

La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: Estudio descriptivo

María Roussou

Universidad de Granada

(mariaroussou@hotmail.com)

Entregado para su publicación en mayo de 2005

Resumen: La subtitulación ha sido durante muchos años la modalidad por excelencia que se utiliza para traducir filmes, series, etc., o lo que clasificamos como *producto audiovisual*. Normalmente, durante el acto de la transferencia lingüística los traductores siguen (conscientemente o no) algunas convenciones, normas o reglas, que les guían, les limitan o les ayudan a traducir en una cierta pauta. Las elecciones que hacen los traductores, por ejemplo cómo o qué traducir, se hacen por preferencia personal o se requieren por las agencias/canales en los que trabajan. Independientemente de las causas que les hace llegar a esas normas, su existencia por sí prueba que el acto de traducir no es un mero proceso que se realiza con acciones aleatorias. Este artículo intenta observar la transferencia del español al griego mediante el subtitulado, examinar las tendencias del traductor a la hora de la transferencia, verificar la existencia de normas y definir las.

Palabras clave: traducción audiovisual, subtitulado, normas.

Abstract: For many years now, subtitling has been the modality *par excellence* in Greece for translating films, series, etc., or what may be classified as the 'audiovisual product'. Normally, in the act of linguistic transfer, translators follow (consciously or not) certain conventions, norms or rules, which may guide or limit the translators or help them to translate in a certain pattern. The choices made — e.g. how to translate or what to translate — are due to personal preferences or to requirements of the company/channel they work for. Independently of the reasons for their adoption, the existence of such norms in itself proves that the act of translation is not simply a random process carried out by arbitrary actions. Focusing on the transfer from Spanish to Greek through subtitles, the article examines translators' tendencies during the transfer process with a view to demonstrating the existence of norms and to offering a definition.

Key words: audiovisual translation, subtitling, norms.

1. Introducción

Cada país tiene sus preferencias en cuanto a una modalidad de traducción audiovisual según factores históricos, económicos, etc. El hábito en cada modalidad es en lo que se basa la preferencia de la gente según su país de origen. La razón es meramente subjetiva; no existe ni técnica ni académicamente ni desde ninguna otra perspectiva la modalidad «mejor». En España es el doblaje y en Grecia el subtitulado; estos dos países serán los que nos interesarán en este trabajo como punto de partida. Observaremos la transferencia mediante el subtitulado de productos audiovisuales españoles del español al griego, intentando examinar algunas tendencias del traductor a la hora de la traducción y comprobar si existe una regularidad en la manera de traducir; de esas tendencias, conscientes o no, si es que las hay, intentaremos sacar normas que ha seguido el traductor durante su labor.

Para llegar a comprobar la existencia de este fenómeno, expondremos primero los motivos y el objetivo de esta investigación, la metodología seguida y los fundamentos teóricos que nos servirán como base para la investigación. Al final del trabajo expondremos los resultados del análisis.

Los motivos que dieron el inicio de este trabajo fueron los siguientes:

1. La investigación desarrollada dentro del ámbito de la traducción audiovisual con referencia a la lengua y cultura griega es escasa.
2. Tras leer el trabajo de Goris resumido en su artículo «The Question of French Dubbing: Towards a Frame of Systematic Investigation» (1993) nos pareció interesante aplicar la metodología de dicho autor a la otra modalidad dominante, el subtitulado, cambiando además los dos idiomas de contraste al español y griego (Goris utiliza inglés y francés). A través del análisis del corpus, Goris observó unas tendencias de traducción para el doblaje, lo que le condujo a formular una lista de normas de traducción. Queremos realizar un estudio paralelo, aunque con una metodología distinta, en otra modalidad de traducción y en otro par de lenguas. El estudio por sus limitaciones no puede ser tan ambicioso como el de Goris, sino solamente una muestra que sirva de indicativo para futuros trabajos más consistentes.

3. La metodología de este trabajo se podría aplicar a la modalidad del doblaje o a cualquier otra. Podría también servir a los traductores de futuras películas del mismo director o de películas españolas en general, para ver las tendencias que existen en una pequeña muestra de ellas.

2. Objetivo de investigación

Con un *estudio meramente descriptivo* del subtítulo de las tres películas que conforman el corpus de este trabajo (vid. infra), nuestro objetivo es observar las características de la subtitulación de cada una e intentar encontrar elementos comunes entre ellas. Estas características comunes, estas tendencias a la hora de traducir formarán unas normas que conscientemente o no siguió el traductor o traductores para llevar a cabo su labor. En ningún caso nuestras observaciones serán de carácter prescriptivo, en ningún caso nuestra intención será acusar al traductor del subtítulo de estas películas de no haber hecho bien su trabajo. Nuestras observaciones nos servirán estrictamente para agrupar unas características y definir (si existen) unas normas de traducción.

En este marco, pues, nuestro propósito consiste en definir cuáles han sido las normas de traducción al griego de las tres películas de Pedro Almodóvar *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002). El par de lenguas utilizado es griego-español; el periodo de tiempo trabajado son los cinco años que transcurren entre las tres películas (1997-2002), por tanto, este estudio no tiene ninguna finalidad diacrónica; la modalidad de traducción audiovisual es el subtítulo; la fundamentación teórica es básicamente el paradigma del polisistema y la metodología empleada es la observación de fragmentos que pueden presentar problemas de traducción o que conllevan ciertas convenciones de subtitulación y sus pares correspondientes en lengua meta.

3. Metodología

Para la parte de análisis hemos asumido la metodología de Goris (1993): se trata de buscar regularidades de traducción, sin entrar a valorar las diferencias conceptuales entre norma, regularidad, tendencia o regla. A través del análisis de ejemplos, es posible buscar regularidades de traducción y agruparlas en lo que pueden llegar a ser normas (tácitas o explícitas, voluntarias o involuntarias) de traducción. Para tratar los ejemplos, nos hemos ayudado del modelo de análisis y detección de problemas de traducción de Chaume (2000b). En este modelo intervienen dos disciplinas que se encuentran en nuestra área de estudio: la Traductología y los estudios cinematográficos (Chaume, 2003a). Dicho modelo nos permite detectar los problemas que encontraremos en cada película, clasificarlos según sus

características traductológicas y cinematográficas y así observar cada problema con mayor detalle. Los ejemplos serán expuestos en fichas, extraídas también del modelo de análisis de Chaume (2000b), una ficha por cada ejemplo, lo que nos facilitará también su clasificación ordenada. Por tanto, dicho modelo nos servirá solamente de modo instrumental para sistematizar los problemas de traducción comentados y sus soluciones, y una vez agrupadas y ordenadas las soluciones intentaremos definir la norma de traducción empleada según la metodología de los estudios descriptivos.

4. La teoría de las normas

La teoría de las normas en los Estudios de Traducción fue introducida por Gideon Toury. Antes de su aplicación a la traductología, dicha teoría fue un campo de estudio de la sociología, en cuanto a los valores e ideas que comparte cada comunidad, respecto a lo que es correcto o incorrecto, apropiado o inapropiado (Toury, 1995: 55). Según Toury (1995: 54), las normas se hallan a medio camino de un continuo en que las reglas ocupan un extremo y las idiosincrasias el otro. A pesar de que la línea que separa estos tres puntos del continuo es difusa, las normas habitualmente se caracterizan por la regularidad de comportamiento de los individuos de una comunidad ante diversas situaciones.

Al estudio de las normas dentro del campo de la traducción se han dedicado varios autores. Cada uno ha propuesto una clasificación de las normas con propósitos analíticos. Aquí vamos a presentar brevemente las propuestas de Gideon Toury, Christiane Nord, y Andrew Chesterman.

Toury (1995: 58) propone dos tipos de normas: las normas *preliminares* y las normas *operacionales*. El primer tipo está relacionado con los factores que determinan la selección de los textos que se traducen para que lleguen a una cultura en concreto, en un momento determinado. El segundo tipo son las normas que guían las decisiones tomadas a la hora de traducir.

Christiane Nord (1991: 100) habla de las *regulative translation norms* (o *conventions*) y de las *constitutive conventions*. El primer tipo son las normas que nos sirven cuando queremos determinar los criterios que los lectores o los críticos utilizan para evaluar las traducciones. El segundo se trata de lo que los lectores de las traducciones esperan de un texto que pragmáticamente consiste en una traducción.

Andrew Chesterman (1997: 60-4) primero clasifica las *product norms* o *expectancy norms* (*normas del producto*), que se refieren a las expectativas de los lectores de una traducción en cuanto a su legitimidad. Luego habla de las *process* (o *production*) *norms*, o *normas del proceso*, que dirigen el proceso de la traducción. Dentro del último grupo existen, según Chesterman, las *accountability norms*, *communication norms* y *relation norms*.

Son varios los autores que se han dedicado al estudio de las normas dentro del campo de la traducción audiovisual; aquí mencionamos a Goris (1993), con un trabajo ya clásico que describe regularidades de traducción en el doblaje de filmes norteamericanos al francés, y se centra explícitamente en los aspectos microtextuales de la traducción; y a Karamitroglou (2000), cuya investigación macrotextual gira en torno a la elección del doblaje o de la subtitulación como modalidades de traducción de productos audiovisuales en Grecia. El estudio de las normas dentro del campo de la traducción audiovisual sirve para examinar las tendencias de un comportamiento específico; por ejemplo en el trabajo de Goris, se examinan regularidades de traducción de carácter básicamente lingüístico. Karamitroglou sin embargo, se dedicó a las tendencias de la elección de la modalidad de traducción audiovisual según el producto audiovisual y los destinatarios.

5. El modelo de Chaume

La metodología de análisis de ejemplos que utilizamos en el presente trabajo fue propuesta por Chaume (2000b) en su tesis doctoral. Su modelo interdisciplinario intenta primordialmente analizar el texto audiovisual conjuntamente desde la perspectiva traductológica y la cinematográfica. El modelo se sustenta en dos grandes ejes: los factores externos del texto audiovisual y del encargo de la traducción, y los factores internos, entre los cuales el autor distingue entre los problemas generales de la traducción que presenta cualquier texto audiovisual y que comparten otros géneros y tipos de textos, y los problemas específicos de configuración textual y de traducción que caracterizan a los textos audiovisuales. He aquí el esquema del modelo:

Tabla 1
Un modelo integrador de análisis traductológico de los textos audiovisuales (Chaume, 2000b)

DIMENSIÓN EXTERNA	
<i>Factores históricos</i>	<i>Factores profesionales</i>
<i>Factores del proceso de comunicación</i>	<i>Factores de recepción</i>
DIMENSIÓN INTERNA	
<p>Problemas compartidos</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Lingüísticos ➤ Comunicativos ➤ Pragmáticos ➤ Semióticos 	<p>Problemas específicos</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Código lingüístico ➤ Código paralingüístico ➤ Código musical y de efectos especiales ➤ Código de colocación del sonido ➤ Códigos iconográficos ➤ Códigos fotográficos ➤ Códigos de movilidad ➤ Códigos de planificación ➤ Códigos gráficos ➤ Códigos sintácticos o de montaje

Los factores externos de un texto audiovisual y de su traducción son los factores históricos (de cuándo data el texto, cuándo se encargó la traducción, la modalidad de traducción, etc.), los factores profesionales (los materiales disponibles, el grado de formación del traductor, etc.), los factores de recepción (la sincronía del doblaje o la subtitulación, la verosimilitud del texto, etc.) y los que se relacio-

nan con el proceso de comunicación (la identificación de la audiencia, del emisor, etc.).

Los factores internos compartidos con otros géneros textuales aluden a los problemas generales de traducción que cualquier texto puede presentar. Los problemas generales de traducción se pueden clasificar de diversas maneras, atendiendo a la extensa literatura que los ha tratado. El autor

los agrupa en categorías lo suficientemente amplias como para dar cabida a cualquier problema de traducción de cualquier tipo de texto. Por ello, propone clasificarlos en problemas lingüísticos, comunicativos, pragmáticos y culturales o semióticos. Son los problemas que pueden aparecer a la hora de traducir cualquier texto, y el texto audiovisual no es una excepción. Finalmente, entre los factores internos específicos del texto audiovisual, Chaume señala aquellos códigos del lenguaje cinematográfico que configuran la trama semántica del texto audiovisual, y que obligan o conducen al traductor hacia una serie de soluciones propias de la traducción audiovisual, caracterizando de este modo este tipo de trasvase.

Los dos conjuntos de factores que propone este modelo de análisis parecen en nuestra opinión los más adecuados, por la razón de que combinan el análisis de las características generales de un texto y de su encargo de traducción junto con los problemas de traducción que presenta, y también con las características idiosincrásicas del texto audiovisual: es decir, por un lado se analizan los problemas generales de traducción que presenta un texto audiovisual, y por otro los problemas de traducción que plantean sus características filmicas propias, que son la imagen y el sonido. Por esta razón, el análisis de los segmentos del texto origen lo enmarcaremos en los factores propuestos por Chaume, de modo que estos factores proporcionen el contexto suficiente para poder analizar los ejemplos, así como que sirvan para detectar los posibles problemas de traducción que presenten los mismos. El modelo de Chaume nos servirá, pues, para el análisis del texto origen, los factores que lo rodean, los problemas de traducción que plantean los segmentos seleccionados, la influencia de la imagen en las palabras, etc. El modelo descriptivo de análisis de normas nos servirá para describir las regularidades de traducción encontradas ante los mismos problemas.

6. El subtítulo en Grecia y en Chipre

La subtítulo como modalidad de traducción audiovisual es una práctica casi universal, compartida por todas aquellas comunidades que la utilizan, pero la manera de subtítulo se diferencia según el país en el que se practica el subtítulo. Cada país tiene su forma de subtítulo, e incluso dentro del mismo país cada cadena de televisión o agencia tiene su propio programa de subtítulo, aparatos, reglas o convenciones que se distinguen de otros canales o agencias. Aquí vamos a echar un vistazo a las convenciones de subtítulo en Grecia y en Chipre, los únicos países que se dedican a la subtítulo de productos audiovisuales al griego.

6.1. Grecia

Son pocos los trabajos que tratan sobre el subtítulo en Grecia: el trabajo de Karamitroglou (2000), el artículo de Papadakis (1998), editado en el libro de Gambier (1998) sobre la traducción audiovisual, y el inédito estudio de Sokoli (2000) que constituye su trabajo de investigación sobre la traducción audiovisual en Grecia.

Ioannis Papadakis es un traductor *free lance* para el canal nacional de Grecia (ERT-Televisión Nacional de Grecia). En su artículo «Greece, a Subtitling Country», describe la situación de la subtítulo en dicho país y expone los problemas actuales en el campo de la profesión del subtítulo. En concreto, el autor marca que en el primer canal de la Televisión Nacional de Grecia (ET-1) existe un departamento de subtítulo y doblaje, con 15 traductores en plantilla y 5 autónomos. El segundo canal contrata a un estudio privado que se encarga de la subtítulo.

La mayoría de los productos audiovisuales provienen del mundo anglosajón y una cantidad mínima es de origen francés, italiano, alemán, español o portugués. Los productos que provienen de otros países y otras lenguas se traducen a partir de otro idioma, que es normalmente el inglés, una práctica que los estudios descriptivos han bautizado como traducciones intermediarias (Toury, 1995).

Respecto al vídeo doméstico, después de la década de los ochenta, cuando conoció su gran éxito, cada distribuidor se dirige a un estudio de subtítulo, y según Papadakis existen cuatro o cinco grandes estudios actualmente, cada uno representando varios distribuidores de vídeo doméstico.

El inédito trabajo de Stavroula Sokoli (2000) ofrece un recorrido detallado sobre el contexto socio-histórico del subtítulo en Grecia, que tiene como punto de partida el cine mudo y su traducción. Puesto que a nosotros nos interesa solamente la situación actual del subtítulo en Grecia, recogemos de este trabajo que en Grecia hoy existen alrededor de diez estudios de subtítulo (todos situados en Atenas), tres de ellos dedicados exclusivamente a subtítulo para el cine. El resto se encarga de la subtítulo de los programas de las cadenas privadas de televisión y del vídeo doméstico. De los tres canales públicos (ET-1, ET-2 y ET-3) sólo ET-1 tiene un departamento propio de traducción con 15 subtítulo permanentes.

6.2. Chipre

El subtítulo en Chipre depende de Grecia, tanto respecto a las películas cinematográficas, como respecto a otros productos que se exhiben en la televisión. Las películas que se destinan al cine se subtítulan en Grecia y luego se mandan a los cines chipriotas. En cuanto al subtítulo para la

televisión existen seis cadenas nacionales de las que tres tienen un departamento propio de traducción. Las dos cadenas pertenecen al estado (RIK 1 y RIK 2) y contratan actualmente a 12 traductores que tienen como tarea básica la subtitulación de los productos audiovisuales de producción ajena. Hay casos en que los productos se compran de Grecia ya traducidos, subtítulos o doblados. Los programas que llegan ya traducidos son programas infantiles y telenovelas de origen sudamericano. El caso de las telenovelas dobladas ha aparecido en los últimos años y ha levantado una fuerte crítica entre la opinión pública debido a la mala calidad del doblaje y a la privación de escuchar la lengua española (sobre todo por convención y porque la gente podía aprender así el idioma). Lo curioso es que, según Sokoli, en los años 1998-1999 cuando se introdujeron en Grecia telenovelas mejicanas dobladas al griego, los espectadores griegos las aceptaron muy bien, al contrario de lo que ocurrió en Chipre ante la misma situación. Estas reacciones tan diferentes suscitan muchas preguntas, siendo la principal por qué dos países, ambas con una tradición tan fuerte de subtitulación han reaccionado de maneras diferentes ante la misma situación. La reacción más esperada sería la de los espectadores chipriotas, que enfrentados a un programa doblado que no fuera un programa infantil, rechazaron lo que les parecía extraño o poco habitual.

En el canal estatal (RIK) existe también un estudio de doblaje para los programas que se doblan y que son en su totalidad programas infantiles. Estos programas se traducen por los traductores de la cadena que en general se dedican al subtítulo.

Los traductores de RIK trabajan en la mayoría de los casos con el guión del texto audiovisual y cada uno decide cómo llevar a cabo la traducción. Es más, hay traductores que mientras ven el producto traducen y subtítulan a la vez con la ayuda del programa utilizado; hay también otros que antes de traducir separan el guión en fragmentos que luego formarán los subtítulos, proceso que se conoce como pautado del guión. Hace poco que se incluye el nombre del traductor en los créditos del final de cada filme subtítulo, algo que hoy en día sólo realiza esta cadena. El traductor trabaja con un monitor de TV y un vídeo, y un ordenador con el programa elaborado por los técnicos de la cadena hace unos veinte años. Vale la pena mencionar que siendo una cadena estatal impone una cierta censura a la hora de traducir algunos temas en concreto. En principio el lenguaje soez está prohibido, y en su lugar se prefiere algo más «ligero» y discreto. Luego, se censura todo lo que tenga que ver con la religión, la política y Turquía, atendiendo al problema político que existe, puesto que este país ocupa un 37% de la isla de Chipre desde 1974. Después de la subtitulación hay un equipo de editores que realizan

un visionado para asegurarse de que lo que se emitirá esté dentro de las reglas que impone la censura de la cadena.

Existen otras dos cadenas que son de origen griego (Ant-1 y Mega), aunque tienen sede también en Chipre. Casi todos sus programas provienen de las correspondientes cadenas griegas, así que llegan a Chipre ya subtítulos. Los programas de producción propia que se realizan en Chipre o en Grecia no necesitan ser subtítulos porque están ya en griego. Hay una cadena de pago codificada (LTV), que también depende de su homóloga correspondiente griega, y es la tercera cadena con un departamento de subtitulación propio. La última cadena que queda por mencionar, Sigma, es de origen chipriota y es privada. De la subtitulación de sus productos de origen no griego se encarga un estudio privado.

7. Resultados

La parte del análisis consistió de un total de 45 fichas (9 para *Carne trémula*, 16 para *Todo sobre mi madre* y 30 para *Hable con ella*). El análisis de las películas realizados nos permite extraer una serie de resultados y conclusiones. Sin embargo, no es posible enunciarlas sin antes efectuar dos aclaraciones previas:

- a) Este trabajo de investigación no es más que un embrión de lo que debería ser un trabajo superior con otros objetivos y otro corpus mucho más extenso. Es decir, somos conscientes de las limitaciones de haber analizado exclusivamente tres películas (aunque se haya procurado que fueran del mismo director y guionista, así como del mismo periodo en el tiempo, y probablemente del mismo traductor o equipo de traductores). El análisis de tres filmes no puede más que apuntar ciertos indicios de regularidad, indicios que en todo caso han de servir de hipótesis de un trabajo de mayor calado y envergadura. En pocas palabras, las regularidades o normas abajo descritas no se deben entender como tales, sino como indicios que constituyan hipótesis de trabajo para un análisis más completo cuantitativamente (más filmes, más géneros, más años), como cualitativamente (más objetivos, más conclusiones históricas, ideológicas, etc.).
- b) La limitación del corpus, así como el paradigma de análisis utilizado, puede llevarnos a la conclusión de que en más aspectos de los que creíamos no existen normas de traducción. Esto puede llevarnos a pensar en dos posibles hipótesis que habría que validar en trabajos posteriores: o la ausencia de normas en casos concretos es también una norma (convenciones profesionales practicadas a nivel europeo que no se practican en Grecia y Chipre, regularidades de traducción casi aceptadas universalmente, como la explicitación, no llevadas a la práctica en Grecia o Chipre), o bien el paradigma

de los estudios descriptivos orientado hacia el descubrimiento de normas de traducción no tiene sentido como aparato teórico capaz de predecir comportamientos.

Ambas reflexiones quedan abiertas para trabajos futuros. De momento, solamente podemos constatar los resultados obtenidos y avanzar una serie de hipótesis de trabajo a partir de ellos. Estos son los resultados:

7.1. *La reducción y la omisión: implicaciones informativas e implicaciones pragmáticas*

Una de las regularidades presente en el análisis de los tres filmes ha sido, sin lugar a dudas, la reducción y la omisión en los subtítulos de fragmentos del texto origen. Esta es una característica (obvia a priori) muy común en las películas analizadas, y los ejemplos que hemos presentado en el capítulo anterior son solamente una pequeña muestra de los muchos casos de reducción y omisión. Díaz Cintas (2001b: 123) menciona la reducción como característica principal de los subtítulos y aporta las siguientes razones de existencia de este fenómeno:

[...] por un lado el oído parece ser más rápido en la audición que el ojo en la lectura y para garantizar la comprensión del contenido la presentación del subtítulo ha de ajustarse a una velocidad de lectura cómoda para el espectador. Por otro lado se ha de tener en cuenta que el espectador se ve enfrentado al esfuerzo de asimilación de las imágenes y al esfuerzo adicional de lectura de los subtítulos, cuando no tenga unos conocimientos de la lengua extranjera y quiera también prestar una atención a la pista sonora original.

Díaz Cintas sigue apuntando que la necesidad de reducir información se hace mayor si consideramos la restricción que imponen al traductor los límites de los subtítulos. Leboireiro y Poza (en Duro, 2001: 318) también destacan que «inevitablemente se sacrifica información, pero un traductor con experiencia en la realización de subtítulos por lo general es capaz de mantener el hilo conductor durante la película utilizando únicamente la información esencial».

Díaz Cintas (2001b: 124) hace una distinción entre diferentes tipos de reducción: por un lado existen las reducciones parciales, lo que se conoce como *condensación* o *conciación* (lo que nosotros hemos llamado *reducción*) y por otro las totales, que consisten en la *eliminación* o *supresión* de material (lo que hemos llamado *omisión*). Ejemplos del primer tipo se encuentran en la ficha 8 de nuestro análisis, los números (i) y (iii), y del segundo tipo los (iv), (v) y (vi) de la misma ficha. En el análisis los ejemplos que tratan de las omisiones de elementos —aparte de la número 10 que acabamos de mencionar que viene de *Carne trémula*— están en las fichas 15 y 16, procedentes de *Todo sobre mi madre*, y de *Hable con ella* las 25, 26 y 27 y 28. En la ficha 15 se omite todo el enunciado, y en la ficha 16 podemos

observar que lo que se omite frecuentemente son los saludos y los agradecimientos. Este último es también el caso de la ficha 26. La ficha 27 aporta ejemplos de reducciones parciales y la 36 de totales.

En el terreno pragmático, en otras ocasiones, la omisión reiterada de las marcas de cortesía en el filme, da lugar a confusiones posteriores de tipo interpersonal. En algunas ocasiones, las ausencias previas de los rasgos o marcas de cortesía provocan pérdidas de cohesión textual entre preguntas y respuestas en otros fragmentos, y falta de coherencia con la imagen (como cuando se pierde la referencia entre el *tú* y el *usted*). Una de las marcas de cortesía en español consiste en el uso del pronombre *usted* y el consiguiente verbo en la tercera persona del singular. En griego el pronombre de la segunda persona plural (ἡσὺ) y/o el verbo en la segunda persona del plural se utiliza para situaciones semejantes. De nuestro análisis hemos observado que muchas veces la cortesía no se mantiene en los subtítulos, a veces se utiliza la forma de la cortesía donde el personaje no la utilizó, y también hemos encontrado un caso en que se utiliza el singular cuando un personaje ha dicho algo en plural. Este fenómeno es típico de *Hable con ella* y la ficha 34 lo muestra con claridad. De los seis ejemplos de la ficha, dos (i, ii) presentan un cambio del singular (coloquial) al plural (la forma de cortesía), tres (iii, iv, vi) cambian de la forma de cortesía (del Vd.) al singular (coloquial) y el único caso del (v) que hay un cambio del plural (el dueño de la clínica hablando a sus empleados) al singular. En las otras dos películas no hemos observado ningún caso parecido.

Como conclusión a este apartado, pues, podemos afirmar que la reducción y la omisión son dos técnicas de traducción habituales del subtítulo del español al griego de filmes contemporáneos, y que aquellos elementos oracionales o textuales que se suelen perder son los marcadores de la función fática de la lengua (saludos, marcas de diálogo), las marcas de cortesía, sustantivos sustituidos por pronombres, locuciones adverbiales sustituidas por adverbios, etc.

La reducción al ser una característica propia del subtítulo es un fenómeno inevitable y no se debe considerar como «una estrategia castrante» como bien apunta Díaz Cintas (2001b). Es un «mal» necesario, y es del traductor de quien depende qué se elimina y qué no. Se puede obviar toda la información que se considere «innecesaria» (informativamente no relevante) en el sentido de que sin ella el espectador no se perdería nada importante del hilo de la película, u otros efectos consustanciales a la trama (por ejemplo el humor). El espectador medio, es decir una persona que no conozca el idioma original, no es del todo capaz de juzgar si el subtítulo ha sido elaborado con éxito, puesto que no puede comparar las dos versiones y ver la información que se retiene en el subtítulo. Por ejemplo, en nuestra opinión, en el ejemplo de la ficha 19 se pierde información

crucial para el espectador y su percepción del argumento de la película. Sin embargo, si preguntáramos a un espectador, él o ella quizás no estaría de acuerdo con nosotros. Por tanto, también nos hemos de preguntar si los análisis académicos están demasiado alejados de la realidad profesional y de la percepción del espectador.

7.2. Canciones

Carne trémula es la única película de las que hemos analizado en la que se traducen algunas canciones. Como presenta la ficha 5, de las cuatro canciones que aparecen en la película, se traducen tres; no sabemos con seguridad si el traductor ha seguido la norma que aporta Ivarsson (1992), es decir, traducir solamente aquellas canciones que tengan que ver con la trama de la película, puesto que de las tres traducidas solamente parece haber dos que tengan relación con el argumento. Por tanto, es difícil llegar a definir una norma de traducción, necesitamos más corpus y necesitamos también criterios objetivos (no subjetivos) que nos ayuden a decidir si una canción tiene relación directa con la trama de una película o no la tiene. En las otras dos películas no hemos observado este fenómeno, pero si consideramos el hecho de que en *Todo sobre mi madre* no aparece ninguna canción en castellano, y de que en *Hable con ella* aparece solamente una —que en nuestra opinión no tiene relación directa con el argumento de la película— extraer una norma sería atrevido, por las razones comentadas.

7.3. Criterios ortotipográficos

Dos convenciones muy comunes en el proceso del subtítulo son los usos de las comillas y de la cursiva. En el capítulo 2, apartado 2.7, mencionamos dichas convenciones, que se suelen emplear en casos específicos para transmitir un cierto efecto. En las fichas 2, 3, 14 y 19 podemos observar muchos ejemplos en los que se podrían emplear las comillas y/o la cursiva según los estándares europeos, pero este no ha sido el caso. Sin embargo, en la ficha 10b (donde hacemos referencia a otro fenómeno) podemos observar que se han utilizado las comillas para el título de una película. En la ficha 18, el nombre de un periódico no se ha escrito con cursiva, sino simplemente en alfabeto latino. Este caos aparente en el uso de las comillas y en el (no) uso de la cursiva, nos lleva a pensar que su utilización parece muy escasa en griego, y que quizás nos ha de llevar a replantearnos si las convenciones que expone Ivarsson son de uso común y aplicación en toda Europa o no lo son. Con un número superior de filmes analizados será posible llegar a una conclusión más definitiva. De momento, los ejem-

plos analizados de estos tres filmes apuntan hacia el hecho de que la cursiva no se utiliza en la subtitulación, y de que las comillas se utilizan muy poco y en casos muy aislados (títulos de otros filmes insertos en la película).

Otro de los grandes problemas de carácter ortotipográfico en la subtitulación al griego es la necesaria transcripción alfabética. En unas ocasiones hemos observado la transcripción de referentes culturales propios de la cultura española (*torero* y *banderillero*, ficha 17). Pero, sin duda, son los nombres propios los que plantean continuamente este problema. Las fichas 4, 13 y 20 tratan de la transcripción de los nombres propios que aparecen en las películas. La diferencia entre las transcripciones fonéticas es obvia y la tendencia de transcribir el fonema [s] por la letra que corresponde al fonema [z] es muy común. El fonema [θ] como observamos ha sido problemático para la transcripción, puesto que se ha transcrito por letras que corresponden a los fonemas [ts], [s], [z] y [θ]. En la transcripción de los nombres propios tampoco podemos extraer una norma clara, por la variedad que existe en transcribir ciertos fonemas, pero sí que se puede apuntar hacia una dirección: parece que la influencia italiana en Grecia y Chipre, y la confusión entre la cultura italiana y la española conduce hacia la transcripción a la italiana de algunos nombres propios españoles. También parece que la influencia hispanoamericana en Grecia y Chipre, a través de productos audiovisuales como las telenovelas, conduce hacia la transcripción fonética propia del español de América en algunos casos (seseo, por ejemplo). Con un corpus mayor será posible extraer conclusiones más fiables, pero ahora podríamos partir de estas dos hipótesis de trabajo para la descripción de normas.

En *Hable con ella* hemos observado tres casos de uso del alfabeto latino en el subtítulo griego. Dos de los tres ejemplos se tratan de nombres propios: el nombre del periódico nacional español *El País* y el nombre del hotel Eurobuilding. El tercer ejemplo es el préstamo del francés, tanto en español como en griego, *vis-a-vis*. Según Ivarsson (1992: 116) los nombres de los periódicos se suelen escribir utilizando la cursiva, igual que todos los nombres propios en general. Como mencionamos en el análisis, en griego existe el término *vis-a-vis*, y se escribe con caracteres griegos (βιζαβι). Sin embargo en los tres ejemplos el traductor ha decidido escribir dichas palabras con caracteres latinos. En las otras dos películas no hemos observado ningún caso semejante. El alto conocimiento del alfabeto latino en Grecia y Chipre permite el uso indiscriminado del mismo tanto en traducciones como en otras manifestaciones de la vida cotidiana. El uso del alfabeto latino, pues, parece ser también una norma incipiente de traducción (como lo es en el terreno de la publicidad, por ejemplo), en dos países integrados en la realidad europea.

7.4. *Explicitación*

En su análisis de películas americanas dobladas al francés, Goris (1993: 182) concluyó con que la explicitación era una de las tres normas de traducción más notorias en el doblaje francés. En nuestro caso los tres ejemplos que hemos encontrado de este fenómeno no son suficientes para formular una norma. Los casos se presentan en las fichas 7 y 23: en la ficha 7, la palabra *movidón* se traduce por **ατύχημα** (accidente); el primer ejemplo de la ficha 23 *¿de qué hablasteis?* se traduce por **τι της είπες;** (*¿qué le dijiste?*) y en el segundo *¿ha leído algo mío?* por **από τα βιβλία μου;** (*¿de mis libros?*). La escasa presencia de este fenómeno, para algunos un universal de la traducción, nos lleva a pensar que, o bien, el corpus es insuficiente, o bien, la explicitación no es un universal de traducción. En tal caso, no se podría iniciar un estudio superior con esta hipótesis, sino más bien, con la hipótesis de que quizás la lengua y la cultura griega no utilizan esta técnica de traducción en la subtitulación de productos audiovisuales.

7.5. *Elementos gráficos*

Nuestra última observación trata de los códigos gráficos: rótulos, títulos, etc. Los ejemplos de elementos gráficos se pueden ver en las fichas 1, 9, 12 y 24. En la primera ficha de nuestro análisis el elemento gráfico se presenta junto con un caso de efecto especial visual en la versión original, ciertas palabras aparecen resaltadas en rojo y este efecto no se mantiene en los subtítulos. El ejemplo de la ficha 9 trata del título de la película, que no se traduce (quizás porque está en francés, habría que ver si los títulos de los filmes franceses se subtítulan o no). En la ficha 12 aparecen diversos ejemplos de elementos gráficos, algunos se traducen y algunos no, parece que el criterio es que los títulos

que aparecen en la película, que se refieren al avance del tiempo y al lugar, se subtitulan siempre, los demás no; esto podría de nuevo constituir una hipótesis de trabajo para el análisis de un corpus superior; y en la ficha 24, los tres ejemplos, los únicos que aparecen en *Hable con ella*, no se traducen.

7.6. *Otras observaciones*

Aunque no ha sido propósito de este trabajo, el análisis de ciertos ejemplos ha manifestado otras regularidades de traducción que podrían constituir también nuevos objetivos de trabajos posteriores. Así, por ejemplo, en las películas analizadas intervienen personajes cuyo acento en español no es el acento del castellano estándar peninsular. Este es el caso de Clemen en *Carne trémula* y de Rosa en *Hable con ella* (personajes encarnados por la misma actriz) que tienen acento andaluz, de Manuela en *Todo sobre mi madre* que es de Argentina y de Marco en *Hable con ella* que también es argentino. Los acentos de dichas personas, que difieren de los otros personajes, no se reflejan en los subtítulos, por lo tanto podemos hablar de estandarización. Goris (1993: 173) apunta que la definición de la estandarización del lenguaje oral: «consists in reducing a multiplicity of distinctive features characterizing the original oral language use to well-known and generally accepted French oral features». Goris utilizó el doblaje francés, sin embargo en el subtítulo griego ocurre el mismo fenómeno. La estandarización lingüística es más probable que ocurra en el subtítulo que en doblaje, puesto que consiste en un texto escrito, y siempre se ha considerado que cualquier elemento que recuerde el lenguaje oral no se aconseja en un texto escrito. Sin embargo, esto no ocurre en el nivel léxico. Hemos observado en las tres películas analizadas que el lenguaje soez no se censura. Estas observaciones quedan abiertas para trabajos posteriores.