

## LA COMPRESIÓN LINGÜÍSTICA Y LA ELISIÓN EN EL SUBTITULADO: ESTUDIO DE “LE CHÂTEAU DE MA MÈRE”

Francisca GARCÍA LUQUE  
*Universidad de Valladolid*

### 0. INTRODUCCIÓN

No supone novedad alguna para la traductología insistir en la necesidad de condensar información o incluso de eliminar partes más o menos significativas del diálogo cuando se traduce para el subtítulo. Esta necesidad nace como resultado de unas restricciones espacio-temporales impuestas por el medio cinematográfico que han sido ampliamente tratadas por diversos autores (Marleau, Díaz Cintas, Castro Roig, etc.) y por las condiciones en las que se produce la recepción del producto traducido.

En palabras de Díaz Cintas (2003:201), “A menos que una película sea extremadamente parca en intercambios verbales y que éstos a su vez sean cortos y esporádicos, la característica principal de los subtítulos reside en la reducción que el contenido oral de la versión original sufre en su metamorfosis en material escrito de la versión subtitulada”. Esta característica, que como nos recuerda el mismo autor, (ibíd) “ha de ser entendida como un elemento distintivo de la subtitulación y no como un punto de debilidad que mina su estatus dentro del campo de la traducción”, es lo que según Mayoral (1993:53) “[...]exige al traductor distinguir los diferentes significados según su mayor o menor importancia tanto en relación al contexto como en relación al conjunto del mensaje (incluidas las señales visuales) y realizar un trabajo de síntesis muy exigente”.

Tomando esta asunción como punto de partida, el objetivo del presente artículo es analizar las regularidades en el uso de dos técnicas de traducción que, de acuerdo con la clasificación de Amparo Hurtado (2001:270) serían la compresión lingüística y la elisión. El corpus textual sobre el que se ha llevado a cabo el análisis es la versión subtitulada en español de la película francesa *Le château de ma mère*. La combinación lingüística elegida en este caso (francés-español) se aleja de la que más comúnmente se aborda en los trabajos de investigación en traducción audiovisual (TAV), ya que el inglés es la lengua por antonomasia dentro de este campo, un hecho que obedece a una realidad puramente estadística. No obstante, desde la llegada del DVD a los hogares, el volumen de traducción para el subtítulo ha aumentado considerablemente y no sólo en el caso de las películas norteamericanas, que tampoco antes se subtulaban sistemáticamente, sino también en el de otras cinematografías europeas, incluida la francesa, que ven así cómo sus productos pueden conseguir una mayor repercusión comercial a nivel internacional.<sup>1</sup>

1 De esta manera, a excepción de películas como *Amélie*, *Les visiteurs* o *Cyrano de Bergerac*, grandes éxitos de taquilla del cine francés, otras películas francesas, canadienses o suizas, que muy difícilmente serían exhibidas en las salas cinematográficas españolas en versión subtitulada, y mucho menos doblada, son mucho más asequibles a un público que las puede consumir en casa, elegir el idioma en que las quiere ver, volver a ver escenas que no ha

Las técnicas de las que nos vamos a ocupar en nuestro análisis constituyen un lugar común dentro de la modalidad del subtítulo, cualquiera que sea la combinación lingüística implicada. Con este trabajo, podremos averiguar cuáles son algunos de los escollos con los que se topa el traductor que trabaja con el francés como LO y el español como LT, analizar las diversas soluciones que se han adoptado en el caso que nos ocupa y señalar cuáles son las regularidades más comúnmente empleadas en casos que responden a un mismo patrón.

## 1. CARACTERÍSTICAS DEL DIÁLOGO CINEMATOGRAFICO

Una de las características definitorias del medio audiovisual y, por ende, del cinematográfico, es la combinación de distintos tipos de signos dentro del mismo mensaje. Sabemos que una película utiliza diferentes elementos para transmitir su significado: imágenes en movimiento, palabras pronunciadas por los actores, palabras sobreescritas en la pantalla, música, etc. Chaume Varela (2004) distingue hasta diez códigos diferentes dentro del lenguaje cinematográfico: el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y el código de los efectos especiales, el código de colocación de sonido, los códigos iconográficos, los códigos fotográficos, los códigos de movilidad, el código de planificación, los códigos gráficos y los códigos sintácticos o de montaje. De ahí la necesidad de lo que se ha dado en llamar sincronía entre todos los componentes de un mismo mensaje. Pero no todos ellos se utilizan de la misma forma ni poseen el mismo potencial a la hora de transmitir información. La imagen es, con mucha distancia, la protagonista del lenguaje cinematográfico, especialmente en determinado tipo de cine, y ha relegado a la palabra a un discreto segundo plano.

Ahora bien, el traductor puede manipular únicamente la palabra, aunque deba tener en cuenta el resto de los componentes del mensaje a la hora de interpretar su contenido global para poder traducir. Y la principal manifestación de la palabra dentro del ámbito cinematográfico es el diálogo. Por tanto, resulta de capital importancia conocer las características que esta manifestación del lenguaje verbal tiene dentro de una película. Desde el punto de vista de su relación con la imagen, según Mayoral (1993; 46-7), el diálogo cinematográfico se adapta a las siguientes normas:

- Perfecta sincronización con la imagen.
- No entra nunca en contradicción con la imagen y no se desvía de las características del personaje al que acompaña.
- Posee un estilo funcional.
- Suele evitar redundancias con respecto a la imagen.

Otro autor que se ha preocupado por definir las características de los diálogos cinematográficos, desde una perspectiva lingüística, ha sido Chaume Varela (2001), que señala como rasgo definitorio lo que él denomina la “oralidad prefabricada”, es decir, el encontrarse a medio camino entre la elaboración de la lengua escrita y la espontaneidad de la lengua oral. Esta semi-elaboración se ve reflejada en varios niveles:

- Nivel prosódico: la eliminación de rasgos típicos del discurso oral como la caída de determinadas vocales o consonantes, etc.

---

comprendido, utilizarlas para mejorar su nivel de lengua extranjera, etc.

- Nivel morfológico: la perfección gramatical en la construcción de los plurales, la flexión de tiempos verbales, etc.
- Nivel sintáctico: uso de un orden gramatical canónico, uso amplio de conectores discursivos y eliminación de inserciones, vacilaciones dentro de las frases, etc.
- Nivel léxico-semántico: eliminación de palabras malsonantes, dialectalismos, cultismos, anacronismos, términos no normativos, etc.

Las características reseñadas por estos dos autores se refieren a los textos audiovisuales en general, y afectan a las distintas modalidades de traducción audiovisual de manera desigual. Esto es así porque existen diferencias, como no podía ser de otra manera, entre el modo en que se traduce o se ajusta para el doblaje, el subtítulo o las voces superpuestas. Si consideramos de manera particular el subtítulo como modalidad de traducción audiovisual, Marleau (1982; 274) nos señala las funciones lingüísticas de los subtítulos:

- Función de sustitución: el diálogo se vuelve visual y reemplaza a la imagen. En otras palabras, el texto escrito traducido reemplaza al texto oral de los actores originales.
- Función de comunicación: los subtítulos funcionan a modo de intermediario que transmite al espectador de la película el contenido de los diálogos de la misma.
- Función emotiva: los subtítulos pretenden despertar en los espectadores las mismas emociones y sensaciones que los diálogos originales.
- Función de sujeción: los subtítulos explicitan y aclaran el contenido de las imágenes.
- Función de continuidad: los subtítulos recogen la información que no está incluida en la imagen.
- Función de redundancia: las imágenes y los subtítulos vienen a decir más o menos lo mismo, si bien lo dicen de otra manera, es decir, empleando procedimientos distintos.

Algunas de las características que apunta Marleau revisten una importancia capital por las implicaciones que conllevan. En relación a la primera función de sustitución, no se trata únicamente de una transformación del canal por el que se recibe la información, sino que hay toda una serie de consideraciones a nivel gramatical, prosódico, léxico, etc., que, como hemos visto, deben ser tenidas en cuenta por el traductor. Independientemente de que situemos el nivel de elaboración de los diálogos originales en un punto más o menos indefinido del tránsito entre el lenguaje escrito y el oral, las diferencias son, en cualquier caso, palpables, y el traductor debe intentar reflejar por escrito pautas que son propias de la lengua oral.

En cuanto a la función emotiva, nos gustaría señalar que el subtítulo intenta recoger el “fondo” del mensaje ayudado de una serie de recursos ortotipográficos más o menos eficaces que reproducen, a menudo, elementos prosódicos, pero cuenta con la inestimable ayuda de la banda sonora original que nos proporciona “la forma”, es decir, la voz y la entonación de la persona que pronuncia un determinado parlamento. Con ello, aunque pueda parecer que los recursos ortotipográficos no se muestran muy eficaces en su función, la labor complementaria del diálogo original desempeña un papel muy destacado y si se “juzga” el conjunto, el resultado de la combinación de ambos factores puede muy bien ser satisfactorio. A diferencia del doblaje, en el que el texto del traductor es interpretado por el actor de doblaje, introduciendo así a un profesional más

que media a la hora de transmitir una sensación o un sentimiento, en el subtítulado, la labor del traductor es suficiente.

Respecto a la función de comunicación, sería necesario insistir en el hecho de que se trata de una información mediada, y que está sujeta a una serie de limitaciones espacio-temporales que hacen de la mediación un elemento muy visible. Esas limitaciones desempeñan un papel tan fundamental en el proceso traductor que vamos a mencionar brevemente algunas de las limitaciones espacio-temporales a las que están sujetas los subtítulos.

## 2. RESTRICCIONES TÉCNICAS DEL SUBTITULADO

Aunque es un hecho constatable que no existe unanimidad, sobre todo a nivel internacional, en el uso de determinadas normas para la redacción de subtítulos, no es menos cierto que cada vez más, los profesionales del sector se están esforzando por consensuar unos parámetros orientativos que sirvan para configurar un modelo más o menos estandarizado al que remitirse<sup>2</sup>. En este apartado, vamos a repasar algunos de los procedimientos señalados por determinados autores como norma habitual en la traducción de subtítulos, haciendo especial hincapié en aquellos que suponen un condicionamiento espacial o temporal a la hora de traducir.

En primer lugar, comenzaremos por mencionar una norma-marco que afecta a todos los subtítulos en general, con independencia de su contenido y es conocida como la norma de los seis segundos. Ya Marleau (1982:276) apuntaba que, por razones fisiológicas de velocidad de lectura y capacidad de asimilación de información por parte del espectador, resultaba conveniente que los subtítulos no permaneciesen en pantalla más allá de seis segundos y que el subtítulo estuviese formado por un máximo de dos líneas que sumasen un total de setenta caracteres, algo en lo que influyen también consideraciones estéticas. Este *modus operandi* resulta adecuado para el espectador, que puede leer con comodidad los subtítulos, pero puede redundar en una complicación para el traductor, en especial cuando el diálogo es muy denso o las intervenciones de los actores se suceden rápidamente.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo mencionado en el párrafo anterior, resulta indispensable que los subtítulos no recojan una correspondencia literal de las unidades léxicas del diálogo original, sino que se hace necesaria la eliminación de determinadas partes del mismo. Esta eliminación se puede llevar a cabo en forma de compresión lingüística o condensación de la información, cuando se sustituye un sintagma, frase o elemento léxico por otro más breve, y en forma de elisión o supresión, cuando un sintagma, frase o elemento léxico sencillamente no aparece en la traducción.

En tercer lugar, y por lo que se refiere a cuestiones estilísticas, recogemos una frase de Castro Roig (2001:281) que, a nuestro entender, resume muy bien la práctica de la subtitulación y la opinión general de los profesionales: “Quizá la principal y la más importante (norma de estilo), casi

---

2 Es cierto que las prácticas varían de unos países a otros, sobre todo en aquellas culturas geográficamente alejadas. No obstante, es destacable el intento que supone el esfuerzo de autores como Ivarsson y Carroll (1998), y su *Code of Good Subtitling Practice*, en el que se proporcionan unas pautas que sirven al menos de orientación, aunque no se erigen como norma.

un lema, sea ‘Lo bueno, si breve, dos veces bueno’”. De esta manera, se utilizarán preferentemente sinónimos más cortos, expresiones más breves, etc.

Ya para terminar, señalaríamos que, en líneas generales, el traductor debe aprovechar los recursos ortotipográficos como abreviaturas, números, a veces símbolos, acrónimos o siglas, que reduzcan el número de caracteres del subtítulo, cuando sea necesario, sin que supongan merma en la cantidad o la calidad de la información que se transmite al espectador de la versión original.

### 3. ALGUNAS REGULARIDADES EN LA TRADUCCIÓN DE “LE CHÂTEAU DE MA MÈRE”

En este apartado, pasamos a analizar algunos ejemplos pertenecientes a nuestro corpus, que podríamos dividir en dos grupos. En primer lugar, aquellos en los que se ha operado una compresión lingüística o condensación de la información, y aquellos en los que se ha optado por la elisión como técnica de traducción. Dentro de cada uno de esos grupos, veremos cuáles son las diferentes categorías gramaticales que se ven afectadas y cuáles han sido los procedimientos de traducción empleados en cada caso.

#### 3.1. EL USO DE LA COMPRESIÓN LINGÜÍSTICA

Esta técnica de traducción, que Hurtado (2001:270) define como una opción en la que “se sintetizan elementos lingüísticos”, es la que más ampliamente se usa a lo largo de toda la película, y podemos afirmar que afecta a todas las categorías gramaticales. Por razones de operatividad, aquí vamos a recoger únicamente aquellos ejemplos que nos parecen más ilustrativos y que se repiten con mayor frecuencia.

##### 3.1.1. Transformaciones que afectan al verbo

ça te fera de la peine de revenir ici en vacances.

...te *entristecerá volver aquí*

*de vacaciones.*

En este primer ejemplo, el verbo español “entristecer” es la traducción de la expresión francesa “faire de la peine”, de tal manera que con la elección de este verbo, el número de caracteres del subtítulo se ve reducido con respecto a otra opción de traducción que podría haber sido “dar pena”, una traducción más literal y que mantendría la correspondencia léxica con original. Esta estrategia de optar por un verbo simple antes que por otro verbo que necesite de algún tipo de complemento es una solución a la que se recurre con mucha frecuencia. Hallamos otros ejemplos a lo largo de la película como “he progresado” por “j’ai fait des progrès”, en lugar de “he hecho progresos o avances”, “se debilita” por “devient faible”, en lugar de “se vuelve débil”. También hallamos varios ejemplos de perífrasis verbales que se reducen a un tiempo simple como “Je vais

*vous accompagner*”, que se transforma en “*les acompañaré*”, en vez de “voy a acompañarles”, o “*si j’allais caresser ce monstre*” traducido como “*si acariciaba a ese monstruo*” y no como “*si iba a acariciar a ese monstruo*”. En casi todos los casos, la opción de buscar un verbo español construido sobre la misma raíz semántica que la expresión verbal francesa se muestra, a nuestro entender, como una opción plenamente válida y quizá la más acertada en español, ya que aunque puede haber otras soluciones que desde el punto de vista de la correspondencia léxica, se ajusten más al original, recordamos las palabras de Díaz Cintas (2003:201) “los subtítulos no son, ni deben ser, una traducción completa y detallada de los diálogos de la versión original. Sencillamente no es ésa su función”

Mon énoncé avait été redigé avec tant de perfidie

*El enunciado estaba redactado*

*con tanta perfidia...*

En esta ocasión, es el tiempo verbal lo que ha sufrido una transformación en la traducción. De un pretérito pluscuamperfecto en francés, pasamos a un pretérito imperfecto seguido de un participio. En lugar de “*había sido redactado*”, se opta por “*estaba redactado*”, de modo que se mantiene la idea de pasado, aunque sin tanta precisión como el original. La transformación de los tiempos verbales compuestos en tiempos simples se muestra de nuevo una constante a lo largo de toda la película y hallamos otros ejemplos como “*avait tranché sa jeune vie*”, traducido como “truncó su joven vida” en lugar de “*había truncado su joven vida*”.<sup>3</sup>

Je me demande ce qu’elles te feront manger plus tard.

*...no sé qué te harán comer*

*más adelante.*

En esta ocasión, el verbo en forma afirmativa que introduce una proposición interrogativa indirecta, ha sido sustituido por otro verbo en forma negativa cuya formulación es más corta. Otra posible solución habría sido simplemente “me pregunto”. En esta ocasión, consideramos que ambas opciones son plenamente satisfactorias puesto que respetan los límites espaciales del subtítulo y se ajustan al contenido del original.

Tu supposes que ma collaboration clandestine et gratuite,

*...¿tú crees que mi colaboración*

*clandestina y gratuita...*

Ya para terminar con este apartado, nos gustaría señalar que una opción de traducción muy común es la de elegir verbos sinónimos más cortos cuando el número de caracteres del subtítulo roza el límite de lo permitido, como ocurre en este último ejemplo seleccionado.

3 Este tipo de transformación de tiempo verbal se da de forma natural en aquellas ocasiones en que el francés hablado opta por el *passé composé* en lugar del *passé simple*. En esos casos, el español prefiere el pretérito perfecto simple cuando se considera que la unidad de tiempo a la que se refiere está ya cerrada. Pero a lo largo de la película, también hemos hallado casos en los que el español muy bien podría emplear el pretérito perfecto compuesto y, sin embargo, opta por el tiempo simple debido a cuestiones de espacio.

### 3.1.2. Transformaciones que afectan a adjetivos y adverbios

C'est le manque d'instruction qui peut le nuire, pas l'excès.

Lo nocivo es la falta de  
instrucción, no el exceso.

El adjetivo aparece, en este caso, en la traducción al español, en sustitución de una proposición de relativo. Se ha buscado un adjetivo que semánticamente posee un valor similar al del verbo francés y se le ha antepuesto el neutro “lo”, de modo que lo que en el original era una frase con cuatro palabras, en la traducción se convierte en un sintagma de tan sólo dos. Además de esa transformación a nivel gramatical, hallamos una alteración de los componentes de la frase. De esta manera, lo que en la frase francesa es el rema, aquella información novedosa y destacada con la estructura del presentativo francés, que además ocupa el primer lugar de la frase, en español pasa a un segundo término. El resultado de esa transformación resulta, a nuestro entender, mucho más natural que si se hubiese respetado la estructura original de la frase francesa ya que, en español, el tema aparece normalmente en primer lugar y el rema en segunda posición, mientras que en francés esa inversión del orden de la frase es mucho más común.

Pour tourner une manivelle, ce n'est pas difficile

Girar una manivela es fácil.

En esta ocasión, vemos que la transformación operada con el adjetivo que aparece en la frase original corresponde a una modulación. Mientras en francés, la idea se expresa con el verbo ser en forma negativa seguido de un adjetivo, en la traducción al español se ha optado por emplear el verbo ser, pero esta vez en forma afirmativa y seguido del adjetivo que expresa un valor opuesto al del original. Se pueden hallar otros ejemplos de esta técnica de traducción como el siguiente: “*Mais c'est la première fois que je les vois tous ensemble*”, traducido como “...pero *nunca* los había visto juntos”. En este caso, en el original aparece un adjetivo y en la traducción un adverbio, pero la transformación es similar.

Au moment de redescendre vers la ville

Cuando regresamos a la ciudad

En este ejemplo, se ha optado por traducir una locución adverbial francesa por un adverbio, con lo cual las tres palabras del original encuentran su equivalente en una en su traducción al español. En lugar de elegir “en el momento de”, que serían cuatro palabras, se sustituye por el sinónimo “cuando”. A lo largo de la película, hallamos otros ejemplos similares a éste, como “*derrière le mur*”, que se traduce por “*tras la valla*” en lugar de “detrás de”, o “*un peu jeune*”, que se traduce por “muy” en lugar de “un poco”.

### 3.1.3. Transformaciones en deícticos

Ya para cerrar este apartado, nos gustaría citar algunos ejemplos en los que diversos tipos de sintagmas o frases de la versión original son sustituidos por deícticos, otra práctica muy común a lo largo de toda la película.

Se rapprocha peu à peu et finit par frôler la main de Mme. la Directrice.

Se acercó poco a poco  
y terminó por rozar *su* mano.

En este primer ejemplo, un sintagma preposicional de cuatro palabras ha sido sustituido por un adjetivo posesivo. Esta posibilidad la brinda no ya el contexto lingüístico de la frase original sino el contexto audiovisual en el que se inscribe el diálogo. En el momento en que se pronuncia esa frase, aparece en la pantalla el personaje de la esposa del director, a quien se refiere el posesivo “su”, eliminando cualquier posible ambigüedad. Otro ejemplo muy similar es el siguiente:

Depuis quelque temps, malgré toutes les précautions que vous prenez pour vous cacher,

Desde hace algún tiempo, a pesar de todas *sus* precauciones,

De nuevo hallamos un adjetivo posesivo que sustituye esta vez a una proposición de relativo de seis palabras. Y de nuevo, lo que hace posible que esta solución de traducción sea viable son las imágenes que el espectador guarda en su retina de todos los miembros de la familia protagonista, a la que se refiere el enunciado, atravesando a escondidas y furtivamente los castillos para llegar a su lugar de vacaciones.

Con estos ejemplos ponemos fin al apartado dedicado a la comprensión lingüística, la cual, como hemos ido viendo, afecta en mayor o menor grado a todas las categorías gramaticales<sup>4</sup>. Hasta el momento, hemos podido comprobar como la síntesis de información en el paso del original a la versión subtitulada está motivada por la necesidad de ajustarse a los espacios del subtítulo. En esta búsqueda de adaptarse a las restricciones que impone el medio cinematográfico, el traductor “juega” con las posibilidades que le ofrece su propia lengua y también con las que le brinda el soporte audiovisual al que acompaña el subtítulo. A veces, no obstante, ese esfuerzo por condensar la información no resulta suficiente y el traductor se ve abocado a eliminar parte de la información que aparece en el original y entonces entra en juego otra técnica de traducción de la que nos ocupamos en el siguiente apartado.

### 3.2. EL USO DE LA ELISIÓN

Esta técnica de traducción en la que, según Hurtado (2001:270) “No se formulan elementos de información presentes en el texto original”, entra en juego en aquellos casos en los que la cantidad de información presente en el diálogo original hace que resulte imposible reproducirlo en su totalidad en el espacio disponible para el subtítulo. Es en ese momento cuando el traductor debe elegir qué partes del diálogo debe eliminar y cuáles debe mantener, estableciendo por tanto, una jerarquía dentro de los componentes del mensaje.

Vamos a analizar cuáles han sido las regularidades observables en este punto dentro de nuestro corpus.

---

4 Aquella que se ve alterada con mayor frecuencia en nuestro corpus el verbo, seguida del adjetivo y el adverbio, aunque también hemos hallado ejemplos de sustantivos en los que se busca un sinónimo más corto e incluso de conjunciones, en cuyo caso se buscan también otras conjunciones más breves.



### 3.2.1. Elementos redundantes

malheureusement précédés par une grande cuillère d'huile de foie de morue.

*... que por desgracia iban precedidos  
de aceite de hígado de bacalao.*

Este primer ejemplo nos muestra que el elemento eliminado hace referencia a la cantidad y se puede considerar hasta cierto punto información redundante. Normalmente, el aceite de hígado de bacalao se toma en cucharadas y omitir ese detalle no resta ningún valor significativo al subtítulo. Otro ejemplo similar a éste sería “j'ai envoyé un bon bouquet de fleurs”, traducido como “he enviado flores”, donde la información “un buen ramo de” no añade nada significativo al contenido global del subtítulo. Por tanto, vemos cómo las referencias a cantidades o medidas estandarizadas y que resultan obvias dentro de su contexto pueden ser eliminadas en caso de necesidad.

Et j'estime que les gens qui vont dans les églises pour le spectacle et la musique,

*...y creo que las personas que van  
a las iglesias por el espectáculo...*

En esta ocasión, el elemento de información que ha sido suprimido puede ser igualmente considerado como redundante. Se podría interpretar que el espectáculo y la música se refieren ambos a la idea genérica de diversión, y, en consecuencia, al eliminar uno de los dos, esa idea permanece implícitamente en el otro.

Voilà votre chemin, la-bàs au tournant vous verrez Belons.

*Allá abajo, al dar la vuelta  
Verá Belons.*

Para cerrar este apartado nos gustaría incluir un ejemplo en el que la información que se ha eliminado dentro del subtítulo resulta redundante a causa de la imagen a la que acompaña. Mientras el personaje de Bouzigue pronuncia esa frase, señala con el brazo dónde se encuentra el camino, por tanto, el gesto en la pantalla es suficiente para indicar que lo está mostrando. Así, comprobamos de nuevo que el contexto lingüístico no es el único elemento que se debe tener en cuenta a la hora de traducir sino que también se ha de considerar el papel desempeñado por el componente visual del diálogo al que el subtítulo acompaña. Éste, a veces, brinda soluciones a problemas de traducción que se pueden presentar si nos atenemos únicamente a lo lingüístico.

### 3.2.2. Elementos enfáticos

J'avais, en effet, été désigné pour défendre les couleurs de l'école,

*Me habían designado para defender  
los colores de la escuela*

En este primer ejemplo, se ha omitido la traducción del adverbio francés “en effet”. Desde un punto de vista semántico, éste no añade ningún elemento esencial a la frase, sino que forma parte de la red de elementos que refuerzan la cohesión del texto, y que la lengua francesa tiende a utilizar con mayor generosidad que la española. Su eliminación en la traducción no priva, por tanto, de ningún aspecto significativo al texto español.

Tu te prends pour un chien, toi? Non.

*¿Tú te tomas por un perro?*

*-No.*

En este caso, el elemento omitido en la traducción es la repetición del pronombre personal de la segunda persona del singular. En francés, la repetición de este pronombre en su forma tónica al final de una pregunta es un rasgo típico de la lengua hablada y esta estructura no tiene equivalente en español. El valor que posee es, en todo caso, de refuerzo o énfasis. Otra traducción podría haber sido “¿acaso te tomas por un perro?” o quizá “¿te tomas por un perro o qué?”. En cualquier caso, y dependiendo del número de caracteres del que se disponga, este tipo de partículas suelen barajarse como primera posibilidad cuando al traductor se le plantean problemas de espacio.

Et en plus c'est elle qui a fait nommer Bistagne, le sousdirecteur du canal.

*Ella hizo nombrar a Bistagne,*

*el subdirector del canal.*

En este tercer ejemplo, se ha eliminado en la traducción al español la estructura “c'est...qui”, que se utiliza para resaltar lo que se coloca en medio, en este caso, el pronombre personal “elle”. Este procedimiento, cuyo objetivo es llamar la atención sobre el elemento que se pone de relieve, tiene un carácter puramente enfático. Al no existir en español una estructura gramatical paralela a la francesa, el eliminarlo en la traducción no le resta ningún valor significativo. Otra opción de traducción podría ser, siempre y cuando nos lo permita el número de caracteres del que disponemos, “Fue ella quien hizo nombrar a Bistagne”.

### 3.2.3. Elementos introductorios o repetidos

Je vous ai permis de me tutoyer, je me demande pourquoi vous n'en profitez pas.

*Le he dejado que me tutee,*

*¿por qué no lo aprovecha?*

Comenzamos este nuevo apartado con un ejemplo en el que se ha eliminado un verbo que servía para introducir una oración interrogativa indirecta. La opción de traducción que se ha tomado ha sido convertir la frase en una interrogativa directa. El valor interrogativo permanece y cuando los límites espaciales presionan, suele ser una opción que presenta muchas ventajas, ya que en términos pragmáticos, la pérdida de información es mínima.

Je trouve ce genre de plaisanterie tout à fait idiot.

*... esa clase de bromas*

*son una idiotez.*

En este segundo ejemplo, el cometido del verbo que desaparece en la traducción es introducir la expresión de una opinión. En la traducción, esa misma opinión se ha transmitido de manera directa, sin necesidad de ningún elemento de introducción y sin que se haya producido merma en el contenido semántico del subtítulo. Esto es posible porque la opinión vertida por el personaje es la suya propia y lo hace en primera persona, de modo que al ponerla en su boca en la versión subtitulada, se entiende que es su opinión sin necesidad de introducirlo con sintagmas o frases como “yo encuentro” o “yo pienso que”.

Vous avez vu l'heure? Dépêchons, dépêchons.

*¿Habéis visto qué hora es?*

*Daos prisa.*

En este ejemplo, se ha eliminado en la traducción la repetición del imperativo que aparece en el diálogo original. No hace falta explicar que no se ha omitido ninguna información relevante. Si se dispone de suficientes espacios, otra opción podría haber sido no mantener la repetición, pero sí añadir un “venga”, que posee el mismo valor y además se adecua al registro coloquial de la lengua hablada al que se supone que pertenece el diálogo. A lo largo de la película hallamos otros ejemplos en los que se eliminan palabras que se repiten dentro del mismo subtítulo y en el siguiente, como “Pas possible, il a des poils aux jambes.” “Imposible, tiene pelos en las piernas” “Aux jambes, et alors?” “¿Y qué?”

Ce n'était pas un monument historique, mais l'inmense demeure d'un bourgeois du Second Empire.

*Era la inmensa morada de un gran*

*burgués del Segundo Imperio.*

En este último ejemplo, se pone de manifiesto de manera clara que, a veces, no hay más remedio que eliminar información, incluso cuando se trata de frases enteras. Por consiguiente, la única solución posible pasa por establecer un orden de prioridad entre los distintos elementos significativos del diálogo y decidir cuáles son accesorios y cuáles son fundamentales. En este caso, la elección es fácil, ya que el diálogo contiene un comentario sobre un castillo, en el que se dice lo que es y lo que no es. En estas circunstancias, la elección del traductor es fácil, pero en otras, no lo es tanto.

Y con esta observación cerramos el repaso al uso que se ha hecho en la película “*Le château de ma mère*” de estas dos técnicas de traducción, de las que hemos escogido los ejemplos que consideramos más relevantes e ilustrativos. En todos ellos, el traductor ha tenido que modificar de alguna manera el contenido del diálogo original para adaptarlo a las dimensiones del subtítulo. Por ello, esa reflexión que hacíamos a propósito del último ejemplo es casi nuestra primera conclusión. En subtitulación, el traductor, muy a menudo ha de adaptar el mensaje original y, a veces, se ve forzado a elegir entre sus diferentes componentes. En primer lugar, debe decidir si puede reproducir todos los elementos significativos del original dentro de los límites espacio-temporales del subtítulo

y qué cambios ha de realizar para que esto sea posible. En caso de que no tenga esa posibilidad, debe decidir qué elementos sacrificar. A veces, la elección no resulta muy difícil, pero en otros muchos sí que se topa con dificultades más que considerables. Esta especie de conclusión-reflexión nos acerca al último apartado en el que veremos con más detalle cuáles son las conclusiones particulares sobre las soluciones a los problemas de traducción que se daban en el corpus que hemos analizado en este artículo.

#### 4. CONCLUSIONES

La primera conclusión a la que llegamos después de este breve análisis es que estas dos técnicas de traducción son las más utilizadas a lo largo de toda la película. Por lo que se refiere a la comprensión lingüística, podemos añadir que la categoría gramatical que más afectada se ve en el proceso de traducción es el verbo. Así, a modo de ejemplo, nos gustaría señalar la siguiente gama de transformaciones:

- 1) tiempos compuestos que se transforman en tiempos simples;
- 2) formas conjugadas que se convierten en formas no conjugadas más breves;
- 3) perífrasis verbales que se transforman en tiempos simples;
- 4) verbos introductorios que desaparecen; y
- 5) verbos que se cambian por otro verbo sinónimo más corto.

Otras categorías gramaticales también se ven afectadas, aunque en menor medida, y en estos casos, podemos afirmar que se tiende a reducir los sintagmas a favor de las palabras, o se recurre al uso de deícticos cuando el contexto (lingüístico o visual) lo permite. En líneas generales, se tiende a condensar la información ya sea de adjetivos, adverbios o incluso conjunciones en sinónimos más cortos.

En cuanto a la elisión de información, podemos afirmar que los elementos que con mayor frecuencia son objeto de eliminación en el proceso de traducción para el subtítulo son los siguientes:

- 1) repeticiones de pronombres o apelaciones propias de la lengua oral;
- 2) elementos enfáticos;
- 3) elementos de cohesión; y
- 4) elementos redundantes dentro del contexto, lingüístico o visual, que van desde palabras hasta frases enteras, según el caso, y que aportan una información prescindible dentro del subtítulo.

Como consecuencia de estas transformaciones, una segunda conclusión que parece desprenderse de lo recogido en los párrafos anteriores es que el subtítulo pierde parte de la expresividad del original, y, en mayor o menor medida, el registro lingüístico varía. Así, el sabor literario que se desprende de los diálogos originales queda sensiblemente menguado en la traducción y el lenguaje de los subtítulos se torna mucho más directo y conciso. Probablemente ésta sea una característica propia de la película que nos ocupa, ya que se trata de la adaptación cinematográfica de una obra de Marcel Pagnol, académico y escritor francés del s. XX, que representa una de las cumbres de la literatura del país vecino. Siendo así, no es de extrañar que los

diálogos, sobre todo las intervenciones del narrador en forma de voz en off, intenten reproducir ciertos toques literarios que mantengan en la versión cinematográfica el estatus de la obra original. El lenguaje de los subtítulos, que, por el contexto en el que se encuentra, pretende ser funcional y no atender a consideraciones estéticas, pierde necesariamente esos elementos que aparecen en el original. Es de suponer, por tanto, que esa transformación del lenguaje y de los matices que pueda tener el original, será tanto más marcada en la subtitulación cuanto más alejado esté el diálogo original de la lengua hablada y de un estilo funcional, que es el que caracteriza a los subtítulos cinematográficos. De momento, con el estudio del corpus que nos ocupa, esta afirmación no puede ser categórica porque se limita a una película, pero sugiere que el estudio en profundidad de un corpus más amplio podría muy bien confirmar esta tendencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRONDEEL, Herman (1994): “Teaching subtitling routines”, en *Meta, Journal des Traducteurs*, vol. 34 (1), pp.26-33.
- CASTRO ROIG, Xosé (2001): “El traductor de películas”, en Duro, Miguel (coord.): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Cátedra, Madrid, pp.267-298.
- CHAUME VARELA, Frederic (2001): “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, en: Chaume, Frederic y Agost, Rosa (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*, Col·lecció “Estudis sobre la traducció”, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, pp. 77-88.
- (2004): *Cine y traducción*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación, Inglés-Español*, Ariel Cine, Barcelona.
- (2001) : *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Ediciones Almar, Salamanca.
- EGUILUZ, Federico, MERINO, Raquel, OLSEN, Vickie, et al. (1994): *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*, Universidad del País Vasco, Vitoria.
- GARCÍA LUQUE, Francisca (1995): “La subtitulación... un mal necesario” (Trabajo de fin de carrera inédito).
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y Traductología*, Cátedra, Madrid.
- MARLEAU, Lucien (1982): “Les sous-titres... un mal nécessaire”, en *Méta, Journal des Traducteurs*, vol. 27, nº 3, Septiembre, pp. 271-285.

MAYORAL, Roberto (1993): “La traducción cinematográfica: el subtitulado”, en *Sendeban*, nº 4, pp. 45-68.

— (2003): “Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción”, en *Sendeban*, nº 14, pp. 107-125.

MAYORAL, Roberto y KELLY, Dorothy (1986): “Concepto de ‘Traducción Subordinada’ (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)”, en *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del Tercer Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 93-105.