio disponible y la composición, de modo que pudiéramos cumplir a rajatabla la regla de oro del profesor Valentín García Yebra de que la traducción debe «*decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce*» (García Yebra 1989: 43). Como sabemos, la propia naturaleza de los textos, en este caso los turísticos, a menudo nos obliga a adoptar procedimientos que implicarán la «expansión» del texto (por ejemplo, la amplificación para dar un equivalente funcional de un elemento cultural o gastronómico), y, por lo tanto, tal vez la necesidad de reducir el texto en otra parte. Pienso que la traducción de páginas web (sin entrar en las que tengan sonido y/o imágenes de vídeo) está subordinada en ese mismo sentido: si se pretende mantener el mismo formato, disposición de imágenes, etc., se darán situaciones de subordinación similares a las descritas para el folleto.

A pesar de lo que se afirma en el manual de TV3, la traducción de textos literarios es también, en algunos casos, traducción subordinada. Evidentemente, esto depende del género. En el caso de la novela, la longitud del texto no es un condicionamiento. No importa que la versión traducida tenga unas cuantas páginas (es decir, palabras) más o menos que el original, aunque siga diciendo «todo lo que éste dice y nada más».

La traducción de textos teatrales, a pesar de que en algunos aspectos se la compara con la traducción cinematográfica, tiene con ésta la misma diferencia radical: no está condicionada por el espacio y el tiempo. No importa que la versión tradu-

cida de *Hamlet* dure tres o treinta minutos más que la original al representarla; pero para doblar o subtítular una película de *Hamlet* que tuviera el mismo texto, nos tendríamos que ajustar estrictamente al tiempo que los actores tardasen en decir cada uno de sus parlamentos.

No será difícil deducir que la modalidad de traducción de literatura más condicionada es la traducción del verso en verso, y más aún si se utiliza la rima. Como estos condicionamientos a veces exigen procedimientos de traducción similares a los que se emplean en la traducción audiovisual, quiero poner un ejemplo con un poema traducido que, en mi opinión, resulta perfectamente adecuado al *sentido* del texto original, si bien no se puede decir que mantenga siempre el *significado*. Como en él se observan algunas estrategias propias de la traducción audiovisual, podemos ver lo que tienen en común estas dos modalidades de traducción subordinada, y qué es lo que las diferencia.

El poema, escrito a finales del siglo XIX por un poeta inglés, trata sobre el intento del autor de olvidar a su amada muerta, buscando el placer en las fiestas, el vino y otras mujeres. El poeta sostiene que, pese a ello, ha sido fiel a su amada.

Cynara

Ernest Dowson (1867-1900)

Last night, ah, yesternight, betwixt her lips and mine
 There fell thy shadow, Cynara! Thy breath was shed
 Upon my soul between the kisses and the wine;
 And I was desolate and sick of an old passion,
 Yea, I was desolate, and bowed my head:
 I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

All night upon my heart I felt her warm heart beat,
 Night-long within mine arms in love and sleep she lay;
 Surely the kisses of her bought red mouth were sweet;
 But I was desolate and sick of an old passion,
 When I awoke and found the dawn was grey:
 I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

I have forgot much, Cynara! Gone with the wind
 Flung roses, roses riotously with the throng,
 Dancing to put thy pale, lost lilies out of mind;
 But I was desolate and sick of an old passion,
 Yea. All the time, because the dance was long;
 I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

I cried for madder music and for stronger wine,
 But when the feast is finished and the lights expire,
 Then falls thy shadow, Cynara! The night is thine;
 And I am desolate and sick of an old passion,
 Yea, hungry for the lips of my desire:
 I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.

Traducción de Tomás Ramos Orea²

Anoche, entre sus labios y los míos,
cayó tu sombra, Sínara, y tu aliento
sobre mi alma en mitad de mis desvíos.
Triste y beodo de pasión certera,
vencido y triste, sí de desaliento,
te he sido fiel, amor, a mi manera.

Sobre el mío su tibio corazón
en mis brazos yació en ternura y sueño:
Dulce y venal su boca bermellón.
Triste y beodo de pasión sincera,
vi el alba, al despertar, llena de ceño:
amor, te he sido fiel, a mi manera.

Quise olvidarte, Sínara. Al torrente
de rosas en tumulto me he lanzado
por arrojar tus lirios de mi frente.
Triste y beodo de pasión primera
todo el tiempo que el baile ha perdurado...
te he sido fiel, amor, a mi manera.

Loco lloré de vino y de lujuria.
Pero al morir la fiesta y sus fulgores
tu sombra se abatió: la noche es tuya.
Triste y beodo de pasión certera
y hambriento de besarte en mis fervores,
amor, te he sido fiel, a mi manera.

Una versión como ésta es una «traducción subordinada»: se encuentra sometida a muchos condicionamientos o restricciones. Creo, de hecho, que la expresión inglesa *constrained translation* es más acertada, ya que la palabra *subordinada* puede dar la sensación de que se trata de una modalidad «menos importante». En este caso, la traducción de Tomás Ramos Orea está constreñida (condicionada, restringida) por la forma.

Veámoslo con algún detalle. En primer lugar, el metro elegido para la versión en castellano —el endecasílabo— ya supone un fuerte encorsetamiento. En general, el español, al contener un mayor número de palabras polisílabas, produce unos versos más largos, si no en el número de palabras, sí en el de sílabas. Se calcula, *grosso modo*, que un verso en inglés produce un 30% de sílabas más traducido «fielmente» al español. Quizá por eso la medida más cómoda para trasladar el pentámetro yámbico del inglés de modo que «quepa» todo un verso en un solo verso en castellano sea el alejandrino español, el verso de catorce sílabas. Es el verso que utilizó Agustín García Calvo para sus traducciones rimadas de los sonetos de Shakespeare, por ejemplo.³ En el caso que nos ocupa, los versos del TO son algo

2. Véase RAMOS OREA, 1982.

3. Véase GARCÍA CALVO, 1983.

más largos; no son pentámetros yámbicos (que vienen a ser diez sílabas, generalmente con la última acentuada), sino que son versos que tienen entre doce y trece sílabas. Por lo dicho antes, se deduce que traducirlos en endecasílabos será aún más difícil. Habrá que «reducir» de algún modo.

El segundo aspecto es la rima. En este caso, se verá que el esquema es el mismo en ambos poemas: las estrofas del TO riman *a-b-a-c-b-c*, y las del TT presentan la misma combinación. Estos dos factores formales condicionan la traducción tanto o más que cuando vamos a escribir un subtítulo.

En el subtítulo puede ocurrir que, según la duración del segmento y la velocidad de lectura elegida, dispongamos de tan sólo 16 caracteres (pulsaciones en el teclado) para traducir un texto que, en la primera versión que se nos ocurre, ajustándonos a la norma de García Yebrá, ocuparía 28 ó 30. Del mismo modo que el subtítulador tiene que «recortar» su texto dejando la esencia de lo que dice el TO, el traductor de poesía se ve obligado a «podar algo», o hacer algún cambio de significado, procurando respetar el sentido. Esos factores están presentes continuamente en la traducción del poema hecha por Ramos Orea. Veamos en qué se nota.

Para empezar, fijémonos en los nombres. *Cynara* aparece nombrada en el segundo verso del TO, y siempre en el último de cada estrofa, además de en el primero de la tercera estrofa y el tercero de la última. Es decir, en total siete veces. Sin embargo, en el TT, *Sínara* sólo aparece dos: en el segundo verso de la primera estrofa y en el primero de la tercera. La razón parece ser precisamente el número de sílabas. El traductor usa el nombre en el segundo verso, porque es imprescindible: tenemos que saber a quién se dirige el poeta. Pero en todos los versos finales de estrofa sustituye *Sínara* por «amor». De ese modo, con un bisílabo agudo, le resulta más fácil hacer el endecasílabo que con el trisílabo esdrújulo *Sínara*. En la tercera estrofa, el nombre le «encaja» bien con el número de versos, y lo utiliza, pero en la cuarta (tercer verso) lo omite del todo, eliminando el vocativo del TO. Verdaderamente no es necesario; ya sabemos que se refiere a *Sínara*. Por la misma razón puede poner «amor» en lugar del nombre en el último verso de cada estrofa.

Eso es un procedimiento muy similar al que se emplea en el subtítulo, y la estrategia es la misma: la primera vez que aparece un nombre, hay que incluirlo en el subtítulo, evidentemente, para que el espectador localice a los personajes, pero en muchas de las intervenciones posteriores, si las referencias están claras, en lugar de nombres o apellidos se pueden utilizar pronombres u otras expresiones que resulten más cortas. Por ejemplo, en el guión que manejaron mis alumnos para subtítular una escena de la película *Braveheart* con el programa *Subtitulam*, se nombraba a *Longshanks*, el apodo del rey inglés Eduardo I. Si optamos por usar ese apodo transferido (como se hizo en la versión doblada) veremos que, escrito, ocupa diez espacios. Como ya ha sido nombrado así anteriormente en la película, quienes optaron por escribir «el rey» se ahorraron cuatro pulsaciones; es una estrategia parecida.

Antes de seguir adelante, es necesario recordar aquí algo que no por evidente se debe dejar de lado: la diferencia fundamental en cuanto a subordinación entre la traducción de poesía y la TAV está en que en la primera es el propio traductor quien impone las restricciones. Nadie obligó a Tomás Ramos Orea a hacer una

versión de *Cynara* en verso, y, si bien es cierto que es posible que un «iniciador» (un editor, un profesor) encargue a alguien una traducción en verso, lo normal es que deje que quien vaya a hacerla escoja el metro la rima.

Por eso, la traducción de canciones para ser cantadas, que es traducción «audio», aunque no «visual», es también traducción subordinada, pero en mayor grado que la traducción de poesía. Una canción ha de mantener el mismo número de sílabas, y, en la medida de lo posible, la acentuación en los mismos sitios que el texto original. Si, además, debe mantener el sentido del texto (cosa fundamental en las comedias musicales o en las canciones de las películas de dibujos), veremos que el nivel de subordinación es superior. Como ejemplo, antes de retomar otras consideraciones a partir del poema *Cynara*, voy a incluir tan sólo algunas líneas de la traducción de una canción de *The Jungle Book* (*El libro de la selva*) de Walt Disney, aunque sólo sea por rendir homenaje a ese excelente traductor de tantas de sus películas que fue el mexicano Edmundo Santos. Espero que los lectores, en algún momento de su infancia, o bien cumpliendo sus labores de padres, tíos o abuelos, hayan visto la película, de modo que recuerden la música de la canción. Es el momento en que el oso Balú (Baloo) le explica a Mowgli lo fácil que es vivir en la naturaleza. Éste es el principio:

*The bare necessities*⁴

Look for the bare necessities
The simple bare necessities
Forget about your worries and your strife.
I mean the bare necessities
Old Mother Nature's recipes
That bring the bare necessities of life.

Busca lo más vital

Busca lo más vital no más,
lo que es necesidad no más
y olvídate de la preocupación.
Tan sólo lo muy esencial
para vivir sin batallar
y la Naturaleza te lo da.

La imposibilidad de reproducir el juego de palabras del sintagma *bare necessities* («necesidades básicas») que evoca la palabra *bear* (oso, pronunciada igual que *bare*, lo que nos da la posibilidad de entender a la vez «necesidades de oso») queda prácticamente olvidada ante la maestría con que el traductor mantiene el sentido sujetándose a las exigencias de la música, el ritmo y el número de sílabas. En las siguientes líneas, Balú, que en esta parte más que cantar recita con ritmo,

4. Walt Disney Productions, *The Jungle Book / El libro de la selva* (1967). Canción «The Bare Necessities», letra y música de Terry Gilkyson. Traducción «Busca lo más vital» de Edmundo Santos (también director de doblaje).

le aconseja a Mowgli qué debe hacer para coger frutos que pinchan, como el higo chumbo:

Now When you pick a pawpaw
 Or a prickly pear
 And you prick a raw paw
 Next time beware.
 Don't pick the prickly pear by the paw
 When you pick a pear
 Try to use the claw.
 But you don't need to use the claw
 When you pick a pear of the big pawpaw.

Cuando tomas un fruto
 con espinas por fuera
 y te pinchas la mano,
 te pinchas en vano.
 Tomar espinas con la mano es malo,
 En vez de la mano usa siempre un palo.
 Mas, ¡fíjate bien! Usarás la mano
 cuando tomes la fruta del banano.

El traductor ha eliminado los nombres de los frutos, pero está a la vez ayudado y constreñido por la imagen, pues vemos los que nombra el oso, y también cómo los va ensartando en un palo, lo que justifica la decisión del traductor de usar esa palabra en su texto.

La traducción de canciones dentro del cine quizá sea la más subordinada de las traducciones. En las comedias musicales y en otras películas que contienen canciones, es más frecuente, hoy, dejarlas en versión original y si acaso subtítularlas (lo que sigue siendo traducción subordinada, aunque normalmente no por el verso). En las películas de dibujos que van destinadas a niños, el subtítulo no es una opción posible, y dentro de este género hay que reconocer la auténtica genialidad de Edmundo de Santos y otros traductores que han trabajado para la Disney.

Regresemos ahora al poema *Cynara* para hacer algunas otras consideraciones que en mi opinión demuestran también la estrecha relación entre traducción literaria y traducción audiovisual.

Por lo que se refiere al significado, es evidente que algunos de los versos del poema original no «dicen lo mismo» que los correspondientes del poema traducido. La tercera estrofa es un buen ejemplo. En el TO lo que se dice es que el autor se ha dejado «llevar por el viento» (*gone with the wind*),⁵ y es él quien lanza rosas con la multitud, con la cual además baila. Sin embargo, el sentido del texto, a mi entender, se mantiene. Sigue dando la idea de las cosas que hace este hombre desesperadamente, intentando olvidar el dolor de la muerte de la amada, y esa alusión fun-

5. De este verso sacó Margaret Mitchell el título de su novela *Gone with the Wind*, que a su vez dio lugar a la famosa película (*Lo que el viento se llevó*).

damental, formulada en *to put thy pale lost lilies out of mind* sí que queda recogida en la traducción «por arrojar tus lirios de mi frente», si bien el verso tampoco «tiene el mismo significado» que el del TO. De modo parecido, la alusión que hay en la segunda estrofa a que la mujer con la que ha dormido es una prostituta (*surely the kisses of her bought red mouth were sweet*) se recoge en un magnífico endecasílabo en el TT: «dulce y venal su boca bermellón», en donde, no obstante, se pierde la fuerza del adverbio *surely* («sin duda»); también en el subtitulado ese tipo de palabras «subjetivas» se eliminan, para conservar lo más importante del mensaje.

El traductor-poeta se ha permitido variaciones con el sintagma *desolate and sick of an old passion* que aparece en todas las estrofas: en dos ocasiones usa «pasión certera» y en las otras dos «sincera» y «primera». Esto es una licencia dentro de la traducción poética, pero no altera el sentido del poema. Constreñido por su elección de la rima y el metro, Tomás Ramos conserva las ideas principales aunque las exprese con otras palabras y de forma más sucinta. En esto está bastante cerca de lo que se recomienda para la traducción audiovisual, si tenemos presentes, por ejemplo, las recomendaciones del manual de TV3 antes citado: «s'han de seleccionar necessàriament els significats prioritaris, que són els que garanteixin que l'espectador no perdi el fil, i descartar els que resultin accesoris.»

Ya hemos podido comprobar que que los autores del manual de TV3, al hablar de traducción literaria, estaban pensando sobre todo en la traducción de novelas, pues, como acabamos de ver, sí que hay traducción literaria sometida a restricciones: la traducción del verso en verso, y con rima. Algunos procedimientos que emplea la TAV son los que se venían aplicando desde hace siglos en la traducción de poesía. Pero sí es cierto que la diferencia entre la traducción de una novela y la de un guión de película —incluso si está escrito a partir de la misma novela— es abismal. Nunca hay que olvidar que la imagen es parte fundamental de la obra audiovisual, y mucho de lo que «se cuenta» en la novela «se ve» en la película. Antes he citado *Braveheart*, de Mel Gibson, de 1995. La escena que estuvieron subtitulando mis alumnos es la primera entrevista de Wallace con la Princesa de Gales, enviada por su suegro Eduardo I de Inglaterra, para parlamentar con el líder escocés, que ha invadido Inglaterra.⁶ Basta con leer el episodio correspondiente en la novela (y no hay que olvidar que el autor, Randall Wallace, es el guionista de la película) para percatarse de que en la versión filmada hay muchos «silencios», poco texto: la cámara nos está «contando» lo que dicen las palabras en el libro, incluidas las miradas entre los dos protagonistas, que preludian la historia de amor que se desarrollará después. La otra dimensión que hay que tener presente es la del espacio y tiempo. Algunas frases del diálogo entre ambos son exactamente iguales en la novela que en la película, pero mis alumnos descubrieron que la traducción hecha sobre la novela no les servía para hacer sus subtítulos, porque donde en la página impresa no hay límite de espacio, en el subtítulo sí.

6. En la novela, es el capítulo 36. Véase WALLACE, 1995a y 1995b (traducción de Víctor Pozanco).

Todavía hay dos cosas a las que debemos prestar atención en el poema traducido por Ramos Orea. En primer lugar, volvamos a estas palabras que se repiten: *desolate and sick of an old passion*. Aquí, el peligro para el traductor es el del cambio semántico. A la mayoría de los hablantes de inglés de hoy, incluidos los nativos, la frase *sick of* les resulta equivalente a *fed up with*, es decir «harto / cansado de». Pero no es ése, evidentemente, el sentido que tiene la expresión en el poema. Es un sentido más antiguo, que aún podemos encontrar recogido en un diccionario de mesa como el *Concise Oxford Dictionary* (Sykes, 1978). Bajo la tercera acepción de *sick* encontramos que *sick of* puede significar *pinning for*, es decir, que se anhela o se añora algo mucho; en este caso, la pasión perdida tras la muerte de la amada. Una traducción según el significado actual trastocaría totalmente el sentido del poema, sin duda. Y esto conviene tenerlo presente también en la TAV, sobre todo en la traducción de películas basadas en obras literarias del siglo XIX o principios del XX. Esos textos y guiones resultan peligrosos porque, al tratarse de un inglés casi contemporáneo, nos parece que no encierra trampas de ese estilo como lo pueden hacer textos de épocas anteriores. Sin embargo, la lengua evoluciona rápidamente (el poema de Dowson tiene poco más de cien años), y hay que ser conscientes de esos cambios para traducir con precisión. No se debe olvidar que el argot, muy presente en el cine, es una de las partes más cambiantes del léxico, tanto en la creación como en los cambios de significado. Para la traducción audiovisual la conciencia de este hecho también es fundamental.

Otro aspecto del poema sirve para ilustrar la necesidad de que quien se dedique a la TAV, como quien lo hace a la traducción literaria, sea consciente de los estadios anteriores de la lengua de origen, y de la lengua término. Me refiero aquí al uso del pronombre de segunda persona *thou*, es decir «tú». Debido a que lo asociamos con el inglés de la Biblia y el de Shakespeare, a primera vista podemos tener la tentación de traducir *thou* por «vos», como se ha hecho en más de una ocasión, pero esto es un error. La historia de la lengua inglesa nos enseñará que *thou*, el singular de segunda persona procedente del inglés antiguo, empezó a contraponerse a *you* (que era el plural) como forma cortés para el singular, después de la conquista normanda (siglo XI). Esto fue debido a que el inglés de la corte, calcando el uso del francés (*vous*) comenzó a emplearlo como «singular de cortesía». Eso dio lugar a una oposición *thou/you* en el singular que tiene su paralelismo en el «tú/vos» del castellano en épocas anteriores. Esa oposición tiene muchos matices sociolingüísticos, que debemos tener presentes. No siempre es así en las traducciones, y esto incluye la TAV. Pondré dos ejemplos, uno del inglés al castellano y otro en sentido inverso.

En la versión subtitulada de *Macbeth* de Orson Welles (1948), cuando Lady Macbeth está intentando convencer a su marido de que debe matar a Duncan para llegar a ser rey, le dice:

...when in swinish sleep / Their drenched natures lie, as in a death / What cannot you and I perform upon / The unguarded Duncan?... (*Macbeth*, II, IV, 67-70)

En los subtítulos aparece:

Cuando sus cuerpos embriagados... // ... duerman el sueño de los cerdos... // ...
¿qué no podremos hacer *vos* / y yo al indefenso Duncan?

La traducción es correcta: *you* se ha traducido por «vos». Sin embargo, dos versos más adelante, en esa misma escena, Macbeth le contesta a ella:

Bring forth men-children only; / For *thy* undaunted mettle should compose / Nothing
but men. (72-74)

Pero en este caso el subtítulo dice:

¡*Dadme* sólo hijos varones! / pues *vuestro* temple indómito... // ... no debería parir
más que hombres. (Todas las cursivas son mías.)

La esposa lo trata de «vos», pero no es eso lo que ocurre en el TO, en donde, siguiendo el uso de la época, el marido llama a la mujer *thou*, pero ella se dirige a él con *you*. Se ha perdido un matiz importante, y en este caso la restricción de espacio no justifica esa pérdida.⁷

El otro ejemplo procede de la traducción al inglés para el subtítulo en DVD de los dos largometrajes basados en la serie de dibujos de Cruz Delgado sobre *Don Quijote* que se emitió por TVE en 1979-1981, relanzados en este formato con motivo del IV centenario de la publicación de la obra de Cervantes, en 2005. La productora, Romagosa Internacional, me hizo una consulta sobre la coherencia de algunas expresiones arcaicas que se habían empleado en la traducción para dar un «sabor antiguo» al inglés. Una de las cosas que señalé fue que había incoherencia en el uso de estos pronombres. Por ejemplo, en la escena en que Don Quijote, recién iniciada su primera salida, llega a la venta, que a él se le figura castillo, en donde pretende ser armado caballero, se producen estos diálogos:

1st Maidservant: Oh!

2nd Maidservant: A ghost!

Don Quixote:

Flee not *Your Ladyships*, nor fear any wrong be done *ye*, for it behooves not the order of Knighthood to which I belong to do hurt to anyone, much less such high-born maidens as *thyselves*...

He señalado los pronombres en cursiva. Don Quijote, que piensa que las criadas son señoras, las trata de *you* al principio, pero luego de *thou* (*thyselves*), lo cual es incoherente. Algo parecido pasa con el posadero, que comienza tratando de *you* a Don Quijote, pero luego emplea *thou*:

7. Astrana Marín traduce correctamente: ella usa *vos* y él contesta «¡No *des* al mundo más que hijos varones...!» (ASTRANA MARÍN, 1978).

[...]

Inkeeper:

If *Your Grace*, sir Knight, seek lodging, apart from a bed — of which there is none in this inn — *you* will find all else in great abundance...

[Don Quijote explica que no quiere cama, y el posadero dice:]

Inkeeper:

In that case, Sir Knight, *thy* bed will be but hardships, and *thy* sleep: the eternal watch... And being thus the case, *thou mayest* dismount, as in this hovel *you* will find ample occasion not to sleep all night [...]

Ésta es una mezcla absurda, producto del deseo de dar sabor arcaico al texto sin dominar bien ese aspecto de la lengua inglesa. Espero que en la versión definitiva de los subtítulos se haya corregido, ya que, aunque esas formas de tratamiento cayeron en desuso en el inglés hace casi tres siglos, el público las sigue oyendo y leyendo a través de las dos obras más difundidas en inglés: la Biblia y las obras de Shakespeare. Conviene, pues, poner cuidado en este aspecto también en las traducciones para los medios audiovisuales.

Creo que, como traductores y profesores de traducción, este tipo de consideraciones, así como aprender a «cuidar el oído» para las expresiones coloquiales, y saber decir las cosas de modo que suenen naturales en la lengua de llegada, deben constituir nuestra preocupación principal. Muchas veces los directores de doblaje tienen que alterar el texto de la traducción, para que «entre» en el tiempo del parlamento; es decir, ya se corre un riesgo de manipulación de la traducción entregada. Por esa misma razón, esa traducción debe cuidar mucho todos estos aspectos, para reducir lo más posible la distorsión que inevitablemente se producirá en el doblaje. En el caso del subtítulo, ocurre lo mismo si es una persona diferente del traductor quien va a escribir los subtítulos a partir de una traducción ya hecha. Aunque me temo que las razones por las que los estudios prefieren que sea el propio traductor quien prepare e inserte los subtítulos son más bien presupuestarias, lo cierto es que ese sistema debería reducir el riesgo, ya que quien se encarga de «concentrar el sentido» del TO en pocas pulsaciones es quien ha debido interpretarlo correctamente (siempre con la imagen delante): el traductor.

Por eso pienso que en la enseñanza de la traducción audiovisual es imprescindible que los alumnos trabajen en condiciones que les obliguen a someterse a su carácter especial: un simulador de subtítulo como el programa informático *Subtitulam* (desarrollado por Antoni Cumplido de la UAB, que yo utilizo en mis clases) es suficiente para que aprendan esta «especialización» en traducción. A partir de ahí, el manejo de programas profesionales como *Win 2020*, de Screen, o *Scan-Titling*, de Cavena, se aprende enseguida. Lo importante, como traductores, es saber hacer la condensación del sentido, y disponer el subtítulo de forma que sea fácilmente asimilable. Otro tanto se puede decir del doblaje: es necesario «vivir» las restricciones personalmente.

Lo que se requiere para hacer un doblaje «casero» no es más que un vídeo con sistema de *audio-dubbing*, que permita grabar una nueva banda sonora. A éste se conecta, mediante una mesa mezcladora, un micrófono (si pueden ser dos o tres, mejor). Casi cualquier aula puede hacer de «estudio». Los propios alumnos hacen

su traducción y luego tienen que adaptarla para que «entre», ensayarla y grabarla. Se puede comenzar por hacer voces superpuestas, por ejemplo para un documental, y de ahí pasar al doblaje. Resulta no sólo instructivo (ahí se comprende de verdad en qué consiste la «subordinación» de la TAV) sino además bastante divertido. Lo sé por experiencia; lo hago en mi curso en la licenciatura y en algún curso de doctorado.

Pero el paso previo, que se puede hacer dentro del mismo curso, o en otro diferente, consiste en traducir diálogos de novelas, o de obras de teatro. Así se adquiere conciencia de que todo lenguaje supuestamente «espontáneo» está bastante elaborado por los autores literarios, despojado de la mayor parte de las incoherencias, anacolutos, cambios de dirección, vacilaciones, repeticiones y muletillas que se producen en el habla real. Si de verdad se reprodujera todo eso por escrito, resultaría insoportable para los lectores. En el cine, o en las series de televisión, el grado de «espontaneidad» puede ser mayor, entre otras cosas porque el discurso está apoyado en la imagen. (Un personaje puede dejar una frase incompleta porque su mirada o su gesto en pantalla indican lo que quiere sugerir. Una vacilación o repetición se aguanta mejor si vemos en directo la expresión y la actitud de quien habla.) Pero aun así, el habla «espontánea» del cine está, en la mayor parte de los casos, tamizada por los guionistas. Todo esto se aprende y ejemplifica bien a través de la traducción literaria, generalmente de cuentos, novelas y obras de teatro. Creo que la enseñanza de la traducción audiovisual no debe perder de vista la relación con esos aspectos de la literaria, y debe desde luego enseñarse con medios técnicos que pongan de manifiesto su carácter «especial» al estar subordinada a la imagen, al tiempo y al espacio disponibles. Y también pienso que entrar en contacto con la traducción audiovisual es un modo excelente de adquirir mayor conciencia de los procedimientos y estrategias que pueden ser útiles en la traducción «no subordinada».

Referencias bibliográficas

- ASTRANA MARÍN, Luis (1978). *Obras completas de William Shakespeare*. Madrid: Aguilar [1932].
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación (inglés-español)*. Barcelona: Ariel.
- CHAUME VARELA, Frederic (2002). «Nuevas líneas de investigación en la traducción audiovisual». En: BRAVO, J. M. (ed.). *Nuevas perspectivas de los estudios de traducción*. Valladolid: Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- (2004). *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1983). *William Shakespeare: The Sonnets / Sonetos de amor*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA PEINADO, M. A.; ORTEGA ARJONILLA, E. (2003). *Panorama actual de la investigación en Traducción e Interpretación* (vol. II). Granada: Atrio.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1989). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- LORENZO, Lourdes; PEREIRA, Ana (eds.). (2000). *La traducción subordinada I: el doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo.
- (eds.) (2001). *La traducción subordinada II: el subtitulado (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo.

- RAMOS OREA, Tomás (1982). «Sínara». Traducción del poema de Ernest Dowson en *Anglo-American Studies* (Salamanca), vol. II, n° 1, 148-149.
- SYKES, J. B. (1978). *The Concise Oxford Dictionary* (6ª ed.) Oxford: Oxford University Press.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997). *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Barcelona: Edicions 62.
- WALLACE, Randall (1995a). *Braveheart*. Nueva York: Pocket Books.
- (1995b). *Braveheart*. Traducción de Víctor Pozanco. Barcelona: Planeta.