

La traducción audiovisual (TAV) empieza a ver reconocida su importancia como parcela importante del mundo de la traducción, y las investigaciones, la docencia y formación en la materia, y la difusión que se están llevando a cabo así lo atestiguan. Las investigaciones se han centrado hasta el momento principalmente en los aspectos teóricos de los modos de TAV o en los análisis comparativos de corpus audiovisuales atendiendo principalmente a criterios lingüísticos o textuales, dejando de lado (sobre todo en el caso de España) el análisis de los aspectos profesionales y técnicos que forman parte del proceso comunicativo e inciden en el mismo. Ofrecemos un análisis de estos aspectos, enmarcado en la situación general de la TAV en España, apuntando las implicaciones de los distintos agentes que intervienen en el proceso.

# Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España

*The importance of audiovisual translation (AVT) as a major field within translation is finally being recognized. More and more research is being carried out in this field, which is also finding a well-deserved place in university-level translation programs around the world. However, most research has been focused either on the theoretical aspects of AVT modes or are the result of comparative analyses of audiovisual corpora, basically applying linguistic or textual criteria. Not enough attention has been paid (especially in the case of Spain) to the professional and technical aspects of AVT, which play a key role in the communication process and have a direct influence in it. In this paper we deal with these aspects, with special reference to the case of Spain, and we analyze the implications of the different agents involved in the process.*

ADRIÁN FUENTES LUQUE  
*Universidad de Cádiz*



En este artículo no pretendemos abordar la definición y clasificación de los distintos modos de traducción audiovisual (TAV), y que se utilizan tanto para el medio cinematográfico como para el televisivo, entendiendo como los dos más extendidos y que son objeto de estudio en el presente trabajo el doblaje y la subtitulación. A nuestro entender, estos aspectos ya han sido tratados exhaustivamente por expertos en la materia, como Roberto Mayoral, Federico Chaume o Jorge Díaz, entre otros.

Nuestra intención es más bien analizar algunos de los elementos que integran estos modos de traducción audiovisual y que no han sido apenas investigados hasta el momento, deteniéndonos en los distintos aspectos profesionales y técnicos que influyen directamente tanto en el proceso de traducción audiovisual como en el producto final resultante, así como algunas propuestas de posible mejora. Completamos este artículo con una visión general de la traducción audiovisual en España, apuntando sus implicaciones en el conjunto de los distintos agentes que intervienen en el proceso: estudios de doblaje y subtitulación, productoras audiovisuales (cine y TV), canales de TV (terrestre, por satélite, por cable, digital terrestre) nacionales y autonómicos, aspectos legislativos, profesionales y técnicos.

La información contenida en este trabajo ha sido elaborada a partir de un estudio crítico detallado de la situación actual de la traducción audiovisual, contando para ello con las inestimables y necesarias opiniones de diversos traductores, ajustadores, directores de doblaje, supervisores lingüísticos y responsables de gestión de materiales audiovisuales de dilatada experiencia en el sector en España.

#### LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN ESPAÑA HOY

En España el modo de traducción audiovisual habitual es, desde hace tiempo y por motivos

particulares, el doblaje<sup>1</sup>. La presencia de la subtitulación es mucho más discreta en España (si bien su presencia ha experimentado un crecimiento notable en los últimos años en los diversos modos de difusión audiovisual, televisiva sobre todo), quedando prácticamente restringida, en el caso del cine, a unas pocas salas en las principales capitales (Madrid y Barcelona, primordialmente), y en el caso de la televisión, a emisiones en horarios de poca audiencia (normalmente de madrugada) o como parte de la multidifusión de una película en canales de pago. Este tipo de subtítulos son **subtítulos abiertos**, esto es, aparecen en la pantalla y forman parte integrante del texto audiovisual cinematográfico o televisivo.

En los últimos tiempos, los distintos canales de televisión han incluido en sus emisiones la posibilidad de **subtítulos opcionales o cerrados** (*closed caption* o *closed subtitling*) a través del texto. En todo caso, en la mayoría de los casos se trata de **subtítulos intralinguales**, dirigidos a personas sordas o con capacidad de audición limitada. Generalmente, estos subtítulos consisten en una condensación realizada a partir del texto traducido que se utiliza para la versión doblada.

Los espectadores (receptores del texto audiovisual) se quejan con frecuencia de la mala calidad de las traducciones de las películas que ven, ya sea en versión doblada o subtitulada. Existen diversos motivos que pueden ayudar a comprender mejor estas quejas:

En primer lugar, existen diversos problemas que afectan o influyen en el proceso de traducción audiovisual en España, tanto a nivel nacional como a nivel regional:

#### 1.0

**Formación escasa:** La mayoría de los traductores que trabajan en este sector empezaron a hacerlo de distintas maneras y fueron

<sup>1</sup> Para un análisis detallado de estos motivos, ver Ballester, 1995a y 1995b.

adquiriendo sus conocimientos sobre la marcha, de forma autodidacta o mimética. La gran mayoría de los traductores, salvo contadas excepciones, cuenta sólo con una formación académica limitada y poco documentada, que les sirve de poco para poder desarrollar bien esta especialidad, donde se mezclan, y mucho, los conocimientos teóricos con los aspectos profesionales y crematísticos de la profesión. A pesar de que España es un país con una larga y seria tradición de doblaje, la masificación y aparición de las cadenas privadas de televisión ha abierto el mercado a muchas personas de escasa formación, que han llegado a consolidar su puesto en este mercado, independientemente de su calidad, que, en muchos casos, es baja o muy baja.

## 2.0

Documentación, referencia, escuela y estilo: Existen pocos modelos que tomar como referencia o en los que basarse. Durante la época dorada del doblaje español (años 60) se llevaron a cabo excelentes traducciones audiovisuales, pero aquellos traductores no crearon escuela porque su trabajo era anónimo. Se trataba de un trabajo mucho más anónimo que el de los actores, pues al menos estos se hicieron un nombre en la profesión<sup>2</sup>.

Por otra parte, el lenguaje es subsidiario en esta especialidad y, de antemano, el espectador presupone que la traducción debe ser buena. Sólo cuando la traducción es muy mala el espectador cae en la cuenta de que está viendo un mal producto. La literatura especializada al respecto es muy poca, con poca producción científica, pocos artículos y menos libros, y el tiempo dedicado a esta materia en congresos y círculos académicos es también muy escaso, a pesar de representar uno de los mayores mercados de la traducción

<sup>2</sup> Para un análisis más detallado sobre el doblaje y los actores de doblaje en España, ver Ávila 1997b.

en el mundo<sup>3</sup>. No son pocos los que opinan (entre los que nos incluimos) que algunos han teorizado esta especialidad (lo cual es muy positivo) acuñando, a título personal, terminología propia que luego el lector, el estudiante, o el profesional no pueden aplicar porque nadie la utiliza en el mundo real.

## 3.0

Distancia entre el mundo académico y el mundo profesional: Algunos de los principales estudios de doblaje de España ignoran que existan asignaturas especializadas en la traducción audiovisual en las facultades de traducción e interpretación españolas. Este hecho ya es de por sí bastante revelador. Los traductores audiovisuales muestran su unanimidad al preguntarles si se les invita a participar en congresos y foros (la respuesta es un NO rotundo) y, por lo general, parece que se cuenta muy poco o nada con ellos para obtener información sobre aspectos de la traducción audiovisual profesional<sup>4</sup>. Por otra parte, la realidad apunta a que en numerosas ocasiones muchos estudios de doblaje, en un ejercicio de excesiva picardía de mercado, intentan camuflar la posible cooperación con las instancias académicas para conseguir mano de obra aún más barata de la que ya tienen (en este sentido, España es el país de Europa en el que peor se pagan las traducciones audiovisuales, con la excepción de Portugal y Grecia).

<sup>3</sup> Los estudios predicen un auge enorme de este sector en los próximos años: un reciente estudio realizado por Research Associates indica que la oferta televisiva crecerá en España un 19 % hasta el 2002 y un impresionante 86,7 % hasta el 2012 con respecto a la disponibilidad actual. Por otra parte, el reciente estudio prospectivo de la consultora Arthur Andersen y la Universidad de Navarra «La televisión en España: análisis prospectivo (2000-2005)» indica que la televisión temática (especialmente lo que concierne a las películas y las series) tendrá más telespectadores que la generalista.

<sup>4</sup> De hecho, la totalidad de los traductores audiovisuales consultados se mostraron sorprendidos de que se les pidiese su opinión para la realización del presente trabajo.





Nos gustaría completar la enumeración de los principales problemas que aquejan a la TAV en España resumiendo algunos de los expuestos por Chaume (2000 : 81), y que suscribimos con rotundidad por considerar muy acertada, necesaria y justa su reivindicación:

- vacío legislativo respecto a los profesionales de la traducción audiovisual, frente al reconocimiento de actores de doblaje, técnicos de sonido, directores de doblaje, etc.,

- inexistencia de legislación fiscal específica adaptada a las características del mercado en este sector,

- inexistencia de un colegio o asociación profesional que vele por unas prácticas profesionales justas y equitativas. En este sentido, sin embargo, parece empezar a existir cierta concienciación de asociacionismo. Recientemente se ha creado un foro de debate en internet que agrupa a los traductores de textos audiovisuales que tienen el español como combinación lingüística<sup>5</sup>. Este foro está demostrando ser un útil y activo instrumento de consulta entre los profesionales del sector (el grupo cuenta en la actualidad con casi un centenar de miembros, entre traductores profesionales, investigadores y docentes), y contribuye al debate y la difusión de los temas que conciernen a la TAV en el mundo hispano,

- inexistencia de normativas o criterios de control de calidad de los productos audiovisuales doblados o subtítulos, tanto a nivel nacional como a nivel europeo,

- no reconocimiento de la labor del traductor como autor de la versión traducida en los títulos de crédito de las producciones audiovisuales, sobre todo en televisión. En nuestra opinión, además de ser una reivindicación justa reconocida por instituciones internacionales como la UNESCO (Nairobi, 1976), esto supondría un instrumento de control de calidad de las traducciones.

<sup>5</sup> La dirección en internet de dicho foro es la siguiente: <http://www.egroups.com/trag>

En este orden de cosas, cabe preguntarse cuál es el estado de salud de la situación audiovisual en España, esto es, de la traducción audiovisual, ya sea para doblaje o para subtitulación.

Las opiniones apuntan a que, si por «salud» se entienden ingresos y beneficios de los traductores, eje del proceso, es muy mala. Si por «salud» se entiende calidad en el producto el fiel se situaría más bien en el lado positivo. A decir de los propios agentes, «existen muchos malos traductores, pero también excelentísimos traductores, aunque son una minoría entre la minoría»<sup>6</sup>. En términos generales, la situación audiovisual está empezando a remontar la grave crisis sufrida por el mercado en el periodo 1996-97. Tras la aparición de las grandes cadenas privadas de televisión, la consigna fue doblar absolutamente todo, produciéndose la crisis, con la huelga de los actores de doblaje, el cierre de numerosos estudios (tanto en Madrid y Barcelona como en capitales de la periferia), el intrusismo, la bajada de precios, etc. En los últimos tiempos están emergiendo nuevas formas de difusión audiovisual (plataformas digitales terrestres y por satélite, cable, DVD, etc.), lo que ha supuesto una tímida mejora del sector. Sin embargo, esta mejora ha llegado en un momento en el que el mercado estaba estancado en las tarifas de 1990. En lo que respecta a las cadenas de televisión, algunas de ellas pagan incluso menos que hace ocho años, lo que inevitablemente afecta a todos los eslabones de la cadena.

<sup>6</sup> Es justo reconocer la labor de excelentes traductores audiovisuales de este país que sin embargo permanecen en el ostracismo. En este sentido, debemos señalar los nombres de María José Aguirre de Cárcer, traductora de series de renombrado éxito como *Los Simpson* (la Fox acaba de distinguir el doblaje de *Los Simpson* en España como el mejor de Europa [ABC, 21-8-2000]), aunque como de costumbre la figura del traductor no aparece por ninguna parte, y queda tapada por la de los actores de doblaje) y *Expediente X*, o de Alicia Losada, decana de los traductores audiovisuales españoles, y su hijo Eduardo, también traductor, autores de las geniales traducciones de producciones como *L.A. Confidential*, *Fraser*, *Evasión en la granja* o series de *El show de los Teleñecos*.

## EL PAPEL DE LOS CENTROS ACADÉMICOS DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Durante los últimos años se ha multiplicado el número de centros de enseñanza de traducción e interpretación en España, tanto públicos como privados, y en la actualidad nueve de las diecisiete Comunidades Autónomas españolas cuentan con al menos un centro universitario público o privado dedicado a la enseñanza de la traducción y la interpretación. Esto ha supuesto, sin duda, un gran avance en la difusión de estas disciplinas y en la mejora de la profesionalización del sector en nuestro país.

En varios de estos centros se imparten asignaturas, cursos o seminarios de especialización en traducción audiovisual (cabe destacar los casos de Granada y Castellón, con los profesores Roberto Mayoral y Federico Chaume, respectivamente), con lo que esto supone de avance positivo en el estudio, difusión y profesionalización de la TAV<sup>7</sup>. No obstante, la entrada del mundo académico en la TAV profesional no ha comportado resultados todo lo satisfactorios que se hubiera deseado. A pesar de lo loable de los objetivos y las intenciones iniciales, en cierto modo esta reciente presencia del mundo académico ha empeorado un tanto el mercado, todo lo contrario de lo que se esperaba cuando se produjo la aparición. En muchos casos, los traductores salen de las facultades desanimados por los profesores y sobre todo muy poco o nada informados sobre la realidad de los aspectos profesionales y del mercado. En el campo audiovisual salen aún más desinformados si cabe y, al no contar con un mínimo de experiencia, se atreven a exigir menos. Desgraciadamente, y es algo real, parece haberse hecho común entre las empresas del sector la expresión «por la mitad de precio me lo hace un licenciado en 24 horas».

<sup>7</sup> En este sentido, los trabajos de Mayoral (1999, en prensa) aportan un magnífico análisis sobre las relaciones universidad-mercado y sobre los campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual.

## UBICACIÓN DE LA TAV EN ESPAÑA

Tradicionalmente, la traducción audiovisual en España se ha realizado casi exclusivamente en Madrid y Barcelona. Con la llegada de las televisiones autonómicas, el mercado se diversificó un tanto. No obstante, la realidad revela que el sector sigue estando muy centralizado en estas dos capitales. La razón principal es que el mercado de la traducción está allá donde están las voces de los actores de doblaje. Con la creación de las televisiones autonómicas, se hizo necesario crear toda una cantera de actores de doblaje para el gallego, el vascuence y el valenciano. En el caso catalán no se hizo sino aumentar su volumen y ampliar el número de actores, algo que, desde un punto de vista económico, resultó muy provechoso. Por tradición, la mejor formación y profesionalidad está en Barcelona y Madrid. Precisamente en Barcelona se crearon hoy algunos de los más antiguos en funcionamiento. En opinión de muchos, allí están los mejores dobladores y, no en vano, allí se hacen los mejores trabajos de TAV para cine. En cuanto a televisión, en Madrid quizá se doble algo más. Tras estas dos ciudades principales vendrían, a cierta distancia, Galicia, Valencia, Bilbao y Sevilla. En todos estos lugares existen buenos actores de doblaje, pero la suma de todos los factores (mala formación de los dobladores, precios más bajos en todos los procesos, traductores mal pagados, falta de tradición asentada, malos directores de doblaje, doblaje de material de menor calidad, etc.) no ayuda a que el producto sea de buena calidad.

## LAS CONDICIONES LABORALES DE LOS TRADUCTORES AUDIOVISUALES EN ESPAÑA

Los traductores audiovisuales españoles se quejan a menudo de las condiciones de trabajo en las que se desenvuelve su actividad: sueldos míseros, plazos de entrega excesivamente cortos, influencia negativa de los intermediarios, etc.





Uno de los mayores problemas a que se enfrenta el traductor audiovisual es el desconocimiento del cliente; el traductor no sabe para quién es el encargo de traducción. En todo caso, su conocimiento en este sentido suele terminar en el estudio, que, en contra de lo que se pueda pensar, no es un intermediario, sino el cliente final. Con frecuencia no se llega a saber para qué televisión o incluso formato es la traducción que se realiza (televisiones nacionales, vídeo, cable, plataforma digital por satélite, DVD, televisiones autonómicas [FORTA], etc.). Cuando es el estudio el que factura, la cadena de televisión no desglosa el gasto de traducción, sino que suele cobrar una cantidad fija. Por tanto, se trata de clientes finales a todos los efectos.

En lo que respecta a los plazos de entrega, suelen ser demasiado breves. Los estudios agradecen la rapidez en la entrega del trabajo realizado. El traductor es el primer eslabón de la cadena y casi todo el trabajo está detenido a la espera de la traducción terminada, lo que conlleva una presión considerable sobre la figura del traductor. La calidad del estudio para el que se trabaje y, sobre todo de los productores del estudio, es fundamental, y facilitará la labor del traductor, ya que sabrán adelantarse e ir dividiendo en *takes* los diálogos antes de que el traductor termine, o incluso harán un plan de doblaje por adelantado, previendo el número de personajes, etc. También influye en la premura la disposición del director / ajustador de doblaje: si esta persona sólo puede ajustar un día determinado, el traductor deberá adaptarse a esa condición. Esta presión se incrementa si a este factor se le suma la disposición de ciertos actores de doblaje.

Los sueldos son bajos. De hecho, son muy pocos los que pueden vivir exclusivamente de los ingresos como traductor de películas de televisión (en cine los pagos son un poco más altos, pero aún así se necesita un volumen de traducción muy continuo para poder mante-

nerse). Los traductores son los más directamente afectados por la bajada de precios en el sector. Por otra parte, tampoco existe unidad en el gremio. Por asombroso que parezca, muchos traductores audiovisuales no saben cuánto cobran sus colegas. Existe un secretismo patente un tanto absurdo en torno a las tarifas, y son pocos los que se atreven a hablar abiertamente de cuánto cobran, lo que en muchos casos es sospechoso de competencia desleal.

#### LA DEBATIDA FIGURA DEL AJUSTADOR

Algunos investigadores (Chaume, 2000 : 62, por ejemplo) han analizado la propuesta del ajustador, y han reivindicado la idoneidad de aunar la figura del traductor y la del ajustador, en pro de una mejor calidad del producto final y una mayor coherencia del proceso de trabajo, postura que suscribimos plenamente. Sin embargo, la industria del sector se muestra muy reacia a fusionar estas dos figuras, o quizá sería más adecuado decir que no es tanto la industria como el director de doblaje, que suele ser el encargado de realizar dicha actividad, y cobrar por ello. En algunos casos esta tarea se ha adjudicado al traductor, pero también se han dado casos en los que el propio director de doblaje ha calificado de mala la labor de ajuste del traductor, insistiendo en llevarla a cabo él mismo. En esta tesitura el estudio no tiene dudas, y se lo otorga al director de doblaje. Por otra parte, existen estudios que cuentan con lingüistas-subtituladores-ajustadores en plantilla, que ajustan el trabajo y se lo entregan preparado al director. A veces, son personas con un sueldo relativamente bajo que se encargan de realizar todos esos trabajos (sobre todo en comunidades autónomas con lengua propia, donde la figura del lingüista es obligatoria).

Se suele criticar la poca capacidad y formación lingüística y cultural de los ajustadores, algo que en principio el traductor sí tiene. Se ha comentado que esto se debe a un poder casi



omnímodo de los estudios y los agentes participantes en el proceso de doblaje (actores, directores de doblaje, ajustadores). La experiencia apunta a que en realidad es una pura cuestión de rentabilidad en unos casos (por parte del estudio) y de acaparamiento (por parte de los directores) en otros.

Otro caso sería, en el caso de la subtítulos, el del dinero que se ahorran algunos estudios en la subtítulos para televisión, que es muy rentable. Cuando una determinada cadena de televisión encarga la subtítulos de una película a un estudio de doblaje dado (a quien paga una cantidad de dinero sustanciosa), el estudio tiene en principio tres gastos: localización, traducción e impresión en vídeo. Para evitar que el traductor facture la «localización» (no confundir con la terminología utilizada para la traducción de informática; se trata de la tarea de cortar los diálogos originales en subtítulos, tomar medidas, etc.), el estudio encarga al traductor que realice la traducción como si fuera para doblaje. Luego usan a uno de sus empleados (con conocimientos lingüísticos escasos en la mayoría de las ocasiones) para que tome la traducción para doblaje, la secciona en subtítulos (alterando a menudo con ello la traducción original, cortando y ampliando a libre albedrío), y la introduzca en la máquina de impresión de subtítulos. Esta tarea puede realizarse en cuatro o cinco días, y el único gasto será la factura del traductor, puesto que el «ajustador» está en nómina en el estudio. Todo el proceso de trabajo puede reportar al estudio unas 350.000 pesetas, de las que, como mucho, apenas 50.000 corresponderán al traductor.

#### LA FIGURA DEL SUPERVISOR LINGÜÍSTICO

La figura del supervisor o verificador lingüístico se restringe básicamente al ámbito televisivo, donde ha existido hasta hace pocos años en diversas cadenas de televisión nacionales.

Esta figura se incorporó también a las diversas televisiones autonómicas con lengua propia con el nacimiento de estas cadenas. No obstante, las motivaciones para su inclusión en las plantillas son distintas en un caso y en otro. Su labor en las televisiones nacionales consistía en realizar un seguimiento y un control de calidad de los productos audiovisuales de producción extranjera (producción ajena) y, más concretamente, de las traducciones que de ellos se realizaran, detectando posibles fallos e introduciendo las correcciones oportunas antes de que la traducción de los textos audiovisuales pasara a la fase de doblaje o subtítulos. En el caso de las televisiones autonómicas estos objetivos se ven matizados por criterios de defensa y normalización lingüística, o reivindicación cultural o política, más o menos definidos. En todo caso, no se trata tanto de una cuestión política como lingüística. La televisión debe promulgar la norma lingüística, que a veces no está demasiado fijada, debido a la escasa tradición escrita de algunas lenguas y a la variedad de dialectos, como ocurre en Galicia, el País Vasco y Cataluña. El problema común en el País Vasco, Valencia, Galicia y Cataluña (aunque aquí menos) es la inexistencia de registros: el delincuente habitual habla el mismo idioma normativo que el aristócrata, con lo que el lenguaje resulta falso y forzado. El doblaje no refleja el habla popular, preñada de castellanismos y otros barbarismos. Paradójicamente, las series de producción propia más vistas en Galicia y Cataluña (que de por sí constituyen un verdadero fenómeno mediático de masas) son series en las que los lingüistas no han podido intervenir. Así, en la gallega *Mareas vivas* se habla un dialecto costero de Galicia con acento fortísimo y seseo. En la catalana *Plats bruts* (Platos sucios) se habla el dialecto de los jóvenes urbanitas barceloneses, con castellanismos e incluso frases o palabras directamente en castellano.



En los últimos tiempos, las televisiones nacionales (TVE o Canal+<sup>8</sup>, entre otras), han ido suprimiendo de sus plantillas la figura de los supervisores lingüísticos, esgrimiendo motivos de ajuste presupuestario. A partir de 1993 empezaron a producirse recortes de presupuesto en todas las televisiones y los primeros afectados fueron los supervisores lingüísticos en todas las cadenas nacionales. Sólo se conservan en las televisiones autonómicas, donde el idioma se cuida con mucho esmero porque el objetivo de la televisión es, precisamente, promover su uso. Esto plantea directamente una enorme paradoja: ¿por qué nadie parece cuidar del castellano, pero sí del vascuence, el gallego, el valenciano o el catalán? Según hemos podido constatar<sup>9</sup>, en esas televisiones autonómicas existen lingüistas en los estudios, en los informativos, en los departamentos de doblaje, etc. Con frecuencia se descartan secciones enteras de doblaje por cuestiones de matiz que podrían parecer mínimas: la «a» mal cerrada, una «l» demasiado nasal, un castellanismo, etc. En nuestra opinión, sería muy deseable que existiese (por ley, nos atreveríamos a decir) algo cuando menos parecido en las televisiones nacionales, que velara por el buen uso del castellano en el marco de las televisiones de difusión nacional.

#### POSIBILIDADES TÉCNICAS Y MERCADO

Como se ha señalado anteriormente, la casi totalidad del trabajo de traducción audiovisual

<sup>8</sup> Canal+ contaba hasta hace dos años con un supervisor lingüístico jefe y varios supervisores adjuntos. Su introducción en el organigrama de la cadena respondía a un criterio de calidad en la traducción de las producciones extranjeras, justificado por el hecho de que se trata de una cadena de pago, cuyos abonados esperan un valor añadido del producto. Canal+ suprimió en 1998 la figura del supervisor lingüístico por motivos económicos, a pesar de que el número de abonados tanto al canal como a la plataforma digital de Canal Satélite Digital ha seguido en aumento.

<sup>9</sup> Agradecemos en este sentido la información facilitada por Martí García Ripoll, supervisor jefe de TV3.

en castellano se limita a Madrid y Barcelona. Sin embargo, cabe plantearse cuáles podrían ser las ventajas de la aplicación de las nuevas tecnologías al sector. Los avances técnicos ya permiten, en principio, el teletrabajo en numerosos campos de la traducción. Los estudios arguyen que sólo quieren trabajar con traductores radicados en Madrid o Barcelona porque en términos de tiempo y logística es la única forma posible de que esos cuenten con el material de trabajo (cinta de vídeo y guión). No obstante, dichos avances técnicos permiten hoy día, junto a la mejora de las redes de comunicaciones, la compresión digital de una película o serie en archivos de vídeo y audio, a la vez que los guiones pueden enviarse también como archivos de texto sobre los que trabajar en el ordenador. En principio, cabría pensar que esto hace posible que los traductores audiovisuales pudieran trabajar desde cualquier sitio. Sin embargo, parece que algo impide el desarrollo de estas posibilidades, que sin duda impulsarían y mejorarían el campo de la TAV y, por ende, el producto.

Técnicamente, como decimos, parece viable un avance de este calibre. Podría decirse, sin embargo, y utilizando la terminología del profeta de las tecnologías de la información Nicholas Negroponte, que mientras todo se convierte en bits a nuestro alrededor, hay muchas cosas que siguen estando formadas por átomos. El plazo normal para el proceso de doblaje o subtitulación de una película de largometraje, incluida la traducción del texto audiovisual, suele estar en torno a los diez o quince días, pero en algunos casos es sólo la mitad de ese tiempo. Los dos únicos materiales de trabajo con que cuenta el traductor están, en la casi totalidad de los casos, en formato palpable (cinta VHS para la película y papel para el guión). Las cadenas de televisión cuentan con un «Departamento de tráfico de materiales» que se encarga de vehiculizar los productos hacia los distintos agentes (estudios de doblaje,



traductores, etc.). En el caso del cine, la situación no está tan restringida, puesto que al existir más dinero de producción, hoy día es más fácil poder conseguir las listas de diálogos y de subtítulos en formato electrónico.

La digitalización de las imágenes parece ser algo tabú todavía. El temor al pirateo de las películas hace que las productoras y distribuidoras de cine se nieguen a facilitar al traductor imágenes de la película. Es frecuente que la productora o distribuidora prefiera hacer un pase privado de la película para el traductor, antes que facilitarle una cinta de vídeo con la película. Cuando sí acceden a facilitar dicha copia en vídeo, este suele estar en blanco y negro, o sin banda sonora, y la imagen cruzada por una banda negra con la leyenda «propiedad de ...».

Entre los nuevos formatos de traducción audiovisual están el DVD, que abre enormes posibilidades al desarrollo de la TAV, ya que la mayor capacidad de almacenamiento de datos permite que un DVD pueda incorporar hasta 8 bandas de audio distintas (lo que significa poder elegir entre ocho idiomas distintos para ver el texto audiovisual). Lo mismo ocurre con los subtítulos, pudiendo contener subtítulos hasta en 32 idiomas diferentes. Esto representa también nuevas posibilidades de visualización para los receptores (espectadores), que podrán comprobar la calidad de los subtítulos y el doblaje efectuado en varios idiomas, lo que a su vez va a exigir un control de la calidad de las traducciones audiovisuales mucho más exhaustivo.

Otra de las posibilidades futuras fruto de la creciente digitalización de las imágenes será la de la difusión directa de las producciones audiovisuales a las salas de cine vía satélite. Esta modalidad de difusión audiovisual empieza a extenderse en Norteamérica y conllevará una revolución en las distintas etapas de los procesos de traducción, doblaje y subtitulación de las películas, tanto en los métodos de trabajo como en los plazos de ejecución y las herramientas y medios utilizados.

#### EL MODELO DE TRADUCTOR AUDIOVISUAL

Vistas las características del sector y de los agentes que intervienen en el proceso de traducción audiovisual, incluido el primer y fundamental engranaje, el traductor, cabría preguntarse cuáles serían los rasgos que caracterizarían a un modelo de traductor audiovisual y qué presupuestos culturales o cognitivos debería poseer.

A nuestro parecer, un traductor audiovisual debe ser un buen guionista. En este sentido, una formación adicional como guionista puede ser muy útil. Debe ser un gran cinéfilo y ante todo ser una persona de curiosidad inagotable, con un bagaje cultural muy amplio y diverso. Tiene que conocer profundamente, aunque no de un modo teórico, los registros de la LT, ser un buen oyente de lo que ocurre en los distintos contextos situacionales (en la calle, en la escuela, en la oficina, en el mercado, etc.), ya que estos contextos no son sino escenarios para los textos audiovisuales que se traducen. Por otra parte, es fundamental tener en cuenta la *oralidad* (en el caso del doblaje): muchos de los errores apreciados en las traducciones audiovisuales son consecuencia de una excesiva literalidad y una falta de oralidad. Tienen fluidez de texto escrito, pero no de texto oral. Corroborando la opinión del genial traductor audiovisual Xosé Castro, «cuando se traduce una película se está haciendo, en realidad, una interpretación consecutiva que luego se transcribe».

RECIBIDO EN SEPTIEMBRE DE 2000

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, Alejandro. 1997a. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: Editorial CIMS 97 S.L. 84-89643-25-3.
- . 1997b. *El doblaje*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. 84-376-1521-6.
- . 1997c. *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial CIMS 97. 84-89643-37-7.
- Ballester Casado, Ana. 1995a. «La política del doblaje





- en España». *Eutopías* 94: 1-24. 0213246X.
- . 1995b. «The politics of dubbing. Spain: a case study», en Peter Jensen (ed.) *Translation and the manipulation of discourse. Selected papers on the CERA research seminars in translation studies 1992-1993*. 159-181. Lovaina: CETRA, The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures.
- Beacham, Frank. 1993. *An Interview with Nicholas Negroponte*. [http://www.beacham.com/negroponte\\_93\\_785.htm](http://www.beacham.com/negroponte_93_785.htm)
- Chaume, Frederic. 1997. «La traducción audiovisual: estado de la cuestión», en Miguel Ángel Vega Cernuda y Rafael Martín-Gaitero (eds.) *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. 393-406. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Chaume Valera, Federico. 2000. «Aspectos profesionales de la traducción audiovisual», en Dorothy Kelly (ed.) *La traducción y la interpretación en España hoy: perspectivas profesionales*. 47-83. Granada: Comares. 84-8444-041-9.
- Díaz Cintas, Jorge. 1997. «El subtítulo en tanto que modalidad de traducción filmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (*Misterioso asesinato en Manhattan*, Woody Allen, 1993)», tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- . (en prensa). «El valor de la dimensión semiótica en el subtítulo del humor», en Raquel Merino et al. (eds.) *Actas del IV Congreso Internacional sobre Trásvases Culturales* Vitoria: Universidad del País Vasco.
- Mayoral Asensio, Roberto. 1988-1989. «El lenguaje en el cine». *Clquette* 1, no. 1: 43-57.
- . 1993. «La traducción cinematográfica: el subtítulo». *Sendebär*, no. 4: 45-68.
- . 1995. «La traducción para doblaje de películas, traducción impura», en E. M<sup>a</sup>. Iniesta Mena (ed.) *Perspectivas hispanas y rusas sobre la traducción (II seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación)*. 115-125. Granada: número extraordinario de *Sendebär*.
- . (en prensa). «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en Miguel Duro, (ed.) *Curso de traducción para el doblaje y la subtítulo (inglés-español)*. Madrid: Cátedra.
- . (en prensa). «El espectador y la traducción audiovisual», *Actas de las V Jornadas sobre la traducción: La traducción audiovisual en el siglo XXI*. Castellón: Universitat Jaume I.
- . (en prensa). «Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual», *Estudios de traducción o ensino universitario e realidade profesional*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Mayoral Asensio, R.; Kelly, D., y Gallardo San Salvador, N. 1988. «Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of Translation». *Meta* 33, no. 3: 356-367.
- Segovia Martín, Raquel. 1997. «El supervisor lingüístico en televisión», en Miguel Ángel Vega Cernuda y Rafael Martín-Gaitero (eds.) *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. 753-8. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.