

[Historia de la Traducción en España](#) » [Siglos XX-XXI](#) » [Chaume](#)

Historia de la traducción audiovisual

Frederic Chaume (Universitat Jaume I)

El papel de la traducción en el periodo del cine mudo

La historia de la traducción audiovisual discurre, como no puede ser de otro modo, de manera paralela a la historia del cine y, más tarde, de los medios audiovisuales. A pesar de que la bibliografía sobre el nacimiento del cine es extensa, existen pocas fuentes que traten de manera específica la historia de la traducción audiovisual: quizás la más completa hasta la fecha sea la de Cornu (2014), aunque demasiado focalizada en el contexto francés. Desde el punto de vista del análisis histórico, el interés para el investigador se suscita cuando el cine comienza a incorporar lenguaje escrito a la representación icónica. Es entonces cuando aparece la necesidad de traducir el texto escrito para la comprensión de la narración fílmica en aquellos países donde no se habla o entiende la lengua de los intertítulos o cartelas del filme.

El llamado esperanto universal del cine mudo deja de ser universal mucho antes del advenimiento del cine sonoro (como siempre se ha argumentado), ya que en las primeras épocas del cine mudo se insertan –escritos en la lengua del filme– intertítulos que ayudan a desarrollar la trama. Con el nacimiento y la inmediata popularidad del cine, los directores se obsesionan por llegar aún mejor a más público. Para ello necesitan acortar el desarrollo de las historias, acelerar las tramas y contar más en menos tiempo, puesto que filmar todos y cada uno de los movimientos y acciones de los actores y actrices de pantalla resultaría tedioso. Por ello, y en muy poco tiempo, aparece el lenguaje escrito como complemento a la representación icónica. El lenguaje escrito ayudaba a entender las elipsis temporales, espaciales y narrativas necesarias para la condensación de una historia en unos pocos minutos.

En un principio, el uso del lenguaje se limitaba estrictamente a unos cuantos intertítulos, que durante la época del cine mudo se llamaban significativamente «subtítulos» y que fueron rebautizados como intertítulos con el nacimiento del cine sonoro. Estos intertítulos, consistentes en una o más palabras escritas normalmente en blanco sobre fondo oscuro, iban por lo general intercalados entre las diferentes escenas de una película. Antes de la aparición de los intertítulos se habían intentado otras variedades de rótulos. Así, los primeros intentos consistieron en sobrescribir las palabras de algunos personajes sobre sus cabezas, con un fondo oscuro. En otras ocasiones, se congelaba la escena y aparecían las palabras impresas sobre la imagen estática (Izard 1992). Sin embargo, estas técnicas no se prestaban fácilmente a la traducción: el intertítulo blanco sobre fondo negro se transformó rápidamente en la manera más cómoda de reflejar los diálogos, puesto que era muy fácil de cortar y de sustituir por otro intertítulo en la lengua meta.

Los intertítulos no seguían siempre unos patrones homogéneos. Su diversidad formal (icónica, de caracteres gráficos, de decoración) podía llegar a la confección de frases con faltas de ortografía para sugerir un acento especial o un sociolecto específico. Los expresionistas alemanes, ya en los años veinte del siglo pasado, dieron un paso más y prefirieron integrar el título en la diégesis fílmica, para de este modo, no interrumpir la narración visual. Ejemplos de esta técnica, en donde los títulos aparecen en forma de cartas, notas o carteles, son *El gabinete del Dr. Caligari*, *Nosferatu* o *Der Lastze Man*, lo que daba mayor impresión de naturalidad, al no existir discontinuidad visual.

Existían dos maneras de traducir los intertítulos: la más cómoda era simplemente cortar la parte de la cinta de la película donde se hallaban los intertítulos y sustituirlos por el negativo de la fotografía de otros títulos en lengua meta. La otra técnica consistía en que alguien tradujese simultáneamente los intertítulos en versión original durante la proyección de la película. Esta técnica fue particularmente popular en España. Buñuel menciona en sus memorias que a los personajes encargados de traducir los intertítulos se les conocía con el nombre de explicadores, también llamados truchimanes, picoteros, cicerones o voces públicas (Fuentes Luque 2019a añade otras denominaciones como comentarista, intérprete, y lector público, sobre todo en México); con todo, su labor iba mucho más allá, puesto que comentaban películas sin intertítulos o cualquier escena de un filme, y trabajaban junto al pianista en cada sala de cine (el más conocido, quizás, haya sido Federico Mediante Noceda, aunque todos ellos gozaron de mucha popularidad y sus nombres aparecían en los programas). Se colocaban en una esquina de la pantalla, a veces con la ayuda de un puntero, sentados en una silla, o iban recorriendo los pasillos dando sus explicaciones. Tomás Barrios, otro explicador afamado, cuenta que incluso se colocaban

detrás de las pantallas e iban fingiendo las distintas voces con la ayuda de un megáfono, práctica que nos recuerda a las llamadas *fitas cantatas* brasileñas. Podían incluso ser ventrílocuos que producían diferentes voces para los distintos personajes. Su traducción traspasaba las fronteras del mero trasvase lingüístico y cultural para adentrarse en los dominios del arte dramático: utilizaban distintos artilugios para imitar los ruidos que se podían ver-pero no se podían oír en la pantalla, como bocinas para reproducir los ladridos de los perros o los sonidos de otros animales, una rueda hueca de madera con perdigones en su interior para reproducir el sonido del mar o las clásicas cáscaras de coco para simular el galope de los caballos (de todo ello se benefició el doblaje en años posteriores) e incluso megáfonos (como en el experimento de Fructuós Gelabert, en la Barcelona de 1906, en que situó a los explicadores en un foso y con megáfonos suplían las voces mudas de los actores de pantalla). En algunas salas de cine los explicadores eran elegidos anualmente por votación entre los espectadores (Aldeguer 2016). En España hay noticias de explicadores desde 1901, después de la consolidación de salas como el Cinematógrafo Universal y el Cinematógrafo Clavé, ambas en Barcelona, hasta el año 1913.

El vertiginoso tránsito al cine sonoro: en busca de soluciones imaginativas

Con la llegada del cine sonoro desaparecen los explicadores. El primer filme sonoro, con mezcla de intertítulos y algunos diálogos hablados, parece haber sido *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), conocido generalmente en castellano como *El cantor de jazz*, aunque también se exhibió en España como *El ídolo de Broadway* (Fuentes Luque 2019a). Con todo, el hallazgo de una cinta en 2010 en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos podría probar que fue Concha Piquer quien protagonizó la primera película sonora de la historia, en español y en 1923, cuatro años antes del rodaje de *The Jazz Singer*. Se trata de una cinta de once minutos de metraje que parece más una grabación en un teatro que una película como tal, exhibida en el cine Rivoli de Nueva York ese mismo año, y que Lee DeForest rodó con una Concha Piquer todavía adolescente, con monólogos recitados, un cuplé andaluz, una jota aragonesa e incluso un fado portugués. Según Fuentes Luque (2019a), habían existido intentos anteriores de incorporar la realidad sonora al filme, en una fase de adaptación tecnológica, como la experimentada en la proyección del filme *Don Juan*, de Alan Crosland, 1926, con el sistema Vitaphone de Warner Brothers, consistente en proyectar un filme y escuchar un disco con la banda sonora y los efectos especiales de forma simultánea. Sea como fuere, *El cantor de jazz* abrió una nueva era para la historia del

cine y, consiguientemente, para la historia de la traducción audiovisual. En 1928, la Warner estrenó la primera película hablada en su totalidad, *The Lights of New York*.

La transición al cine sonoro produjo rechazos en toda la industria del cine. Los actores no estaban preparados para actuar con sonido, puesto que sus dramatizaciones habían sido hasta el momento muy exageradas para compensar la falta de diálogos en el cine mudo. Los directores consideraban que el sonido podía destruir el cine como representación artística, como exponen Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin en el archiconocido «Manifiesto» que apareció en la revista *Close Up* en octubre de 1928, con el título de *The Sound Film. A Statement from USSR*. Se creía que con la llegada del sonido se acabaría la era del esperanto universal que había supuesto el lenguaje icónico de las películas mudas. Para los firmantes del famoso manifiesto, la escritura y la palabra formaban parte integral de la narración audiovisual, por lo que no había que disimularlos, añadían dramatismo a la película. De hecho, la ya mítica *Octubre*, de Eisenstein, cuenta con 270 intertítulos. Otros, como Louis B. Mayer, de la Metro Goldwyn Mayer, no se mostraban en contra, pero estaban convencidos de que la gran popularidad del cine haría que los espectadores aceptaran el inglés como lengua universal, de modo que las primeras películas de la Metro se exportaron sin subtítular o doblar. Sin embargo, la realidad se impuso a la utopía etnocentrista y la necesidad de traducir de algún modo las películas se tornó imprescindible. David W. Griffith, ya en 1923, se dio cuenta de que, entonces, solamente el 5% de la población mundial hablaba inglés, y se preguntaba retóricamente por qué tenía que perder el 95% de su audiencia potencial.

El primer intento de traducción audiovisual a gran escala consistió en realizar versiones subtítuladas de las películas estadounidenses en francés, alemán o español. Pero el gran problema con el que se encontró la industria del cine fue que en la década de 1930 millones de espectadores aún no sabían leer (según Barzdevics 2012, en España un 25% de los hombres y un 40% de las mujeres). Holanda en 1930 y Suecia muy poco después aceptaron rápidamente el sistema de los subtítulos, dado el nivel cultural del que ya disponían estos países y, especialmente, lo barato de esta modalidad.

La irrupción paralela del doblaje y de las versiones multilingües

Con la llegada del cine sonoro, la industria del cine da el primer paso hacia la otra gran modalidad de la traducción audiovisual: el doblaje. Parece que fue en 1928 cuando dos ingenieros de la Paramount consiguieron grabar un diálogo sincrónico con los labios de los actores de la película *The Flyer*. Enseguida se vio la viabilidad comercial de esta modalidad.

En 1929, Radio Pictures dobló *Río Rita* al español, al alemán y al francés (Izard 1992). La Metro, United Artists, Paramount y Fox empezaron de inmediato a realizar doblajes. Pero la mala calidad de éstos, junto con las objeciones artísticas de que cara y voz eran inseparables, produjo una reacción adversa ante estos primeros intentos. La llegada del sonido obligó al público a cuestionarse la verosimilitud del cine, sus posibilidades como creación artística y su relación con el público.

En el caso de la lengua española, este primer doblaje fue, si cabe, más impactante porque pretendía comercializar –de modo casi inintencionado, puesto que el doblaje corrió a cargo de actores de diversa procedencia que simplemente estaban disponibles en Los Ángeles– el llamado «español neutro», un dialecto artificial creado posteriormente con la voluntad de aglutinar los rasgos dialectales más significativos de la lengua española, especialmente del territorio hispanoamericano. Fuentes Luque (2019a: 820) da cuenta del primer intento oficial de unificar el modelo de lengua del español: en San Francisco, en 1931, se reunieron dieciséis cónsules de los distintos países hispanohablantes para determinar qué español debería usarse en los doblajes. Del español neutro son muestra los doblajes de muchos de los largos animados de la factoría Disney, especialmente los llamados clásicos, como *El libro de la selva*, aunque el doblaje al español más antiguo –que aún se conserva– de una producción animada de Disney es el del cortometraje *Los tres cerditos*, de 1933. Este doblaje, fechado en el mismo año de estreno del corto, fue realizado en el estudio Des Réservoirs, en París, y nos muestra al cerdito mayor y al lobo hablando español peninsular, y a los demás personajes hablando español con un marcado acento francés. El primer largometraje de Disney doblado al español fue *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), realizado en Los Ángeles.

Río Rita fue, pues, doblada por actores hispanoamericanos en una especie de español neutro inintencionado, que por primera vez aglutinaba los acentos y giros lingüísticos latinoamericanos más extendidos. Pero, ante las críticas y quejas del público hispanohablante, las productoras americanas se vieron obligadas a abandonar momentáneamente esta idea.

Tras el fracaso de aquellos primeros doblajes, casi en paralelo se inventó un nuevo sistema de producción conocido como versiones multilingües o versiones dobles. Este sistema consistía en rodar una misma película en diferentes lenguas, simultáneamente o con muy poca diferencia de tiempo. Básicamente, se grababa una escena en inglés, y acto seguido, se rodaba la misma escena en las diferentes lenguas, inicialmente en alemán y francés, poco después en español e italiano y, según Fuentes Luque (2019b: 138) también en sueco. A

veces, los rodajes en las otras lenguas eran posteriores y solo se efectuaban cuando el de la película norteamericana ya había finalizado. El director podía ser el mismo, pero con frecuencia variaba, lo mismo que los actores. En algunos casos no era así, como ocurría con las míticas películas de Stan Laurel y Oliver Hardy, en que los dos actores cómicos aprendían a pronunciar los diálogos en otras lenguas, como el español, y los recitaban con un inevitable acento inglés que añadía más comicidad al filme, mientras los operarios les mostraban los diálogos escritos en carteles con una especie de transcripción fonética casera. Tal fue el éxito de estas versiones que, en los doblajes posteriores de las películas de Laurel y Hardy («El gordo y el flaco») –filmes con mayor duración y presencia de diálogos–, los actores de doblaje españoles imitaron el acento inglés de estos personajes, con el consiguiente éxito de audiencia y popularidad, hecho que ha quedado inscrito en la historia del doblaje español.

La primera versión multilingüe rodada de este modo íntegramente en español (y en otras lenguas) fue *Sombras de gloria* (1930), donde actores y técnicos repetían cada palabra y cada movimiento de cámara de la versión original norteamericana *Blaze of Glory* (Izard 1992). En breve, todo el resto de las productoras contaron con su equipo de producción en lengua española. Para rentabilizar el proceso, en 1931 las producciones de las versiones multilingües se trasladaron a Europa, a los estudios de Joinville, al norte de París, donde perduraron hasta 1936.

Poco a poco, los espectadores mostraban más su preferencia hacia películas estadounidenses con las estrellas de Hollywood traducidas (es decir, dobladas) a su lengua, que hacia la versión multilingüe, con actores de segunda clase, de modo que esta práctica se descartó pocos años después. Y los avances técnicos ayudaron a la consolidación rápida de esta modalidad de traducción del doblaje: Edwin Hopking, ingeniero de la Paramount, inventó la postsincronización como técnica para doblar intralingüísticamente (relocutar) a aquellos actores y actrices con voces consideradas impropias de estrellas internacionales, o bien para doblar escenas rodadas en exteriores con contaminación acústica. Jakob Karol, de la misma compañía, aplicó esta técnica para reemplazar los diálogos originales por otros en una lengua meta distinta grabados en la película virgen.

Este fue técnicamente el origen del doblaje. Los estudios empezaron a traducir y ajustar las películas, y con el invento de las diferentes pistas de sonido ya en la década de los 50 (el sistema magnético) doblar en otra lengua se convirtió en una práctica fácil y rentable, al poder grabar (y regrabar las veces que fuera necesario) el doblaje en otra pista de sonido y proyectar simultáneamente esta pista con las pistas de la imagen y de la banda sonora. A

pesar de que en un principio el público y la crítica especializada se mostraron reacios, el avance y la perfección de los doblajes llevaron a las *majors* a optar casi exclusivamente por esta modalidad a finales de 1931, lo que en última instancia supuso la salvación de Hollywood (Cornu 2014: 30–31).

El doblaje en España y en Latinoamérica

La primera película doblada al castellano (español peninsular) fue *Devil and the Deep* (Marion Gering, 1931), en el año 1932, con el título de *Entre la espada y la pared*, todavía en Joinville, donde la Paramount había abierto estudios de doblaje para localizar las versiones de las lenguas europeas. La primera película doblada al castellano en territorio español fue, sin embargo, *Rasputin, Dämon der Frauen* (Adolf Trotz, 1932), con el título de *Rasputín*, dirigida por Félix de Pomés, en Barcelona, donde se inauguró el primer estudio de doblaje, con el nombre de T.R.E.C.E.

La universalidad del cine que representaba el cine mudo y que se había perdido con la llegada del sonido, fue restaurada con estas modalidades de la traducción audiovisual. El doblaje, por tanto, es anterior a los regímenes totalitarios de la década de 1930 y en concreto en España se instaura de forma definitiva durante la Segunda República. Hoy en día, el doblaje conserva todavía un regusto a fascismo que no merece. Las razones de su impopularidad hay que buscarlas especialmente en el resurgimiento del nacionalismo italiano y alemán, copiado más tarde por países como España y Japón. El gobierno de Hitler entendía que la numerosa presencia de películas estadounidenses en las pantallas alemanas suponía un peligro para la identidad alemana porque la exhibición de estos filmes conllevaba la importación de su lengua, su cultura y su pensamiento. Mussolini había detectado ya este problema con anterioridad y durante sus años en el poder decretó varias leyes de protección lingüística, entre ellas el decreto del 5 de octubre de 1933, que obligaba a doblar los filmes extranjeros. Gobiernos dictatoriales como el español y el japonés vieron con buenos ojos estas medidas y copiaron de una u otra forma las leyes que restringían la entrada de filmes extranjeros y obligaban al doblaje de estos en la lengua nacional. La famosa orden de 23 de abril de 1941, dictada por el gobierno de Franco, rezaba en su conocido apartado 8.º:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El

doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español.

Con esta ley, la industria del cine español ya no podía competir con el cine extranjero, al regalarle a este el idioma y la facilidad de penetración en el mercado nacional (Gubern 1975). Además, el Régimen se aseguraba el control de los contenidos de los filmes extranjeros, que podía manipular en caso necesario, como en los conocidos (y vistos con los ojos de hoy en día, ridículos) doblajes manipulados de *Casablanca*, *Mogambo* o *La dama de Shanghái*.

Mientras tanto, en los años 40, Estados Unidos empieza a producir doblajes al español con actores y estudios mexicanos, mientras que la factoría Disney encarga los doblajes de varios largometrajes (*Pinocho*, *Bambi*, *Dumbo*) al director argentino Luis César Amadori. En Latinoamérica, el doblaje se incrementa de manera vertiginosa principalmente en los estudios mexicanos, aunque en paralelo también se instaura una industria muy dinámica en otros países como Cuba o Puerto Rico. Décadas más tarde la producción industrial del doblaje se extiende a otros mercados, como Venezuela en los años 60, Argentina a partir de los años 80 o Chile a partir de la década de los 90 del siglo pasado (Scandura 2020). Al comenzar el nuevo siglo, una probable disminución del nivel educativo en algunos países, junto al surgimiento de las corrientes populistas en gran parte de Latinoamérica, dan lugar a un cambio radical en la televisión por cable: muchos canales cambian la subtitulación, su tradicional método de traducción audiovisual, por el doblaje. Lo mismo ocurre con muchos filmes para cine (antes solo se doblaban los que estaban destinados a los niños), y el crecimiento del doblaje desde entonces no ha parado de incrementarse (Scandura 2020), debido hoy en día sobre todo a la instauración de las plataformas de vídeo bajo demanda en todo el continente, como medio de consumo masivo.

Veintiséis años después, en España, la orden ministerial del 12 de enero de 1967 restauró la posibilidad de ofrecer películas en versión original, aunque sólo en poblaciones con más de cincuenta mil habitantes y en las salas denominadas «de arte y ensayo». Una apuesta que, con la excusa del turismo, logró en ocasiones burlar a la censura. Durante los años 30 y hasta mediados de los 40, España, Alemania, Francia e Italia doblaban la totalidad de las películas en lengua extranjera. Doblar una película era convertirla en un producto nacional. Además, el potencial económico de estos países permitía elegir la modalidad cara de la traducción audiovisual frente a la subtitulación. Estos factores son los que han de centrar un debate entre las diversas modalidades de la traducción audiovisual, que generalmente ha quedado reducido a posturas subjetivas, poco informadas,

pseudointelectuales e interesadas. Sin obviar el peso de los regímenes totalitarios, que vieron en el doblaje el instrumento idóneo que no dejaría penetrar ideologías para ellos nocivas (como ocurre en la actualidad en otros países), no podemos olvidar que el hábito ya consolidado con anterioridad en algunos países, el escaso nivel de alfabetización de la población, el poseer una lengua dominante y el contar con los recursos necesarios para no conformarse con la subtitulación, han sido los factores que han consolidado definitivamente el doblaje en los países mencionados.

Desarrollo histórico de la subtitulación

Obviamente, el doblaje no fue la única forma de traducir cine. En México, por ejemplo, la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, reformada en 1952, establecía que las películas debían verse en idioma original y subtituladas. En países como Noruega, Suecia, Dinamarca, Grecia, Holanda, Bélgica o Portugal (en este último caso, con una dictadura militar paralela a la española), la subtitulación se abrió paso como una forma barata y sencilla de traducir un texto audiovisual. Por esta razón, y una vez que se superaron los problemas que causaba la colocación del texto en el negativo del filme original, se procedió a insertar subtítulos de diversas maneras: el subtulado óptico, que consistía en fotografiar los subtítulos en lengua meta y emitirlos simultáneamente con los diálogos de la versión original, en principio como diapositivas que se superponían a los intertítulos (parece que ya desde 1909, como relata Ivarsson, 1992: 23), o también a los diálogos tras la llegada del sonoro. Posteriormente los subtítulos se fotografiaban en una película independiente que se proyectaba simultáneamente a la película original. Este método se modernizó hasta fotografiar los subtítulos en un rollo de película e imprimirlos en la misma película cuando ésta se copia del negativo al positivo.

Casi simultáneamente, asistimos al nacimiento del subtulado mecánico, inventado por el noruego Leif Eriksen en 1930, que consistía en mecanografiar los subtítulos en la emulsión protectora de la cinta de la película, tras un baño previo que suavizaba dicha capa. Muy pocos años más tarde, este se sustituye por el subtulado térmico: inventado por el húngaro O. Turchányi, consistía en calentar las placas de las letras de manera que quemaran suavemente la emulsión de la cinta y grabaran los caracteres de manera indeleble. También de forma casi paralela se inventa el subtulado químico, en 1932, que se atribuye simultáneamente al húngaro R. Hruska y al noruego Oscar I. Ertnaes. Este método consiste en cubrir la cinta de la película con una fina capa de cera o de parafina e imprimir las letras, previamente calentadas a unos 100 grados Celsius. Las letras funden la

capa de cera y dejan su huella en la parte inferior del fotograma. En los estadios iniciales de este método, el filme se bañaba en lejía para ayudar a disolver la emulsión. La calidad de las letras es superior a la obtenida con otros métodos y este sistema, más modernizado, se ha seguido utilizando en diversos países casi hasta nuestros días.

Décadas más tarde, en 1984, el arquitecto italiano Fabrizio Fiumi inventa también el subtulado electrónico, registrado con la marca Softtiter, y puesto en práctica un año después, que consiste en la emisión simultánea de los subtítulos en una pantalla electrónica adjunta a la pantalla del cine (esta pantalla puede estar colocada bajo la pantalla donde se exhibe la película, sobre ella o a un costado). El subtulado por láser, inventado por el francés Denis Auboyer y comercializado a partir de 1988, sustituyó a los anteriores y ha convivido con el subtulado electrónico hasta nuestros días. Consiste en un rayo láser, controlado por un ordenador, que quema la cinta, con mayor precisión, calidad, rapidez y menor daño que los otros métodos mencionados. Finalmente, en los festivales de cine de hoy en día en España, así como en las filmotecas, se emplea el subtulado electrónico en videoproyección, el método más moderno y limpio, que consiste en sobreimpresionar los subtítulos en imagen sólo durante la proyección de la película, sin dañar los fotogramas. Esta técnica, que lanza los subtítulos desde un ordenador y un cañón, permite subtular la misma copia en cuantos idiomas se desee, e incluso subtular copias de filmes que ya contengan subtítulos químicos o por láser, en una pequeña pantalla accesoria.

La primera película subtulada en otra lengua, tal y como entendemos hoy la subtulación, parece haber sido *El loco cantor* (Al Jonson, 1929), película proyectada en Copenhague con subtítulos en danés ese mismo año (Ivarsson, 1992: 23). La simbólica *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), originariamente compuesta de diálogos y de intertítulos, se tradujo al francés dos años después y se proyectó con intertítulos en francés (que sustituían a los intertítulos en inglés de la versión original) y con subtítulos en francés de los diálogos en inglés, proyectados en pantalla lateral. No está aún clara la fecha en que los subtítulos se lograron superponer a las imágenes. Lo que sí sabemos es que al principio solo se insertaban unas decenas de subtítulos en los filmes, y no se traducían la mayor parte de los diálogos, hasta que la presión de las audiencias por entender todo lo que se hablaba en ellos convenció a las distribuidoras a añadir poco a poco más subtítulos hasta traducir la totalidad de los diálogos. Fue la compañía Exclusivas Diana la pionera en subtular filmes extranjeros en España. Según Fuentes Luque (2019b), algunos estudios como CEA (1932), Ballesteros (1933), MGM Ibérica (1933), Fono España (1933), Lepanto (1935), Roptence (1935), Cine-Arte (1935), Voz de España (1935) y Acústica S. A. (1935) empezaron

subtitulando filmes, pero pronto cambiaron la subtitulación por el doblaje, dado el grado de analfabetismo de la población y el deseo de llegar a un público más numeroso. En Argentina el primer filme subtitulado en español fue *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), el 29 de agosto de 1929, con un éxito notable (Fuentes Luque 2019b: 148). En televisión, la subtitulación es tan antigua como el propio medio, ya que el 14 de agosto de 1938 la BBC exhibió en Gran Bretaña el filme germano *El estudiante de Praga* (1935) con subtítulos en inglés.

Evolución de la traducción audiovisual en España: puntos de inflexión

En España el siguiente cambio histórico con una incidencia notable en la industria de la traducción audiovisual fue la aparición en la década de los 80 del siglo pasado de las cintas VHS y de los videoclubs y, enseguida, de las nuevas televisiones autonómicas, que en tan solo unos meses incrementaron el volumen del doblaje (y en mucha menor medida, entonces, el de la subtitulación). Acto seguido, con solo una década de diferencia, e incluso menos en el caso de las últimas televisiones autonómicas con lengua propia, la irrupción de las cadenas privadas de televisión iba a marcar un antes y un después en este sector empresarial. En los años 50 y 60 del siglo pasado, por ejemplo, se doblaban unos 50 *takes* (porciones de la traducción agrupadas según distintos criterios económicos y narrativos para estructurar y facilitar el doblaje en sala de los diálogos) mientras que con el inicio del nuevo siglo algunos autores afirman que se están doblando ya 150 *takes* por día de trabajo (Cámara 2012). Varios autores (Pera 2012, Cámara 2012) cifran en un incremento del 900% el número de actores y actrices de doblaje en esas dos décadas. Cámara, por ejemplo, calcula que existían unos 200 actores de doblaje en España, hasta que tras las décadas de los 80 y los 90, esta cifra llegó a 2000. Y este aumento, naturalmente, produjo un cambio de negocio, de la producción artesanal a la producción industrial.

El presupuesto de un doblaje, hoy en día, se calcula entre un mínimo de 12 000 euros por largometraje para TV o DVD o plataforma de distribución de vídeo bajo demanda y «los 35 000 y los 40 000 euros. Se trata del precio más barato de los grandes países de la Unión Europea donde hay tradición de doblar. Así, en Alemania e Italia, este coste medio se eleva un 50%, hasta los 60 000 euros, según un estudio encargado por el Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales (ICAA)» (Blog EDM 2019), cuando la inversión total en la producción de un filme está entre los dos a tres millones de euros para las producciones más artesanales o de autor. Comparado al coste de subtitular un filme, que se cifra en torno a los 3000 o 4000 euros, el doblaje supone un desembolso que solo se justifica por el

impacto económico que previsiblemente va a tener esa versión en relación con la versión subtitulada.

En cuanto al *voice-over*, Barzdevics (2012) apunta que su introducción en España se produce con los primeros documentales del NO-DO en la década de los 40 del siglo pasado, en la traducción que se efectuaba de las intervenciones de los periodistas extranjeros del documental en cuestión y que aparecía, al principio, casi diez segundos después de dichas intervenciones. Mientras que el llamado método Gavrilov o doblaje ruso (sinónimo de *voice-over*) se impuso en todos los países de la antigua Unión Soviética desde el principio del cine sonoro como método de traducción por defecto, en nuestro país se consolida a partir de las primeras emisiones de TVE a finales de la década de los cincuenta, pero nunca para los productos de ficción.

La subtitulación, por su parte, ve incrementado su volumen de trabajo notablemente en la década de los 90, con la aparición de los llamados multicines en los núcleos urbanos de todo el territorio español. Pero su asentamiento definitivo se produce con la digitalización: la llegada del DVD, luego del Blu-Ray y finalmente de la TDT, junto con la reciente aparición de las plataformas de vídeo bajo demanda, han creado un mercado de subtitulación equiparable al del doblaje, si no con más volumen.

La **accesibilidad** ha supuesto otro volumen de negocio en el mercado actual de la traducción audiovisual. Asimismo, los profesionales de todas las modalidades de traducción audiovisual, desde las clásicas, hasta las más modernas, se han agrupado en una asociación para defender sus derechos y para difundir sus preocupaciones y crear una comunidad que vele por sus intereses: la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE).

En la actualidad cabe reseñar que tanto el doblaje como la subtitulación han evolucionado sobre todo en el terreno tecnológico. Hoy en día, los nuevos medios en los que se exhiben los subtítulos (televisión, *smart TVs*, DVD, pantallas de ordenador, tabletas, teléfonos móviles, etc.) conllevan nuevas formas de doblar y de subtitular, ayudadas por las nuevas tecnologías y la revolución digital, básicamente la activación e inserción de archivos electrónicos de subtítulos al vídeo, generados previamente por un programa de subtitulación, y que se activan o desactivan a gusto del consumidor. La tecnología digital y el almacenamiento en la nube permiten trabajar más rápidamente y, sobre todo, con mayor precisión. El hecho de disponer de múltiples pistas de grabación o de poder manipular incluso las grabaciones con programas informáticos a posteriori permite reducir tiempos, costes y ligeros defectos de sonido o de pronunciación, o grabar un programa con actores

que viven en distintos países, los llamados doblajes colaborativos en español, propios de Hispanoamérica.

Si realmente ha habido un cambio drástico en el quehacer diario del traductor, éste ha sido, indudablemente, el originado por la irrupción de las nuevas plataformas de vídeo bajo demanda, o *streaming services*. Entre ellas, cabe mencionar, sobre todo, a Netflix, pero también a Disney+, HBO y Amazon. Estas plataformas han irrumpido con fuerza en el mercado audiovisual, han cambiado nuestros hábitos de consumo (ya no estamos sometidos a los horarios y al tipo de programación que deciden las distintas cadenas de televisión; elegimos como usuarios qué ver y cuándo) y han variado también los hábitos de traducción, tanto de su consumo, como de su ejercicio profesional.

Con respecto al consumo de las traducciones, ahora cualquier usuario suscrito a una de estas plataformas puede, normalmente, elegir si quiere visionar un producto doblado, subtulado, doblado y subtulado a la vez, audiodescrito para invidentes, subtulado para sordos, población migrante o personas que quieren aprender idiomas, subtulado para estos colectivos y audiodescrito para invidentes a la vez, etc. Además de todas estas combinaciones, dependiendo de la zona geográfica en la que nos encontremos, tenemos acceso a doblajes y subtulaciones en diversos idiomas, con lo que podemos elegir otras lenguas para consumir el vídeo, o incluso verlo doblado en una lengua y subtulado en otra. La digitalización ha supuesto, indudablemente, un paso firme a favor de la democratización de los hábitos de consumo, el llamado *demotic turn* (Pérez–González 2014).

Con respecto a las prácticas de traducción, estas grandes corporaciones tienen también su propia hoja de estilo, que cualquier proveedor de servicios debe seguir. Los traductores, tanto si trabajan directamente para la compañía o para agencias intermediarias deben seguir dichas hojas de estilo. Llama la atención, por ejemplo, el número de caracteres máximo que permite Netflix por línea de subtítulo (42), incluidos espacios y signos de puntuación. Dicha longitud contrasta enormemente con las longitudes máximas que históricamente se han establecido en esta profesión y, por tanto, también con las longitudes que se enseñan en universidades y cursos de capacitación.

Hoy en día diversas plataformas permiten que los creadores de contenidos subtulen sus productos de, al menos, tres formas diferentes. El propio creador puede subtular su vídeo, puede contratar a un traductor profesional o a una agencia de traducción, o puede poner a disposición de cualquier usuario o espectador la herramienta de traducción del sitio web correspondiente. Este tercer escenario es el conocido como *crowdsourcing*, o traducción

colaborativa o comunitaria, en el que la traducción se realiza por un nutrido grupo de voluntarios o por profesionales del sector, con o sin remuneración (Balcells 2010). Las subtitulaciones colaborativas surgen por la necesidad de traducir un texto audiovisual con calidad y rapidez: la calidad se suele garantizar por el conocimiento experto de los integrantes de la comunidad sobre el vídeo y el contenido del mismo (porque son profesionales de la materia que se subtitula o porque son fans de la misma), y la rapidez se garantiza por el número de traductores que participan en la subtitulación, normalmente elevado. La traducción comunitaria genera una gran controversia entre los profesionales, sobre todo en los casos en que los clientes no remuneran las traducciones, a pesar de obtener algún tipo de lucro o beneficio con ellas. En una traducción comunitaria puede colaborar cualquier persona, tanto profesionales como aficionados.

Ooona y Zoo Digital, entre otras empresas, han creado también herramientas profesionales que no requieren la descarga de programa alguno. Cualquier traductor se puede registrar para trabajar en línea y sus traducciones se acumulan en la nube para su posterior uso por otros profesionales o amateurs. Ese material luego se puede usar en el desarrollo de memorias de traducción que, a su vez, redunden en beneficio de otras subtitulaciones y doblajes.

La traducción automática constituye, de hecho, el siguiente nivel en la automatización de los procesos de traducción (Chaume 2019). La traducción automática todavía no ha penetrado en el sector de la traducción audiovisual, pero para muchos investigadores en un futuro próximo formará parte de la cadena de trabajo de la subtitulación y de la localización de videojuegos, en primera instancia (Etchegoyhen et al. 2013) y del doblaje posteriormente (Amazon Web Services ya ha dado los primeros pasos en este sentido). Díaz Cintas (2015: 639) repasa los dos proyectos que más expectativas generaron en nuestro campo y que, sin embargo, fracasaron en sus objetivos: MUSA (MUltilingual Subtitling of multimedIA content) y eTitle. La Comisión Europea, posteriormente, ha fundado el proyecto SUMAT (SUbitling by MAchine Translation), cuyo objetivo principal es utilizar los archivos de subtítulos de las empresas que participan en el proyecto para construir un gran corpus de subtítulos alineados y así alimentar una gran memoria que sirva luego para posteriores subtitulaciones. Desde 2009 Google y YouTube ofrecen un sistema de subtitulación automática en sus vídeos, que se puede activar y desactivar directamente desde la interfaz del reproductor de vídeo. Según sus creadores: «captions not only help the deaf and hearing impaired, but with machine translation, they also enable people around the world to access video content in any of 51 languages» (Harrenstien 2006). Para ellos, el hecho de que cada minuto se suban a YouTube veinte horas de vídeo constituye una razón

más que suficiente para hacer estos clips accesibles para las comunidades con déficits auditivos y para todas las personas que no hablen la lengua del vídeo. Google ha desarrollado un sistema de reconocimiento de voz para la lengua inglesa que es el que utiliza YouTube para reproducir los subtítulos. Estos subtítulos se pueden descargar, editar y volver a subir con las correcciones pertinentes por parte del propietario del clip.

Conclusiones

La traducción audiovisual, llamada localización de contenidos audiovisuales o accesibilidad a los medios, según el punto de vista que se adopte (académico, industrial o sociológico, respectivamente) goza ya de más de un siglo de práctica profesional y, últimamente, de un acreditado volumen de producción científica y académica que ha contribuido a visibilizar y a empoderar esta práctica profesional, que hasta hace bien poco se veía reducida a círculos profesionales herméticos y cuyas prácticas solían transmitirse de maestro a discípulo con una elevada dosis de prescriptivismo. La historia de la traducción audiovisual nos ha enseñado que, en especial, las revoluciones que observamos en sus prácticas y la evolución de la profesión y la disciplina van siempre vinculadas a cambios en la tecnología. El cine mudo ya requería de tecnología para la traducción de sus intertítulos. El cine sonoro obligó a inventar nuevas modalidades de traducción. La irrupción de nuevos soportes conllevó la explosión de varias modalidades de traducción para satisfacer el gusto de los consumidores. El estallido de nuevas cadenas de TV y de las televisiones autonómicas incidió notablemente en el volumen de trabajo en todas las modalidades de traducción, en la adopción de nuevas convenciones y en la traducción a todas las lenguas peninsulares. Las nuevas plataformas en *streaming* también han cambiado nuestros hábitos a la hora de consumir la traducción, no solo por la posibilidad de elegir modalidad en cada momento (y dónde y cómo consumir esas traducciones), sino también por las nuevas posibilidades de interactuar con las traducciones oficiales y amateurs, así como con otros usuarios de las traducciones en las redes sociales. El doblaje y la subtitulación en la nube se están imponiendo a pasos acelerados en la industria de localización de contenidos audiovisuales. El impacto de la traducción automática en todas las modalidades, de las tecnologías que permiten la manipulación de las imágenes para conseguir un ajuste labial en el caso del doblaje o los videojuegos, o de las voces artificiales para audiodescripciones, está aún por consolidarse en nuestro campo, pero supondrán los siguientes hitos tecnológicos y, por consiguiente, los siguientes puntos de inflexión, en la evolución profesional y académica de esta disciplina.

Bibliografía

Aldeguer, Salvador. 2016. *Anécdotakes (casi todo lo que siempre quiso saber sobre el doblaje y nunca se atrevió a preguntar)*, Almería, Círculo Rojo.

Balcells, Jordi. 2010. «CT3: Traducción comunitaria, colaborativa y crowdsourcing (I)» en *Blog Méteme. Tecnología y traducción*.

Barzdevics, Ivars. 2012. «Un recorrido por la voz superpuesta» en J. J. Martínez Sierra (ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Valencia, PUV, 57–68.

Blog EDM. 2019. «España ofrece el doblaje más barato de los grandes países de la UE» en *Blog EDM–Escuela de Doblaje de Madrid*.

Cámara, Gloria. 2012. «El doblaje: definitivamente sí» en J. J. Martínez Sierra (ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Valencia, PUV, 39–44.

Chaume, Frederic. 2019. «Mirando hacia el futuro» en G. Torralba Miralles et al. (eds.), *La traducción para la subtitulación: mapa de convenciones*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 167–179.

Cornu, Jean–François. 2014. *Le doublage et le sous–titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Díaz Cintas, Jorge. 2015. «Technological Strides in Subtitling» en C. Sin–Wai (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Technology*, Londres, Routledge, 632–643.

Etchegoyhen, Thierry et al. 2013. «SMT Approaches for Commercial Translation of Subtitles» en K. Sima'an et al. (eds.), *Proceedings of the XIV Machine Translation Summit*, 369–370.

Fuentes–Luque, Adrián. 2019a. «An Approach to Audio–Visual Translation and the Film Industry in Spain and Latin America», *Bulletin of Spanish Studies* 96: 5, 815–834.

Fuentes–Luque, Adrián. 2019b. «Silence, Sound, Acents: Early Film Translation in the Spanish–Speaking World» en C. O'Sullivan & J. F. Cornu (ed.), *The Translation of Films, 1900–1950*, Óxford, Oxford University Press, 133–150.

Gubern, Román. 1975. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros.

Harrenstien, Ken. 2006. «[Finally, Caption Playback](#)» en *Official Google Video Blog*.

Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*, Estocolmo, TransEdit.

Izard, Natàlia. 1992. *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació.

Pera, Joan. 2012. «El mundo del doblaje. Reflexiones de un actor» en J. J. Martínez Sierra (ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Valencia, PUV, 45–47.

Pérez–González, Luis. 2014. *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, Londres–Nueva York, Routledge.

Scandura, Gabriela. 2020. *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series de ficción infantiles y juveniles: ¿estandarización, política lingüística o censura?*, Castellón, Universitat Jaume I (tesis doctoral inédita).

