

**FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**  
**GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**  
**Curso 2024-2025**

**El cine independiente y su traducción:  
¿cómo influye el presupuesto en la subtitulación de las  
películas?**

**Anna Maria Lozano Jiménez**  
**1631469**

**TUTORA**  
**Maria Guiomar Stampa Garcia-Ormaechea**

Barcelona, 30 de mayo de 2025

**UAB**  
**Universitat Autònoma**  
**de Barcelona**

## Datos del TFG

### Título:

El cine independiente y su traducción: ¿cómo influye el presupuesto en la subtitulación de las películas?

El cinema independent i la seva traducció: com influeix el pressupost en la subtitulació de les pel·lícules?

The Translation of Independent Cinema: How Does Budget Influence Film Subtitling?

**Autora:** Anna Maria Lozano Jiménez

**Tutora:** Maria Guiomar Stampa Garcia-Ormaechea

**Centro:** Universitat Autònoma de Barcelona

**Estudios:** Grado en Traducción e interpretación

**Curso académico:** 2024-2025

### Palabras clave

Subtitulación, traducción audiovisual, cine independiente, cine comercial, calidad en los subtítulos, estrategias de traducción, presupuesto.

Subtitulació, traducció audiovisual, cinema independent, cinema comercial, qualitat en la subtitulació, estratègies de traducció, pressupost.

Subtitling, audiovisual translation, independent cinema, commercial cinema, subtitle quality, translation strategies, budget.

### Resumen del TFG

Este Trabajo de Final de Grado analiza el impacto de las limitaciones presupuestarias en la calidad de la subtitulación de películas independientes en comparación con producciones comerciales, centrándose en la traducción del inglés al español. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis comparativo de tres películas comerciales (*Interstellar*, *The Wolf of Wall Street* y *Gone Girl*) y tres independientes (*Whiplash*, *Little Miss Sunshine* y *Coherence*), en las que se han evaluado parámetros como la sincronía, la legibilidad, la adaptación lingüística y cultural, y la fidelidad al contenido original. La metodología combina un análisis cualitativo de ejemplos concretos de subtítulos con una evaluación cuantitativa de criterios técnicos como la duración en pantalla o las estrategias de traducción. Los resultados muestran que las producciones comerciales, con mayores recursos, tienden a presentar subtitulaciones más consistentes y ajustadas a los estándares profesionales. Las independientes presentan una calidad más variable, con omisiones, simplificaciones o errores técnicos, aunque en algunos casos destacan gracias al criterio del traductor. Se concluye que el presupuesto influye significativamente en la calidad, pero no es el único factor determinante, ya que una subtitulación eficaz depende también de decisiones traductológicas adecuadas. El objetivo principal de este trabajo es visibilizar las desigualdades en la calidad de la subtitulación y su impacto en la difusión internacional del cine independiente, así como destacar la importancia de garantizar traducciones accesibles.

y fieles para promover la diversidad cultural. Los resultados subrayan la necesidad de invertir en recursos y profesionalización para reducir la brecha entre ambos modelos de producción.

Aquest Treball de Fi de Grau analitza l'impacte de les limitacions pressupostàries en la qualitat de la subtitulació de pel·lícules independents en comparació amb les produccions comercials, centrant-se en la traducció de l'anglès al castellà. Per fer-ho, s'ha dut a terme una anàlisi comparativa de tres pel·lícules comercials (*Interstellar*, *The Wolf of Wall Street* i *Gone Girl*) i tres d'independents (*Whiplash*, *Little Miss Sunshine* i *Coherence*), en què s'han avaluat paràmetres com la sincronia, la llegibilitat, l'adaptació lingüística i cultural, i la fidelitat al contingut original. La metodologia combina una anàlisi qualitativa d'exemples específics de subtítols amb una avaluació quantitativa de criteris tècnics, com la durada a la pantalla o les estratègies de traducció. Els resultats mostren que les produccions comercials, amb més recursos, tendeixen a presentar subtitulacions més consistents i ajustades als estàndards professionals. Les produccions independents presenten una qualitat més variable, amb omissions, simplificacions o errors tècnics, tot i que en alguns casos destaquen gràcies al criteri del traductor. Es conclou que el pressupost influeix significativament en la qualitat, però no és l'únic factor determinant, ja que una subtitulació eficaç també depèn de decisions traductològiques encertades. L'objectiu principal d'aquest treball és visibilitzar les desigualtats en la qualitat de la subtitulació i el seu impacte en la difusió internacional del cinema independent, així com destacar la importància de garantir traduccions accessibles i fidels per promoure la diversitat cultural. Els resultats subratllen la necessitat d'invertir en recursos i professionalització per reduir la bretxa entre ambdós models de producció.

This Final Degree Project analyzes the impact of budget constraints on the quality of subtitling in independent films compared to commercial productions, specifically focusing on translations from English into Spanish. To this end, a comparative analysis was carried out on three commercial films (*Interstellar*, *The Wolf of Wall Street*, and *Gone Girl*) and three independent films (*Whiplash*, *Little Miss Sunshine*, and *Coherence*), evaluating parameters such as synchrony, readability, linguistic and cultural adaptation, and fidelity to the original content. The methodology combines a qualitative analysis of specific subtitle examples with a quantitative evaluation of technical criteria such as on-screen duration and translation strategies. The results show that commercial productions, with greater resources, tend to offer more consistent subtitling aligned with professional industry standards. Independent productions, on the other hand, show more variability in quality, with omissions, simplifications, or technical errors, although some stand out thanks to the translator's judgment. The study concludes that budget significantly influences quality, but it is not the only determining factor, as effective subtitling also depends on appropriate translation decisions. The main aim of this project is to highlight inequalities in subtitling quality and their impact on the international distribution of independent cinema, as well as to emphasize the importance of ensuring accessible and faithful translations to promote cultural diversity. The results underline the need to invest in resources and professionalization to reduce the gap between the two production models.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. METODOLOGÍA.....	3
MARCO TEÓRICO .....	4
3. TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	4
3.1. Definición y características principales .....	4
3.2. Origen de la traducción audiovisual .....	5
3.3. Impacto de la evolución tecnológica en la traducción audiovisual .....	6
3.4. Modalidades de traducción audiovisual y accesibilidad .....	9
4. LA SUBTITULACIÓN .....	14
4.1. Definición.....	14
4.2. Clasificación de la subtitulación .....	15
4.3. Criterios de calidad en los subtítulos .....	16
4.3.1. Parámetros espaciales en los subtítulos .....	19
4.4. Proceso de subtitulación de una película .....	24
4.4.1. Fases del proceso .....	24
4.4.2. Herramientas y software especializados.....	27
4.4.3. Normativas y formatos.....	28
4.5. Estrategias de traducción en la subtitulación .....	29
5. EL CINE COMO INDUSTRIA Y EXPRESIÓN CULTURAL .....	32
5.1. Definición y características del cine independiente .....	32
5.3. Historia y evolución de ambos modelos.....	35
5.4. Convergencias y coexistencias entre cine independiente y comercial.....	37
5.5. Recursos y desafíos en la subtitulación del cine comercial e independiente .....	38
MARCO PRÁCTICO .....	41
6. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS .....	42
6.1. CINE COMERCIAL .....	42
1. <i>Interstellar</i> .....	42



2.	<i>The Wolf of Wall Street</i> .....	47
3.	<i>Gone Girl</i> .....	55
6.2.	<b>CINE INDEPENDIENTE</b> .....	62
1.	<i>Whiplash</i> .....	62
2.	<i>Little Miss Sunshine</i> .....	69
3.	<i>Coherence</i> .....	76
7.	<b>CONCLUSIONES</b> .....	83
8.	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	85

## 1. INTRODUCCIÓN

En una época marcada por el constante crecimiento de la globalización, el cine se ha convertido en una poderosa herramienta para la transmisión cultural, así como para la propagación de las lenguas. Actúa como puente, no solo dando visibilidad a las distintas sociedades que lo producen, sino que también ayuda a promover la diversidad idiomática del mundo. A través del cine, idiomas predominantes como el inglés logran una mayor consolidación, pero también se da espacio a otras lenguas y dialectos minoritarios. Gracias a esto, el cine, como un medio que ejerce un papel de gran importancia en la cultura y la sociedad, tiene la capacidad de representar la complejidad de la identidad humana.

En este proceso, la subtitulación, una de las principales herramientas en la traducción audiovisual, desempeña un papel fundamental al permitir que las producciones cinematográficas crucen las barreras lingüísticas y lleguen a públicos internacionales. Sin embargo, el trabajo de traducir y subtitular una obra cinematográfica implica enfrentarse a retos significativos. Los traductores deben lidiar con cuestiones derivadas de las diferencias culturales, la ausencia de equivalentes directos en la lengua de llegada o la necesidad de conservar el mismo impacto emocional del contenido original. Esto requiere decisiones complejas: por un lado, se puede optar por una adaptación creativa que priorice mantener el mismo efecto en el público, incluso si ello implica modificar el contenido original; por otro, realizar una traducción más literal que respete la forma original, aunque se corra el riesgo de que la audiencia no lo comprenda adecuadamente.

Además, el ámbito de la subtitulación está sujeto a diversas condiciones técnicas específicas que no se pueden pasar por alto. Entre ellas, resaltan la duración de los subtítulos en pantalla, la cantidad de caracteres permitidos por línea o la sincronización de los subtítulos con el audio. Estas restricciones añaden un grado adicional de complejidad al proceso de traducción. No obstante, más allá de los desafíos lingüísticos y técnicos, existe otro factor crucial que influye directamente en la calidad de la subtitulación: el presupuesto de las producciones cinematográficas. Mientras que las películas comerciales suelen contar con recursos suficientes para garantizar una subtitulación de alta calidad, las producciones independientes hacen frente a limitaciones económicas que pueden repercutir negativamente en la calidad del resultado final de la subtitulación y, en consecuencia, en su capacidad para competir en el mercado internacional.

El objetivo de este trabajo es examinar cómo las restricciones presupuestarias afectan a la calidad de la subtitulación de las películas independientes. La elección de este tema responde a mi interés por el cine, un medio que he consumido siempre en distintos formatos y lenguas. A lo largo del tiempo, he observado cómo mi percepción de las películas puede cambiar dependiendo de la calidad y la fidelidad de los subtítulos que las acompañan. El cine independiente, en particular, captó mi atención debido a su capacidad para salirse de los esquemas narrativos convencionales y abordar temas más arriesgados o alternativos, lo que lo convierte en un ámbito que, en mi opinión, merece mayor visibilidad. Este interés personal, junto con mi experiencia como consumidora habitual de subtítulos en inglés y español, me ha llevado a querer investigar cómo estos factores se interrelacionan y qué impacto tienen en la difusión de estas producciones. En este caso, me enfocaré específicamente en los subtítulos traducidos del inglés al español.

El trabajo se estructura en torno a una metodología analítica y comparativa que me permitirá estudiar las estrategias y recursos utilizados en la subtitulación de películas independientes en comparación con las comerciales, señalando las consecuencias derivadas de las diferencias económicas. La investigación se divide en dos apartados principales: el primero consistirá en el marco teórico, donde se abordarán explicaciones y definiciones de conceptos clave necesarios para contextualizar el análisis; la segunda parte constará en el análisis comparativo entre la subtitulación del inglés al español de tres películas independientes y tres comerciales. El objetivo es identificar patrones y diferencias significativas en las estrategias que se hayan empleado. Finalmente, se presentarán los resultados obtenidos y se incluirán las conclusiones, que recogerán las principales aportaciones del trabajo.

Con esta propuesta, no solo aspiro a contribuir al ámbito académico, sino también a generar una reflexión sobre el papel del cine independiente como una forma de expresión cultural distinta, que debe valorarse por su creatividad y autenticidad. Asimismo, al analizar cómo las limitaciones presupuestarias condicionan la difusión internacional de estas producciones, este trabajo busca visibilizar la importancia de garantizar una subtitulación de calidad que permita a estas películas alcanzar una audiencia más amplia.

## 2. METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo es analizar y comparar la calidad de la subtitulación en películas de cine independiente y comercial, con el fin de determinar si el presupuesto influye de manera directa en esta. El análisis comparativo se llevará a cabo mediante una evaluación tanto cualitativa como cuantitativa de los subtítulos de diversas películas, empleando unos criterios clave para valorar la precisión, coherencia y adaptación de los subtítulos.

El enfoque adoptado busca examinar las diferencias en la calidad de los subtítulos entre películas de alto presupuesto (comerciales) y de bajo presupuesto (independientes) originales en inglés. El análisis se realizará de manera cualitativa, observando ejemplos concretos de subtítulos, y cuantitativa, mediante la medición de parámetros técnicos relacionados con la sincronización, legibilidad y otros aspectos relevantes, según los criterios establecidos en el apartado 4.3 *Criterios de calidad en los subtítulos* del marco teórico. Asimismo, se tendrán en cuenta estrategias de traducción comúnmente utilizadas en la subtitulación, recogidas en el apartado 4.5 *Estrategias de traducción en la subtitulación*.

La selección de las películas para este análisis consistirá en escoger obras que cuenten con una versión oficial subtitulada en castellano. Para asegurar un análisis equilibrado, se tomará en consideración que las películas de cine comercial cuenten con una amplia distribución y presupuesto, como es el caso típico del cine de Hollywood o de producciones internacionales con grandes recursos destinados a la subtitulación. En contraste, se incluirán también películas de cine independiente, caracterizadas por su presupuesto limitado y una distribución más reducida, como aquellas presentadas en festivales o que forman parte del cine autoral.

## MARCO TEÓRICO

### 3. TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

#### 3.1. Definición y características principales

La traducción audiovisual (TAV) constituye una modalidad especializada de la traducción que se encarga de adaptar y transferir contenido audiovisual de un idioma a otro. Esta forma de traducción se aplica a productos pertenecientes a sectores como el cine, la televisión, los videojuegos y otros productos multimedia (Agost, 1999). Tal como describe Mayoral (1998), la TAV integra simultáneamente elementos acústicos (diálogos, narraciones, efectos sonoros y música) y componentes visuales (imágenes, subtítulos e insertos), con el objetivo de transmitir el mensaje de manera eficaz en el idioma de destino.

Según Bartoll (2015), la traducción de textos audiovisuales se caracteriza por transmitir la información de manera dinámica y multisensorial, a través del canal acústico, visual o ambos simultáneamente. Además, incorpora elementos tanto verbales (orales y escritos) como no verbales, entre los que se incluyen gestos, entonaciones y efectos sonoros. Estos elementos se articulan en distintos sistemas de significación que interactúan de manera simultánea para construir el mensaje audiovisual en su totalidad (Chaume, 2004).

Es fundamental considerar el componente audiovisual incluso en aquellos textos que, sin pertenecer estrictamente al ámbito cinematográfico o televisivo, incluyen elementos visuo-verbales, como canciones, viñetas, piezas publicitarias, localización de productos informáticos y textos ilustrados. Dentro de esta categoría se encuentran también los acrósticos, que combinan contenido textual con aspectos gráficos y paralingüísticos (como colores, tamaños y formatos), así como rasgos fónicos como la rima, la aliteración, el ritmo o la cacofonía (Díaz Cintas, 2008). Este enfoque multidimensional implica que la traducción audiovisual, más allá de la mera transposición lingüística, debe mantener la coherencia de todos los componentes del medio en su versión traducida, con el fin de preservar la intención original de la obra. Es decir, además de facilitar la comprensión lingüística, la TAV debe procurar que la audiencia a la que va dirigida experimente un impacto cultural y emocional equivalente al que percibe el público original (Chaume, 2004).

Por otro lado, la traducción audiovisual cumple una función inclusiva al promover la accesibilidad mediante modalidades como el subtitulado para personas sordas o con

discapacidad auditiva, y la audiodescripción para personas ciegas o con discapacidad visual. De este modo, no solo actúa como herramienta de transferencia cultural, sino que también amplía su alcance social, al facilitar el acceso a los contenidos audiovisuales a públicos con necesidades específicas (Díaz Cintas, 2008).

### **3.2. Origen de la traducción audiovisual**

Los orígenes de la traducción audiovisual se remontan a los inicios del cine, aunque no fue hasta finales del siglo XX cuando esta modalidad comenzó a adquirir relevancia y a consolidarse como un área de estudio dentro de la traductología. En sus primeras etapas, la TAV era una práctica incidental, empleada principalmente para facilitar el acceso y comprensión de contenidos en lenguas extranjeras, como ocurrió con el cine mudo y las primeras adaptaciones de películas sonoras. En este contexto, los intertítulos que aparecían entre escenas, así como los narradores que relataban los acontecimientos al público, pueden considerarse antecedentes tempranos de esta modalidad (Orrego, 2013).

No obstante, su consolidación como disciplina académica y profesional tuvo lugar con el auge de la televisión y, especialmente, con la digitalización de los medios de comunicación, que permitió dar respuesta a las crecientes demandas tecnológicas y culturales de la audiencia. Orrego (2013) también señala que la investigación en este campo es relativamente reciente, ya que las primeras publicaciones académicas especializadas en TAV datan de hace poco más de veinte años, en contraste con otras ramas de la traducción, como la traducción literaria, que cuentan con una trayectoria mucho más prolongada.

Durante las primeras décadas, la disciplina que actualmente conocemos como traducción audiovisual recibió diversas denominaciones, tales como «traducción de películas», «traducción multimedia» o «comunicación cinematográfica». Sin embargo, con la expansión de los nuevos formatos de comunicación —desde el cine hasta la televisión, el vídeo, los videojuegos y, más recientemente, las plataformas de *streaming*— fue el término «traducción audiovisual» el que terminó imponiéndose tanto en el ámbito nacional como internacional (Chaume y Lozano, 2022). Esta denominación logra unificar los términos previos, que en ocasiones podían resultar excesivamente amplios o restrictivos, y responde, además, a la necesidad de englobar la traducción de textos multimodales (de Higes, 2014) e incorporar la dimensión semiótica inherente de los productos audiovisuales (Díaz Cintas, 2003).

Según de Higes (2014), en los contextos académico y profesional, la expresión «traducción audiovisual» ha ido ganando terreno frente a otras denominaciones anteriores, como «traducción subordinada» (Mayoral, Kelly, y Gallardo, 1986; Rabadán, 1991), *film translation* (Snell-Hornby, 1988) o *screen translation* (Chiaro, Heiss y Bucaria, 2008). Esta preferencia responde, en parte, a las particularidades de la TAV, cuya naturaleza multimodal impone restricciones que trascienden lo meramente lingüístico. En este sentido, algunos autores como Mayoral, Kelly y Gallardo han propuesto el término «traducción subordinada» para enfatizar las limitaciones propias a técnicas como la subtitulación, que obligan al traductor a adaptar el mensaje dentro de parámetros específicos relacionados con el tiempo, el espacio y la sincronización entre imagen y sonido (Roales, 2017).

En el caso de España, la importancia de la TAV ha experimentado un notable crecimiento en las últimas décadas. Por ejemplo, entre 2002 y 2009, la industria de la traducción en el país tradujo un total de 3.223 largometrajes extranjeros, una cifra que refleja el peso significativo de esta modalidad tanto a nivel nacional como internacional (de Higes, 2014).

### **3.3. Impacto de la evolución tecnológica en la traducción audiovisual**

Hablar de traducción audiovisual implica necesariamente explorar su estrecha relación con la tecnología y examinar las distintas etapas de su evolución, lo que conlleva también el análisis de los avances tecnológicos alcanzados hasta la actualidad. Estos avances han estado vinculados a la proliferación de productos audiovisuales como el cine, la televisión y los videojuegos, los cuales han contribuido de forma valiosa a la consolidación de la traducción audiovisual como una disciplina en constante transformación (Bernardo y Hernández, 2022).

El impacto conjunto de la globalización y la evolución tecnológica ha democratizado el acceso a contenidos audiovisuales, posicionando a la TAV como un elemento clave tanto en la práctica profesional como en el ámbito de la investigación académica. En la actualidad, la disponibilidad mundial de productos audiovisuales permite que personas de diferentes lenguas y culturas accedan a ellos sin las barreras idiomáticas que tradicionalmente limitaban su alcance. Este fenómeno ha transformado la TAV de una práctica marginal a una industria global con un notable impacto cultural. Un claro ejemplo de esta evolución es la expansión de plataformas de *streaming* como Netflix, Disney+ o HBO, cuya estrategia de localización (mediante subtitulación y doblaje) ha permitido adaptar sus contenidos a audiencias de todo el mundo.

Durante la década de 1990, la traducción audiovisual experimentó una transformación profunda, impulsada por diversos factores que redefinieron tanto las condiciones laborales como los estándares de producción. Entre estos factores destacan el aumento del volumen de trabajo, los avances tecnológicos que facilitaron la automatización y optimización de determinadas tareas, así como la creciente profesionalización del sector. Esta profesionalización contribuyó a una mayor estructura del mercado, con la consolidación de perfiles especializados en traducción para medios audiovisuales. Sin embargo, esta expansión también ha tenido consecuencias directas en las condiciones laborales de los traductores, evidenciadas en la reducción de las tarifas y en una creciente presión respecto a los plazos de entrega (Ferrer Simó, 2011). Como apuntan Díaz Cintas (2013) y Gambier (2016), la digitalización y la globalización han dado lugar a modelos de trabajo cada vez más precarizados, donde la inmediatez y el bajo coste se priorizan en detrimento de la calidad y la precisión del producto final. Esta situación ha repercutido en la estabilidad laboral y en la remuneración de los profesionales del sector.

Ante este panorama, han surgido diversas iniciativas destinadas a mejorar la situación laboral de los traductores audiovisuales y a promover la calidad del trabajo realizado. En 2011, se fundó la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual en España (ATRAE), una organización que representa y defiende los intereses de los profesionales del sector. Paralelamente, a nivel europeo, la creación de la Federación Europea de Asociaciones de Traductores Audiovisuales (AVTE) ha permitido la agrupación de nueve asociaciones estatales de traducción y sindicatos de traductores de toda Europa, con el objetivo de coordinar esfuerzos en defensa de la profesión (de Higes, 2014).

Chaume (2004) subraya cómo los avances tecnológicos han sido determinantes en esta evolución, especialmente en lo que respecta a la forma en que la informática y las telecomunicaciones han transformado de manera radical los procesos de producción, distribución y recepción de contenidos audiovisuales. La progresiva digitalización ha afectado a todos los aspectos de la traducción audiovisual, desde la subtitulación hasta la interpretación de los textos, impulsando el desarrollo de nuevas formas de traducción como los servicios en línea y la traducción automática con posedición (*machine translation post-editing*, MTPE) (Munday, 2016). Estas innovaciones complementan los métodos



tradicionales de la TAV y abren nuevas posibilidades para el acceso a contenidos en múltiples plataformas.

A medida que avanzaba el mundo tecnológico, la TAV también ha experimentado transformaciones relevantes en la práctica, lo que ha influido en la evolución de los estudios de traducción. Según Alanís (2015), esta disciplina no solo ha permitido superar barreras lingüísticas, sino que ha promovido un cambio de paradigma en el análisis traductológico. En sus inicios, las investigaciones se centraban en aspectos morfosintácticos debido a la fidelidad que tradicionalmente se atribuía a esta práctica. Sin embargo, con el tiempo, han adoptado un enfoque más amplio, integrando áreas como la cultura, la pragmática, la comunicación, el discurso, el cine, la semiótica, la sociología y la psicología. Este enfoque multidisciplinar refleja la naturaleza compleja y dinámica de la TAV, que exige competencias que trascienden del plano lingüístico para incorporar contextos culturales y sociales.

Asimismo, Orrego (2013) recalca cómo las distintas modalidades de la TAV amplían o reemplazan códigos presentes en el material original, adaptándose a las necesidades y expectativas de la audiencia meta. Entre estas modalidades se encuentran tanto las convencionales —como la subtitulación interlingüística y el doblaje— como otras más recientes, tales como la audiodescripción y la interpretación en lengua de signos. Un ejemplo ilustrativo de esta evolución es la presencia de intérpretes de lengua de signos en las noticias, que refleja el carácter funcional y adaptativo de la traducción audiovisual en la era digital, orientado a garantizar la accesibilidad.

La localización de contenidos es, en este sentido, un mecanismo esencial para que las obras audiovisuales puedan alcanzar públicos más amplios. Esta capacidad de adaptación permite que la traducción audiovisual no solo actúe como herramienta de mediación lingüística, sino también como vehículo de difusión y entendimiento intercultural, ajustándose a las particularidades de cada comunidad receptora. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007), la localización no se limita simplemente a la traducción de diálogos y textos, también conlleva una reinterpretación cultural que asegure la relevancia de la obra para el público objetivo, respetando su contexto y preservando la esencia de la narrativa original. Este proceso es determinante para asegurar que los productos audiovisuales sean accesibles y tengan un impacto en la cultura.

Un caso emblemático es el de la serie popular *The Office* (2005), una comedia estadounidense caracterizada por presentar múltiples referencias culturales por la diversidad de etnias de los personajes. La traducción de esta serie plantea un enorme desafío para el traductor audiovisual, quien debe enfrentarse a la adaptación de elementos humorísticos cargados de connotaciones culturales, además de tener que tratar con temas polémicos de la actualidad como el racismo, el machismo o la homofobia (Gómez, 2021).

En definitiva, la tecnología ha sido un factor decisivo en la evolución de la traducción audiovisual, permitiendo que esta disciplina pase de ser una práctica secundaria para convertirse en un campo multidimensional que conecta culturas y facilita la accesibilidad. La interacción constante entre los avances tecnológicos, las demandas culturales y las necesidades de accesibilidad asegura que la traducción audiovisual siga siendo un área de innovación y relevancia, desempeñando un papel fundamental en la comunicación global y en la democratización del acceso a contenidos. Su continua adaptación a nuevas realidades asegura que siga generando oportunidades para el entendimiento intercultural en el siglo XXI. De acuerdo con esta postura, tal como señala Castro (2001), la profesión de traductor está estrechamente vinculada a las tecnologías y a un mercado laboral especialmente competitivo. El estudio y conocimiento de estos dos aspectos desde las aulas es esencial para el desarrollo profesional del licenciado, ya que solo a través de una formación actualizada y adaptada a los nuevos desafíos tecnológicos será posible hacer frente a las exigencias del sector y contribuir al avance de la traducción audiovisual como disciplina clave en la sociedad digital.

### **3.4. Modalidades de traducción audiovisual y accesibilidad**

En el ámbito de la traducción audiovisual, se distinguen diversas modalidades que se clasifican principalmente en interlingüísticas e intralingüísticas. Según Jakobson (1959), la traducción interlingüística implica la transferencia de un mensaje de una lengua de origen a una lengua meta. Por su parte, la traducción intralingüística, también conocida como reformulación, se refiere a la interpretación de signos verbales mediante otros signos dentro de la misma lengua.

Desde hace más de una década, el concepto de «modalidades de traducción» ha adquirido una importancia creciente en los estudios de traducción audiovisual en España, como evidencian las investigaciones de autores como Duro (2001), Díaz Cintas (2003), Chaume

(2003, 2004) y Bartoll (2012). Este concepto se deriva de la clasificación propuesta por Hurtado Albir (2001), quien define las modalidades como «diferentes variedades de traducción que se distinguen por las características del modo traductor». Esta definición presenta un enfoque más técnico y específico en comparación con los términos empleados por Karamitroglou (2000), quien habla «métodos de transferencia lingüística», o por Jüngst (2010), quien se refiere a «formas de traducción audiovisual» (Jüngst, 2010). La propuesta de Albir permite una delimitación más precisa de los aspectos que caracterizan la práctica traductora en el ámbito audiovisual (de Higes, 2014).

En este contexto, las modalidades de traducción audiovisual aluden a los métodos técnicos utilizados para efectuar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra (Chaume, 2004). Bartoll (2015) ofrece una clasificación detallada de nueve modalidades principales, cada una con sus respectivas submodalidades. Entre ellas se encuentran, por ejemplo: la audiodescripción (audiocomentarios, audiointroducción, audiosubtitulación), el doblaje (comentario doblado, teatro doblado, doblaje simultáneo) o la interpretación simultánea (interpretación en lengua de señas, traducción a la vista).

La creciente diversificación de las modalidades de la TAV responde tanto a la evolución tecnológica como a la necesidad de proveer una mayor accesibilidad a los contenidos audiovisuales. Esta evolución busca atender a públicos diversos, incluidos aquellos con discapacidades sensoriales. En este sentido, la subtitulación y la audiodescripción se han consolidado como elementos clave dentro de la traducción audiovisual accesible, ya que facilitan el acceso a los productos audiovisuales a personas con discapacidad auditiva y visual, respectivamente.

Entre las modalidades más utilizadas se encuentran la subtitulación y el doblaje. La subtitulación consiste en la presentación escrita de los diálogos de un producto audiovisual, superpuestos a la imagen del original. Los subtítulos se ubican habitualmente en la parte inferior de la pantalla y su temporización de aparición y desaparición depende del ritmo de los diálogos. La modalidad más frecuente es la interlingüística, es decir, la traducción entre lenguas distintas. Tradicionalmente, los subtítulos se consideraban «abiertos», al estar integrados en el material audiovisual sin posibilidad de ser desactivados. Sin embargo, con los avances tecnológicos, esta distinción ha perdido vigencia, ya que en la actualidad el

espectador tiene la opción de activar o desactivar los subtítulos según su preferencia (Terrero, 2016).

El doblaje, por otra parte, es una técnica mediante la cual los diálogos originales de una obra audiovisual son reemplazados por otros en la lengua de llegada, sin que ello implique agregar un nuevo código semiótico al producto. Este proceso se considera isosemiótico, ya que el código lingüístico original es sustituido por otro que mantiene características similares. Para garantizar una experiencia de calidad y verosimilitud, el doblaje debe sincronizarse cuidadosamente con la acción visual, prestando especial atención a la sincronización labial y a la isocronía, es decir, a la coincidencia temporal entre los diálogos traducidos y los originales. A diferencia de la subtitulación, el doblaje requiere la intervención de un equipo especializado que incluye actores de voz y un director de doblaje, quienes trabajan de manera conjunta para reproducir los diálogos de manera coherente con la versión original (Chaume, 2003, 2004; Orrego, 2013).

Otra modalidad destacable, aunque de uso menos extendido que el doblaje o la subtitulación, es la de voces superpuestas o *voice-over*. Esta técnica consiste en superponer la voz traducida en la lengua meta sobre el audio original, el cual se mantiene audible, pero a un volumen reducido. A diferencia del doblaje, la pista de audio original no se elimina, lo que permite al espectador percibir la entonación, el ritmo y otras cualidades acústicas del hablante original. En general, la voz traducida se introduce unos milisegundos después del inicio de la intervención original, de la misma manera que finaliza unos instantes antes (Díaz Cintas, 2006). Esta modalidad se emplea con frecuencia en documentales, reportajes, entrevistas y programas informativos. En diversos países se ha consolidado como una opción preferente por su mayor grado de verosimilitud, al conservar elementos sonoros del original, como la entonación o las emociones del hablante. Asimismo, no requiere una sincronización labial precisa, como sucede en el caso del doblaje, ya que el objetivo principal es trasladar el mensaje al público meta sin perder la referencia del idioma original. No obstante, su uso suele restringirse a contenidos no ficcionales, dado que su capacidad de integración audiovisual es menor en comparación con otras modalidades (Orrego, 2013). Como señala Chaume (2013), en regiones como Polonia o Rusia, el *voice-over* ha alcanzado una popularidad equiparable incluso a la del doblaje o la subtitulación, debido a las preferencias culturales y de consumo local.

Por otro lado, la audiodescripción se distingue por su papel esencial en términos de accesibilidad. Tiene como objetivo ofrecer una narración adicional que describa los elementos visuales de una obra audiovisual, como acciones, escenarios, vestuario, gestos, expresiones faciales, ambientación y lenguaje corporal de los actores. De este modo, permite a las personas con discapacidad visual acceder al contenido audiovisual, al proporcionar información que, de otro modo, quedaría inaccesible. La descripción se inserta en los espacios disponibles de la banda sonora, es decir, en los momentos donde no se presentan diálogos, efectos sonoros u otros sonidos relevantes. La audiodescripción no solo implica describir literalmente lo que se ve, sino también requiere una cuidadosa selección, síntesis y adaptación de la información visual de manera concisa y coherente para complementarla con el contenido auditivo sin interferir en los diálogos o sonidos originales (Orrego, 2013).

En este contexto, el doblaje y la subtitulación constituyen las dos modalidades de traducción audiovisual más populares y ampliamente estudiadas en el ámbito académico. Su principal diferencia radica en el «modo traductor» empleado: mientras que en el doblaje el texto oral original es reemplazado por otro en la lengua meta, manteniendo el canal oral, en la subtitulación dicho texto se transfiere al canal escrito, diseñado para ser leído en pantalla (Orrego, 2013).

Según Orrego (2013), la traducción puede llevarse a cabo de dos formas diferentes: mediante la sustitución de uno de los elementos previamente establecidos en el producto —como ocurre con el doblaje— o agregando nuevos signos semánticos a alguno de los códigos ya presentes en el material original, como sucede con la subtitulación y las voces superpuestas.

Uno de los mayores desafíos al analizar las distintas modalidades de la TAV reside en la naturaleza multisemiótica de los productos audiovisuales. Cada modalidad de traducción amplía o reemplaza un código específico presente en la obra original. La elección de una modalidad sobre otra a la hora de traducir un producto audiovisual no solo responde a criterios lingüísticos, sino también depende de factores económicos, culturales y políticos asociados a la producción. En muchas ocasiones, esta decisión está vinculada tanto a las preferencias del público como a la estrategia de producción del país o la región. Por ejemplo, en Europa, países como Francia, Alemania, España e Italia han sido históricamente consumidores del doblaje, mientras que, en Grecia, Portugal, los países nórdicos y los Países Bajos han mostrado una preferencia por la subtitulación. En América Latina, ambas

modalidades coexisten, aunque se destinan a diferentes nichos de audiencia. En Colombia, por ejemplo, la televisión abierta ha apostado mayoritariamente por el doblaje, mientras que las cadenas de pago han preferido la subtitulación. Esta diferenciación también se observa a nivel regional en diversas partes del continente, donde la oferta varía en función del tipo de canal (Orrego, 2013). En España, el doblaje sigue siendo la opción predominante en las salas de cine, aunque en algunas salas especializadas o festivales de cine se pueden encontrar películas subtituladas, especialmente aquellas de un estilo más independiente o las obras extranjeras.

En los últimos años, el interés por la traducción intralingüística e intersemiótica ha aumentado notablemente, en especial debido a una mayor conciencia sobre la accesibilidad en la sociedad y en las políticas gubernamentales. Las técnicas de traducción audiovisual, como los subtítulos para personas sordas, la audiodescripción y las voces superpuestas han cobrado relevancia tanto en el ámbito académico como en el desarrollo de las normativas de accesibilidad. Estas modalidades no solo buscan trasladar el mensaje verbal entre diferentes lenguas, sino también garantizar que las personas con discapacidades auditivas o visuales puedan acceder plenamente a los productos audiovisuales. En términos generales, las técnicas de traducción audiovisual pueden categorizarse en dos grupos: aquellas que incorporan un código textual gráfico al contenido original (como los subtítulos y la audiodescripción), y aquellas que alteran el código lingüístico dentro del canal verbal (como el doblaje y las voces superpuestas). Estas modalidades emergentes responden no solo a una demanda social creciente, sino también a un marco legislativo cada vez más orientado a la inclusión y la equidad en el acceso a la cultura.

## 4. LA SUBTITULACIÓN

### 4.1. Definición

Díaz Cintas (2003) define la subtitulación como:

Una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en off, etc.) [...]. Los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos (Díaz Cintas, 2003).

Chaume (2003) sostiene que la subtitulación implica un proceso de integración de texto traducido en el formato audiovisual, favoreciendo la sincronización con los diálogos en pantalla y la conservación del contenido semántico original. No obstante, esta modalidad está condicionada por restricciones de espacio y tiempo, lo que exige una síntesis del mensaje original sin comprometer su inteligibilidad. En términos generales, el límite habitual es de doce palabras, distribuidas en dos líneas de hasta 36 caracteres, lo que obliga a una reducción rigurosa del contenido (Díaz Cintas, 2003).

Desde una perspectiva funcional, Gottlieb (1994) define la subtitulación como la traducción escrita de un texto oral extraído de un producto audiovisual. Esta traducción, aunque su foco principal son los diálogos, también abarca otros elementos discursivos de naturaleza visual o sonora que forman parte integral de la experiencia audiovisual completa. En esta misma línea, Linde y Kay (1999) consideran la subtitulación como una intersección entre el lenguaje oral y el escrito, en la que el texto debe integrarse de manera armónica en el contexto visual y semiótico de la obra. Por tanto, los subtítulos no solo deben preservar la coherencia del mensaje original, sino también facilitar su accesibilidad y comprensibilidad.

Más allá de su dimensión traductológica, la subtitulación desempeña un papel fundamental en términos de la accesibilidad, ya que permite reproducir mediante texto escrito discursos orales y otros elementos sonoros. Así, facilita el acceso a los contenidos audiovisuales a públicos diversos, incluyendo personas con discapacidad auditiva (AENOR, 2003). De esta manera, la subtitulación no solo actúa como un medio de traducción interlingüística, sino

también como una herramienta de inclusión, al posibilitar la comprensión del contenido en su lengua original o en una lengua meta, sin alterar la esencia del mensaje (Trujillo, 2013).

## 4.2. Clasificación de la subtitulación

La clasificación de las distintas modalidades de subtitulación varía en función de los criterios o parámetros empleados. Jakobson (1959) estableció una distinción fundamental entre subtitulación interlingüística e intralingüística, clasificación que introdujo en el marco de la teoría de la traducción. Esta tipología ha sido ampliamente adoptada y desplegada en estudios posteriores (Baker, 1992; Newmark, 1988; Katan, 2004), que han contribuido al desarrollo de las categorías y a su aplicación en el contexto específico de la traducción audiovisual.

Sin embargo, Díaz Cintas (2012) propone una clasificación más pormenorizada, con el propósito de abordar de forma más precisa los distintos aspectos y características del proceso de subtitulación, el cual variará según parámetros como la distribución o la naturaleza del texto a traducir. Su clasificación se basa principalmente en la relación lingüística entre la pista sonora y los subtítulos, distinguiendo las siguientes modalidades:

- Subtítulos interlingüísticos estándar: modalidad más común en la distribución internacional de contenidos audiovisuales, como en el cine o la televisión, en la que el idioma del audio es distinto al de los subtítulos.
- Subtítulos interlingüísticos inversos: aunque menos frecuente, se utilizan cuando el audio está en la lengua original y los subtítulos aparecen en una lengua extranjera. Son habituales en entornos educativos, en especial en el aprendizaje de idiomas.
- Subtítulos interlingüísticos en L1 (*captioning*): subtítulos que se generan en el mismo idioma que el audio original, concebidos inicialmente para personas con discapacidad auditiva.
- Subtítulos intralingüísticos en L2 (bimodales): en esta modalidad, tanto la pista sonora como los subtítulos están en la misma lengua extranjera, reforzando la comprensión.
- Subtítulos bilingües: frecuentes en festivales de cine y en países con más de una lengua oficial; se proyectan de manera simultánea en dos idiomas distintos.

Adicionalmente, los subtítulos pueden clasificarse atendiendo a otros criterios, como el público objetivo, la temporalidad, el grado de literalidad, la funcionalidad o el método de



distribución. Por ejemplo, según el modo de distribución, los subtítulos se distinguen entre incrustados o permanentes, es decir, integrados directamente en la imagen del contenido audiovisual, sin posibilidad de ser desactivados; o subtítulos prerenderizados o flotantes, superpuestos como una capa independiente sobre el flujo del vídeo, permitiendo su activación o desactivación según la preferencia del usuario (Prada, 2011).

Roales (2017) también subraya que la subtitulación, al igual que otras técnicas de traducción audiovisual, está condicionada por numerosas restricciones formales. Por ello, algunos profesionales como Mayoral, Kelly y Gallardo (1988) la consideran una forma de «traducción subordinada». Desde una perspectiva tipológica, Roales (2017), junto con Díaz Cintas y Remael (2007), proponen una clasificación más amplia, basada en diversos criterios:

- Según la naturaleza lingüística: pueden ser intralingüísticos (subtítulos en el mismo idioma del audio original), interlingüísticos (traducción a otra lengua y los más comunes) o bilingües (los subtítulos aparecen en dos idiomas simultáneamente, dividiendo el espacio disponible para evitar interferencias con la imagen, frecuentes en países con más de un idioma oficial).
- Según el tiempo disponible de preparación: pueden ser subtítulos preelaborados (*offline*), es decir, producidos con antelación y sujetos a revisión (con posibilidad de ser reducidos o no reducidos), o en tiempo real (*online*), en cuyo caso se generan de forma simultánea a la emisión del contenido audiovisual, ya sea mediante traducción humana o automática.
- Según características técnicas: incluyen subtítulos abiertos (*encoded*), integrados en la imagen, sin posibilidad de ser desactivados y subtítulos cerrados (*closed captions*), los cuales son opcionales y pueden configurarse según las preferencias del espectador.
- Según el método de proyección: pueden proyectarse mediante sistemas mecánicos y térmicos, fotoquímicos, ópticos, láser o electrónicos.
- Según el formato de distribución: adaptados para diferentes medios, como el cine, la televisión, el vídeo, el VHS, el DVD o plataformas digitales en internet.

### **4.3. Criterios de calidad en los subtítulos**

Según Díaz Cintas (2012), todo material audiovisual subtitulado consta de tres componentes fundamentales: la palabra oral, los subtítulos y la imagen. Además, acentúa que los subtítulos deben estar sincronizados tanto con la imagen como con la pista sonora, reflejar con precisión

el significado de los elementos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para facilitar su lectura.

El mismo autor autor establece una serie de consideraciones esenciales para evaluar la calidad de la subtitulación, agrupadas en cuatro categorías principales: espaciales, temporales, ortotipográficas y lingüísticas.

#### Consideraciones espaciales:

- Los subtítulos deben situarse, por norma general, en la parte inferior de la pantalla, salvo que en esa zona aparezca visual relevante.
- Un subtítulo no debe exceder las dos líneas.
- Cuando dos personajes intervienen en un mismo subtítulo, cada línea debe corresponder a un hablante distinto.
- Cada línea debe contener entre 28 y 40 caracteres, siendo 37 el número más habitual.
- Cada carácter, incluidas vocales, consonantes y signos ortográficos, cuenta como un único espacio en el cómputo total.

#### Consideraciones temporales:

- Todo subtítulo debe entrar y salir de pantalla en sincronía con el diálogo de los personajes, aunque se permite un leve desfase de algunos fotogramas en algunos casos, especialmente cuando hay un gran caudal léxico.
- Los subtítulos de una sola línea deben permanecer en pantalla durante al menos tres segundos; mientras que los de dos líneas, seis segundos.
- El tiempo mínimo de exposición de un subtítulo en pantalla es de un segundo, y el máximo, de seis segundos.

#### Consideraciones ortotipográficas:

- El punto se utiliza para indicar el final del subtítulo.
- Se deben respetar las normas de puntuación características de la lengua de destino, por lo tanto, en español, no se deben omitir signos como la apertura de interrogación o exclamación.
- Los puntos suspensivos se utilizan para indicar pausa, omisión o interrupción en el discurso del personaje.

- Cuando intervienen dos personajes en un subtítulo, un guion al inicio de la segunda línea señala el cambio de hablante.
- El uso de mayúsculas se limita al título del programa o elementos escritos originalmente en mayúsculas, como titulares de periódicos o carteles.
- La cursiva se emplea para hacer referencia a sonidos o voces provenientes de fuentes como radios o televisiones, diálogos de personajes fuera de pantalla, títulos de libros o películas, letras de canciones o términos en lenguas extranjeras.
- Se recomienda el uso de comillas dobles (“”) para marcar citas textuales o para resaltar palabras con un significado especial o expresiones, como apodos o juegos de palabras.

#### Consideraciones lingüísticas:

- Pueden utilizarse abreviaturas y símbolos en los subtítulos, siempre que sean comprensibles por la audiencia.
- Los números del uno al nueve deben escribirse en letras; a partir del diez, en cifras.
- No es necesario completar toda línea antes de pasar a la siguiente. Lo ideal es segmentar el texto de acuerdo con las unidades gramaticales para facilitar la lectura.
- Dado que la velocidad de la lectura es inferior a la del habla, resulta fundamental condensar la información y seleccionar los elementos más relevantes, sin alterar el tono ni el registro del original.
- La adaptación lingüística y cultural debe preservar los matices idiomáticos y las referencias propias del idioma del original.
- Los textos escritos que aparecen en pantalla —como carteles, cartas o titulares de periódicos— también deben ser subtitulados.
- El contenido de los subtítulos no debe contradecir lo que se muestra en la imagen correspondiente.
- La sincronización de los subtítulos con los diálogos debe ser lo más precisa posible, de modo que ambos elementos coincidan en el tiempo.

Estas consideraciones constituyen algunos de los aspectos fundamentales para una subtitulación eficaz. Sin embargo, además de los aspectos técnicos y prácticos, el estudio de los parámetros que rigen la subtitulación ha sido objeto de un extenso análisis teórico. Diversos autores han realizado aportes e investigaciones que han contribuido

significativamente a la estandarización del sector. Entre ellos, Karamitroglou (1998) es una referencia que predomina por su intento de establecer un conjunto de normas aplicables a nivel europeo. Para la revisión de los aspectos que se presentan a continuación, se han tomado como base tanto sus planteamientos teóricos como los de Ivarsson (1992) e Ivarsson y Carroll (1998). Asimismo, dentro del ámbito de la crítica en España, las aportaciones de Díaz Cintas, Chaume y Mayoral han resultado primordiales para comprender la evolución y los desafíos actuales de la subtitulación (Roales, 2017).

#### **4.3.1. Parámetros espaciales en los subtítulos**

Desde la perspectiva del espacio que ocupan los subtítulos en pantalla, se pueden identificar varios parámetros relevantes para su adecuada implementación. Entre estos se incluyen: la posición en pantalla, el número de líneas permitidas, la cantidad de caracteres por línea (y por subtítulo), el tipo y distribución tipográfica, así como el color de la letra y el contraste con el fondo, en caso de ser necesario.

##### **Posición en la pantalla**

La colocación de los subtítulos tiene un impacto directo en la legibilidad y en la experiencia visual del espectador. Según Karamitroglou (1998), los subtítulos deben situarse en la parte inferior de la pantalla, cubriendo el área de la imagen que, por lo general, tiene menor relevancia para la apreciación estética global del contenido audiovisual. Orero (2008) refuerza esta postura basándose en análisis sobre movimientos oculares realizados por Jensema y Sarma Danturthi (1999) y Jensema et al. (2000), y sostiene que la línea inferior de los subtítulos debe situarse a una altura mínima equivalente a  $1/12$  del total de la pantalla. Esta ubicación evita que el espectador tenga que realizar desplazamientos visuales excesivos hacia abajo para leer el texto.

De igual modo, se aconseja dejar un margen lateral con distancia suficiente entre el subtítulo y los bordes, dejando un espacio de  $1/12$  del ancho total de la pantalla tanto a la izquierda como a la derecha de cada línea de subtítulo. Esta separación impide que el lector se vea obligado a realizar movimientos oculares prolongados en sentido horizontal para leer el contenido. En ocasiones excepcionales, por ejemplo, cuando el fondo de la imagen es claro o cuando la parte inferior contiene elementos visuales relevantes para la comprensión (como información lingüística o sonora), los subtítulos pueden desplazarse a la parte superior de la pantalla (Díaz Cintas, 2003). No obstante, el autor advierte que dicho cambio debe

considerarse una solución puntual, ya que podría resultar incómodo para el espectador, quien está habituado a encontrar los subtítulos en una posición fija. Con el fin de mitigar este efecto, Díaz Cintas propone alternativas como el uso de subtítulos monolineales, siempre y cuando la cantidad de información lo permita; la modificación de la alineación (izquierda, centro o derecha) para evitar cubrir información clave; o pequeños ajustes en la temporización de entrada y salida del subtítulo, siempre que no se vea afectada la sincronización con la imagen.

Respecto a la alineación del texto dentro del subtítulo, existe consenso entre diversos autores en que la opción más común es centrar los subtítulos, ya que la mayor parte de la acción suele desarrollarse en el centro de la pantalla, lo que favorece una lectura más cómoda, eficiente y sin necesidad de un gran desplazamiento ocular. Ahora bien, la elección de la alineación es subjetiva y depende también del medio de difusión. Chaume (2004) y Díaz Cintas (2003) coinciden en que, mientras en cine es habitual la alineación centrada, en televisión se prefiere la alineación a la izquierda. En el caso de subtítulos bilineales, Karamitroglou (1998) sugiere centrar el bloque, pero con la alineación interna a la izquierda, para emular la convención literaria en los diálogos.

### **Número de líneas**

Diversos estudios han tratado de determinar cuántas líneas resultan óptimas para un subtítulo. Karamitroglou (1998) propone un máximo de dos líneas simultáneas, criterio que contribuiría a que los subtítulos no ocupen más de 2/12 de la pantalla. En el caso de los subtítulos monolineales, el mismo autor sugiere que se ubiquen en la línea inferior para minimizar la interferencia con la acción visual de la imagen. Esta recomendación es respaldada por Castro (2001). Pese a ello, la cuestión del número de líneas sigue siendo objeto de debate. Algunos autores sostienen que es preferible colocar el subtítulo en la línea superior, con el objetivo de establecer una consistencia visual que facilite la orientación del espectador, quien así se acostumbraría a localizar el texto siempre en el mismo lugar.

Con base en lo anterior, Díaz Cintas (2003) argumenta que ambas posturas son válidas, siempre y cuando se apliquen de manera sistemática y coherente. Sería deseable, por tanto, llevar a cabo estudios empíricos más amplios que permitan determinar la cantidad óptima de líneas, buscando un equilibrio entre tres factores esenciales: ofrecer la mayor cantidad posible de información, emplear el tiempo mínimo necesario para su adecuada comprensión y evitar sobrecarga visual del espectador.

A pesar de las diferentes posturas hasta ahora, existe un consenso general en torno a la conveniencia de limitar el número de líneas a un máximo de dos.

### **Número máximo de caracteres por línea (y por subtítulo)**

En lo que respecta al número máximo de caracteres que deben contener los subtítulos por línea, existen diversas teorías y enfoques. De manera general, la cifra recomendada oscila entre los 28 y los 40 caracteres por línea, como indican autores como Díaz Cintas (2003) y Luyken et al. (1991), quienes proponen rangos comprendidos entre los 28 y los 38 caracteres. No obstante, la decisión final sobre este parámetro suele recaer en los productores o las cadenas de televisión, que establecen las normativas en función de necesidades específicas de emisión y audiencia.

El valor que genera un mayor consenso entre los especialistas es el de 35 caracteres por línea, o 70 caracteres en subtítulos bilineales. Esta cifra proporciona una cantidad adecuada de información traducida sin el requerimiento de una reducción excesiva del contenido original (Karamitroglou, 1998). En caso de superar este límite (por ejemplo, alcanzando los 40 caracteres por línea) se comprometería la legibilidad del subtítulo, ya que sería necesario reducir el tamaño de la fuente para ajustarse a la pantalla (Díaz Cintas, 2003; Orero, 2008). En general, en el ámbito cinematográfico es habitual aproximarse a la cifra máxima de los 40 caracteres, mientras que, en la televisión —o en medios que utilicen esta plataforma— los márgenes tienden a ser más estrictos, con una media de entre 32 y 35 caracteres.

Diversos estudios avalan estos valores. Titford (1982), por ejemplo, considera que nunca deberían superarse los 33 caracteres por línea. Por su parte, Mayoral (1993), siguiendo las directrices de la 20th Century Fox, establece un límite de 35 caracteres. En un enfoque similar, Marleau (1982) defiende un máximo de 70 caracteres por subtítulo de dos líneas, o 35 por línea, mientras que Ivarsson (1992) admite hasta 40 por línea, aunque sugiere mantener valores más bajos siempre que sea posible.

González-Iglesias (2012) recopila diversas posturas de autores que han abordado esta cuestión: algunos proponen 35 caracteres por línea (Bravo, 2004; Gottlieb, 2004), otros 36 (Pedersen, 2005), 38 (Sánchez, 2004; Tveit, 2004) e incluso 40 (Díaz Cintas, 2001; Schröter, 2005; Fong, 2009). Esta variabilidad de cifras evidencia que la elección del número de

caracteres por línea está sujeta a criterios interpretativos y se adapta al contexto específico de la subtitulación.

Pese a esta diversidad de opiniones, la cifra de 35 caracteres por línea se perfila como la más apropiada para mantener un equilibrio entre tres variables fundamentales: proporcionar la mayor cantidad posible de información traducida, asegurar una lectura fluida dentro del tiempo disponible y minimizar el impacto visual en la experiencia del espectador.

En la práctica, uno de los errores más frecuentes entre los estudiantes es traducir sin tener en cuenta estas restricciones espaciales, dando lugar a subtítulos que exceden el número de caracteres que un espectador puede procesar según los estándares de velocidad de lectura. Asimismo, es habitual que no distribuyan correctamente el contenido entre ambas líneas, lo que puede derivar en subtítulos monolineales que superan los 40 caracteres, creando dificultades en la lectura y comprometiendo la presentación en pantalla. Este exceso puede obligar a reducir el tamaño de la fuente o incluso provocar que el texto se desborde más allá de los márgenes establecidos.

Por todo ello, es crucial implementar un sistema de control que permita definir el número máximo de caracteres permitidos por subtítulo y por línea, en función del criterio adoptado en cada caso. Este sistema debería ser capaz de detectar el exceso tanto en el total del subtítulo como en cada una de sus líneas, y advertir al estudiante del posible error, sugiriendo los ajustes pertinentes.

### **Tipo de letra**

En lo que concierne al tipo de letra empleado en los subtítulos, no existe un consenso unánime. Diversos estudios, como el de Neves (2005), está enfocado en los subtítulos para personas con discapacidad auditiva, recalcan la necesidad de realizar investigaciones científicas más exhaustivas sobre aspectos tipográficos.

Díaz Cintas (2003) sugiere el uso de tipografías con contornos nítidos y definidos, preferiblemente de tipo *sans serif* o «de palo seco», ya que las fuentes con serifas resultan visualmente más complejas y pueden dificultar la legibilidad del texto subtitulado. En esta línea, tanto Díaz Cintas como Karamitroglou (1998) coinciden en señalar Helvetica y Arial como las opciones de fuentes más apropiadas. Por su parte, Díaz Cintas (2001) también

incluye Times New Roman entre las fuentes recomendadas y sugiere un tamaño de 12 puntos; sin embargo, advierte que este tamaño puede resultar demasiado pequeño para una lectura cómoda. En la práctica profesional contemporánea, se tiende a aplicar un tamaño de alrededor de 22 puntos, con el fin de facilitar una lectura más accesible.

En el Reino Unido, el *Royal National Institute for the Blind* (RNIB) —institución británica dedicada al apoyo de personas con discapacidad visual— encargó en 2004 la creación de una nueva familia tipográfica llamada «Tiresias» con el objetivo de mejorar la legibilidad de los subtítulos. No obstante, esta fuente tampoco estuvo exenta de ciertas limitaciones, lo cual pone de relieve la importancia de continuar investigando las características tipográficas que puedan optimizar la comprensión del texto subtitulado. Este constituye, por tanto, un ámbito de estudio todavía vigente y relevante.

En relación con el espaciado de las letras, se considera que un espaciado proporcional es más adecuado frente al espaciado no proporcional. Díaz Cintas (2008) respalda esta postura, argumentando que, gracias a las nuevas tecnologías, ya no es necesario que cada carácter ocupe el mismo espacio en los subtítulos. Esto permite el uso de fuentes con espaciado proporcional, que resultan más eficientes y facilitan el ajuste al límite recomendado de aproximadamente 35 caracteres por línea. Por el contrario, el espaciado no proporcional (heredado de las antiguas máquinas de escribir) se muestra menos eficaz y, por ende, menos apropiado para la subtitulación.

### **Color de letra y fondo de subtítulo**

Respecto al color de los subtítulos, los estudios más avanzados se han centrado en la subtitulación intralingüística, especialmente aquella dirigida a personas con discapacidad auditiva. En estos casos, se recurre al uso de distintos colores para identificar a los diferentes interlocutores presentes en la escena, como evidencian los trabajos de De Linde y Kay (1999) y Neves (2005). Según Díaz Cintas (2003), en este contexto se opta comúnmente por el color blanco para el texto, aunque Karamitroglou (1998) advierte que un blanco excesivamente brillante (como el blanco nieve) podría resultar visualmente fatigante para el espectador.

Por otra parte, en cuanto al fondo, cuando la imagen presenta un fondo blanco o muy claro, tradicionalmente se superponían los subtítulos sobre una caja opaca o translúcida con el fin de evitar la pérdida de legibilidad. No obstante, con el auge de la subtitulación electrónica,



la tendencia actual consiste en rodear las letras con un contorno negro, lo cual permite mantener un contraste adecuado con el fondo sin necesidad de una caja. En situaciones particularmente extremas, se ha optado incluso por desplazar temporalmente el subtítulo a otra zona de la pantalla en lugar de insertar la caja negra, a fin de evitar la interferencia visual que esta genera.

#### **4.4. Proceso de subtitulación de una película**

##### **4.4.1. Fases del proceso**

La subtitulación representa una modalidad fundamental dentro de la traducción audiovisual y constituye un proceso compuesto por varias etapas, cada una de las cuales incide en la calidad del producto final, así como en el tiempo de producción y el coste del proyecto. Tal como señala Chaume (2014), este proceso requiere una combinación de competencias lingüísticas, técnicas y creativas, lo que convierte a la subtitulación en una disciplina altamente especializada.

Entre las tareas que conforman este proceso se encuentran la transcripción y la traducción del contenido oral, la elaboración de los subtítulos mediante herramientas específicas y adecuadas, y su posterior integración o codificación final en el vídeo. Estas fases, que abarcan desde la preproducción hasta la posproducción, pueden variar dependiendo del presupuesto y de los recursos tecnológicos disponibles, factores que también influyen directamente en la calidad y eficiencia del trabajo (Amberscript, 2024).

El desarrollo del subtítulo puede experimentar variaciones sustanciales en función del presupuesto de la producción, ya que factores como disponibilidad tecnológica y la especialización del personal técnico afectan de forma directa en la calidad y eficiencia del resultado final. En ese sentido, Camacho (2014) describe con detalle cada una de las fases implicadas, con el propósito de garantizar tanto la calidad del producto como su accesibilidad en una lengua distinta a la original (Arribas, 2018).

##### **1. Transcripción y segmentación del guion original**

La transcripción y segmentación del guion original constituyen la fase inicial en el proceso de subtitulación. Este paso consiste en transcribir los diálogos de la película y dividirlo en unidades de sentido coherentes, que servirán como base para la posterior traducción y

sincronización de los subtítulos. Es importante que cada segmento sea lo suficientemente breve para permitir una lectura cómoda y fluida por parte del espectador, al tiempo que se mantiene la coherencia con el diálogo original (Chaume, 2014). Según ATRAE (2021), la segmentación debe regirse por criterios tanto lingüísticos como cinematográficos, como preservar la coherencia sintagmática y evitar cortes que interfieran con los cambios de plano.

## **2. Adaptación cultural y lingüística**

Una vez segmentado el guion, se procede a la traducción de los diálogos al idioma meta. En este punto, el traductor debe tomar decisiones estratégicas para adaptar referencias culturales, juegos de palabras y expresiones idiomáticas sin alterar el sentido original del mensaje. Como remarca Camacho (2014), se trata de una fase especialmente compleja, ya que la traducción no debe ser literal, sino que debe ajustarse al contexto sociocultural del público objetivo.

La subtitulación profesional exige el uso de técnicas específicas que permitan una transferencia efectiva del contenido. Entre ellas, la adaptación cultural y lingüística resulta fundamental. Esto no se limita a la mera traducción de términos, sino que implica la adaptación y la reformulación de modismos, referencias culturales y del tono discursivo, de modo que resuenen comprensibles y naturales para la audiencia local. Por ejemplo, expresiones como «echar una mano» se utilizarían en lugar de «help out», o un evento como la «Super Bowl» se podría sustituir por un acontecimiento deportivo más reconocible dentro del contexto cultural del público receptor. Asimismo, los chistes y referencias culturales deben modificarse para conservar su efecto humorístico o simbólico, sin perder la esencia del mensaje original (MBA Traducciones, s.f.).

## **3. Sincronización y ajuste temporal**

Una vez finalizada la traducción, el siguiente paso en el proceso de subtitulación consiste en sincronizar los subtítulos con el audio y la imagen de la película. Esta fase implica establecer con precisión los tiempos de entrada y salida de cada subtítulo, en función del ritmo del diálogo. Una mala sincronización puede generar confusión en el espectador y dificultar la comprensión del contenido (Chaume, 2014). En este sentido, el cine comercial suele disponer de un *software* avanzado que permite optimizar esta tarea, mientras que el cine independiente, con menos recursos, acostumbra a utilizar programas gratuitos o con menor grado de precisión (Camacho, 2014).

Además de la sincronización, el tiempo de exposición de los subtítulos en pantalla es un factor clave para garantizar que el público pueda procesar la información de forma adecuada. Se recomienda que cada subtítulo permanezca visible un mínimo de un segundo y un máximo de seis, con el fin de asegurar una lectura fluida. Asimismo, para facilitar la legibilidad, no se deben superar los 42 caracteres por línea, y cada subtítulo debe ocupar como máximo dos líneas. Estas convenciones permiten mantener el equilibrio entre la fidelidad al guion original y la accesibilidad para la audiencia.

#### **4. Revisión y control de calidad**

Una vez completada la sincronización, se lleva a cabo una fase de revisión en la que se comprueban aspectos como la ortografía, la gramática, la coherencia de los subtítulos y su legibilidad en pantalla. Este control de calidad es esencial para evitar errores que puedan afectar negativamente la experiencia del espectador. Mientras que en el cine comercial esta tarea es realizada por equipos especializados que incluyen revisores y *testers*; en el cine independiente el proceso tiende a ser más básico, con menos etapas de revisión y, en muchos casos, asumido por una sola persona (Camacho, 2014).

#### **5. Incrustación y exportación final**

El último paso del proceso consiste en la incrustación de los subtítulos en la película o la creación de archivos de subtitulación independientes. En el ámbito del cine comercial, los subtítulos suelen generarse en distintos formatos compatibles con múltiples plataformas de exhibición. En cambio, en el cine independiente, la disponibilidad de formatos puede ser más limitada (Chaume, 2014). Esta diferencia en los recursos técnicos entre ambos sectores puede influir en la calidad y accesibilidad del producto final.

En definitiva, la subtitulación de una película es un proceso complejo que requiere una atención cuidadosa a múltiples aspectos lingüísticos y técnicos. La calidad del resultado final depende en gran medida de los recursos disponibles, lo que genera una notable desigualdad entre las producciones comerciales y las independientes. Mientras que el cine comercial cuenta con herramientas avanzadas y equipos multidisciplinarios que permiten optimizar el proceso, el cine independiente se enfrenta a limitaciones presupuestarias que pueden repercutir en la calidad y precisión de los subtítulos (Arribas, 2018).

Si bien tanto el doblaje como la subtitulación persiguen el mismo objetivo de hacer accesible una obra audiovisual en otro idioma, sus dinámicas de producción difieren significativamente. A diferencia del doblaje, la subtitulación requiere la participación de un menor número de profesionales. Ahora bien, realizar una subtitulación de calidad no consiste únicamente en traducir y colocar el texto en pantalla, sino que también implica considerar limitaciones de espacio, velocidad de lectura y adaptación cultural.

#### **4.4.2. Herramientas y *software* especializados**

El uso de *software* especializado en subtitulación supone un elemento fundamental para garantizar la precisión y la eficiencia en el proceso. Estas herramientas permiten la edición de texto, el ajuste de la sincronización y la exportación de subtítulos en diversos formatos, facilitando así el trabajo del subtitulador y contribuyendo a asegurar la calidad del producto final. Entre los programas más utilizados en la industria destacan Aegisub, Subtitle Edit y Amara, cada uno de ellos con funcionalidades específicas que responden a diferentes necesidades de producción audiovisual.

La selección del *software* adecuado dependerá de diversos factores, como el tipo de proyecto, el presupuesto disponible y la compatibilidad con otros sistemas empleados en la producción. En este sentido, los programas profesionales han sido desarrollados con base a los requerimientos técnicos del sector, incorporando herramientas avanzadas que permiten configurar parámetros esenciales para una subtitulación eficaz. Sin embargo, algunos de estos programas presentan interfaces complejas, con múltiples opciones de configuración, lo que puede dificultar su manejo, especialmente para estudiantes y profesionales en formación.

De igual forma, el coste de las licencias de *software* profesional representa una limitación considerable, ya que los precios pueden oscilar entre 1.500 y 3.000 euros. Esto supone una restricción para quienes se están iniciando en el ámbito de la subtitulación. Como alternativa, existen opciones de *software* gratuito o de código abierto, que, si bien pueden carecer de determinadas funcionalidades avanzadas, suponen una solución viable para proyectos con recursos limitados.

Las principales funcionalidades del *software* de subtitulación son:

- Edición de texto: El *software* de subtitulación permite modificar y ajustar el contenido de los subtítulos de manera sencilla. Esto incluye tanto la corrección de errores como

la adaptación del texto a las limitaciones de espacio y tiempo, asegurando que el mensaje se mantenga claro y comprensible para el público.

- Sincronización temporal: Una de las funciones más relevantes del *software* especializado es la sincronización precisa entre los subtítulos y el audio e imagen del contenido. Esta característica permite ajustar con exactitud los tiempos de aparición y desaparición de los subtítulos, garantizando su adecuada correspondencia con el ritmo del diálogo y evitando interferencias con otros elementos visuales o sonoros de la producción.
- Importación y exportación: Los programas de subtitulación permiten la importación y exportación de archivos en una amplia variedad de formatos, facilitando la compatibilidad con diferentes plataformas y herramientas. Esta versatilidad permite que los subtítulos se integren en distintos dispositivos y medios sin perder la calidad ni la precisión en la sincronización.

El desarrollo tecnológico ha favorecido la aparición de herramientas cada vez más accesibles y funcionales, lo cual ha agilizado la labor del subtitulador y ha contribuido a la mejora de la calidad de los productos audiovisuales. No obstante, sigue siendo un desafío encontrar el equilibrio entre la precisión técnica, la facilidad de uso y el coste de estas herramientas.

#### **4.4.3. Normativas y formatos**

Para garantizar la accesibilidad y compatibilidad de los subtítulos en distintos medios, es imprescindible respetar los estándares técnicos y normativos establecidos por la industria audiovisual. El cumplimiento de estas directrices permite que los subtítulos sean comprensibles, estén correctamente sincronizados y se adapten a distintas plataformas y públicos.

En este contexto, existen varios formatos de subtitulación ampliamente utilizados en la industria, cada uno con características específicas que responden a diferentes necesidades de producción y distribución:

- SRT (SubRip Subtitle): Es uno de los formatos más extendidos y sencillos. Consiste en un archivo de texto que incluye información sobre los tiempos de inicio y fin de cada subtítulo, junto con el contenido textual. Su estructura simple favorece una alta compatibilidad con numerosos reproductores y plataformas (Ivarsson y Carroll, 1998).

- VTT (WebVTT): Diseñado específicamente para su uso en entornos web, este formato permite incluir, además del texto, estilos, posiciones y otros elementos de presentación. Esto facilita una mayor personalización de los subtítulos en contextos digitales (W3C, 2012).
- ASS (Advanced SubStation Alpha): Se trata de un formato que ofrece opciones avanzadas de estilización, como la configuración de fuentes, colores, posiciones exactas y efectos tipográficos. Es especialmente útil en contextos donde la apariencia de los subtítulos es relevante, como en producciones de anime o presentaciones artísticas (Díaz Cintas y Remael, 2007).

Más allá de los aspectos técnicos, también es imprescindible tener en cuenta las normativas que regulan la accesibilidad de los subtítulos. En particular, los subtítulos dirigidos a personas sordas o con discapacidad auditiva deben cumplir con ciertos estándares para garantizar una transmisión fiel y comprensible de la información al contenido original. Estos subtítulos suelen incluir elementos adicionales como indicaciones de sonido ambiental, identificación de los hablantes y anotaciones auditivas relevantes.

El cumplimiento de estas normativas, junto con la correcta elección del formato de subtítulos, resultan esenciales para brindar una experiencia audiovisual accesible e inclusiva para todos los espectadores. En el contexto actual de la industria audiovisual, la implementación de estándares de calidad contribuye a la profesionalización del sector y al desarrollo de producciones accesibles en un entorno cada vez más globalizado.

#### **4.5. Estrategias de traducción en la subtitulación**

La subtitulación, al estar sujeta a numerosas restricciones técnicas (como el espacio, el tiempo o la legibilidad), requiere la aplicación de estrategias traductológicas específicas que permitan trasladar el contenido original de forma comprensible, fiel y natural en la lengua meta. Diversos autores han propuesto clasificaciones de estas estrategias. En este trabajo se toma como principal referencia la propuesta de Díaz Cintas y Remael (2007), que identifica una serie de procedimientos comúnmente empleados en la práctica profesional de la subtitulación. Esta clasificación ha sido ampliamente reconocida en el ámbito de la traducción audiovisual por su claridad y aplicabilidad (Gambier, 2003).

Entre las estrategias más relevantes se encuentran:

- Traducción literal o directa: se mantiene la estructura y el contenido del mensaje original siempre que sea posible sin que ello comprometa la naturalidad del texto en la lengua meta.
- Condensación: reducción del discurso original, suprimiendo información secundaria para preservar las ideas principales, resulta especialmente útil en escenas con alta densidad verbal.
- Elisión: omisión de palabras o elementos que no son esenciales para la comprensión del mensaje, con el fin de ajustarse a las limitaciones de tiempo y espacio.
- Segmentación y reestructuración: reorganización de la estructura sintáctica del original para adaptarlo a los patrones discursivos de la lengua meta y mejorar la legibilidad.
- Reformulación o paráfrasis: expresión del contenido original con otras palabras que sean más comprensibles en el contexto lingüístico y cultural del público destinatario.
- Adaptación cultural: sustitución de referencias culturales por otros equivalentes funcionales o comprensibles para el público destinatario, o bien se explican mediante paráfrasis.
- Equivalencia idiomática: reemplazo de expresiones idiomáticas por fórmulas funcionalmente equivalentes en la lengua meta, respetando la carga connotativa y pragmática.
- Neutralización: atenuación o eliminación de expresiones potencialmente ofensivas, localismos o elementos humorísticos difíciles de transferir, con el fin de evitar malentendidos o rechazo por parte del espectador.
- Calco: traducción palabra por palabra, utilizada de forma excepcional cuando no afecta a la comprensión ni naturalidad del mensaje.
- Desplazamiento o anticipación: ajuste del orden de aparición de la información por razones de ritmo, sincronía o claridad.
- Mantenimiento del registro: preservación del tono, estilo y nivel de formalidad o informalidad del original, incluyendo rasgos propios del habla coloquial, jergas o vulgarismos, cuando son pertinentes al contexto comunicativo.
- Simplificación léxica o semántica: aplicación de construcciones más sencillas, léxica o gramaticalmente, que permitan una lectura rápida sin pérdida sustancial del sentido.

Estas estrategias no suelen aplicarse de forma aislada. En la práctica, se combinan en función de las características específicas de cada escena o línea de diálogo. Además, la elección de una estrategia u otra dependerá, en última instancia, del equilibrio entre la fidelidad al contenido original y eficacia comunicativa en el nuevo contexto lingüístico y cultural.



## 5. EL CINE COMO INDUSTRIA Y EXPRESIÓN CULTURAL

El cine, como manifestación artística y medio de comunicación masiva, ha experimentado a lo largo de su historia una progresiva diversificación, marcada por una tensión constante entre la creatividad autoral y las demandas del mercado. Esta dualidad ha dado lugar a dos grandes modelos predominantes de producción: el cine independiente y el cine comercial. Mientras que el primero se caracteriza por una mayor libertad creativa, un enfoque experimental y una desvinculación de los grandes conglomerados industriales, el segundo responde a una lógica mercantil, orientada al consumo masivo y a la maximización de beneficios económicos.

Ambos enfoques presentan particularidades que inciden directamente en la concepción, producción, distribución y recepción de las obras cinematográficas. Pese a sus diferencias estructurales y estéticas, estas dos vertientes coexisten e incluso se influyen mutuamente en el panorama cinematográfico contemporáneo (Bordwell & Thompson, 2019).

### 5.1. Definición y características del cine independiente

El cine independiente se define, en términos generales, como aquel que se produce al margen de los grandes estudios, sin depender de su financiación ni de sus canales de distribución. Según King (2013), su rasgo distintivo es la autonomía creativa, que permite a los realizadores explorar narrativas no convencionales y abordar temáticas alejadas de las fórmulas comerciales predominantes.

Esta independencia puede manifestarse de distintas formas. Martí Rom (1978) distingue entre la independencia económica —presente en proyectos autofinanciados o con presupuestos reducidos— y la independencia estructural, derivada de su exclusión del circuito industrial dominante. Newman (2011) añade una tercera dimensión: la independencia artística, caracterizada por el rechazo consciente de los cánones estéticos hegemónicos y por la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio.

Entre las características más destacadas del cine independiente figuran la experimentación formal y narrativa, el abordaje de temas socialmente invisibilizados, y la representación de realidades periféricas respecto a la producción convencional. Como señala Aranda (Ortiz,

s.f.), este tipo de cine propone una mirada alternativa sobre el mundo, ofreciendo relatos introspectivos y, con frecuencia, críticos con las estructuras sociales.

Ejemplos paradigmáticos de esta corriente son *Moonlight* (Jenkins, 2016), que reflexiona sobre la identidad afroamericana desde una perspectiva íntima y poética, o *Tangerine* (Baker, 2015), rodada íntegramente con un iPhone, que retrata la vida de mujeres transgénero en un entorno marginal. Ambos casos ilustran cómo las limitaciones técnicas o presupuestarias no impiden el desarrollo de propuestas estéticas sólidas ni alcanzar el reconocimiento internacional. No obstante, estas producciones se enfrentan a desafíos estructurales. Entre estos desafíos, la distribución es uno de los más notorios, ya que, al carecer del respaldo de grandes campañas de *marketing*, su difusión suele depender de festivales, cineclubes o plataformas digitales. El auge de servicios de *streaming* como Netflix, MUBI o Amazon Prime ha abierto nuevas vías de acceso a públicos internacionales, aunque también ha generado ciertos dilemas. Cunningham y Craig (2019) destacan que, si bien estas plataformas democratizan la distribución, su algoritmo prioriza contenidos con potencial global, lo que puede diluir la diversidad cultural en favor de narrativas estandarizadas. Pese a ello, también facilitan la visibilidad de cineastas emergentes, como es el caso de *Roma* (Cuarón, 2018), producida por Netflix.

Otro reto significativo es el acceso tanto a financiación como a recursos técnicos especializados. Según el European Audiovisual Observatory (2023), las producciones europeas independientes dependen en gran medida de fondos públicos e incentivos fiscales, que en conjunto representan cerca del 50 % de su financiación total. Esta fuerte dependencia de ayudas externas refleja la dificultad de lograr la autosostenibilidad económica y limita la capacidad de estas producciones para reinvertir en fases clave como la posproducción o la internacionalización.

En definitiva, el cine independiente representa un espacio de resistencia cultural y estética que, pese a sus restricciones, sigue ofreciendo propuestas narrativas innovadoras y diversas. Su posición marginal respecto a la industria comercial supone, al mismo tiempo, un reto y una oportunidad: la posibilidad de explorar modelos alternativos de producción, distribución y traducción que apuesten por la pluralidad lingüística y las especificidades culturales.

## 5.2. Definición y características del cine comercial

A diferencia del cine independiente, el cine comercial se inscribe en la lógica de la gran industria del entretenimiento. Se caracteriza por disponer de presupuestos elevados, campañas de *marketing* a gran escala y estrategias de distribución global que le permiten alcanzar audiencias masivas. Este modelo de producción está dominado por los grandes estudios de Hollywood (como Disney, Warner Bros. o Universal) que conforman un auténtico oligopolio, ejerciendo el control de aproximadamente el 80 % del mercado cinematográfico mundial en términos de producción y exhibición (Segovia, 2005). Su objetivo principal es la obtención de beneficios económicos a través del entretenimiento del público.

Según King (2013), este tipo de cine tiende a estructurarse en torno a tramas accesibles, narrativas lineales y personajes arquetípicos, diseñados para facilitar una identificación rápida y emocional por parte del espectador. La presencia de figuras mediáticas, el uso intensivo de efectos especiales y la reiteración de fórmulas narrativas convencionales son elementos recurrentes en este modelo.

Ejemplos emblemáticos son las producciones del Universo Cinematográfico de Marvel (MCU), cuyas producciones, como *Avengers: Endgame* (Russo, 2019), combina estructuras narrativas clásicas con una estética visual impactante y un elenco internacional de actores reconocidos. De modo similar, la franquicia *Fast & Furious* (2001-2023) prioriza la espectacularidad visual y la acción frenética sobre complejidad argumental, asegurando así su atractivo comercial a nivel global.

Este enfoque ha generado críticas desde diversos ámbitos. Según Ritzer (2019), el cine comercial reproduce lógicas de consumo pasivo mediante fórmulas narrativas predecibles, lo que contribuye a una estandarización cultural que refuerza valores dominantes y limita la diversidad expresiva. Desde una perspectiva sociológica, se ha interpretado como una forma de alineación simbólica, donde el espectador consume relatos prefabricados sin cuestionar su contenido o implicaciones culturales.

No obstante, es importante no caer en reduccionismos. El hecho de responder a criterios industriales no implica una ausencia total de profundidad temática o calidad artística. Algunas producciones comerciales han logrado incorporar elementos de crítica social,

reflexión ética o incluso innovación formal dentro de los márgenes del sistema. *El caballero oscuro* (Nolan, 2008), por ejemplo, se inscribe en el género de superhéroes, pero plantea dilemas morales y políticos que trascienden el mero espectáculo visual, como la tensión entre seguridad y libertad individual.

Desde el punto de vista de la traducción audiovisual, el cine comercial cuenta con recursos técnicos y humanos que permiten optimizar la calidad de los subtítulos. El acceso a *software* profesional, equipos especializados de traductores y revisores, y normas de estilo definidas garantizan un producto final coherente, estilizado y adaptado culturalmente a cada mercado. Esta profesionalización de la subtitulación facilita su circulación internacional, pero también puede contribuir a una estandarización de las soluciones traductológicas, en función de las exigencias del mercado y la presión por la inmediatez.

En síntesis, el cine comercial representa un modelo de producción que, si bien prioriza la rentabilidad, también establece los estándares técnicos en los procesos de localización. Esta realidad genera una tensión constante entre los objetivos narrativos de la obra, las estrategias traductológicas empleadas y las exigencias comerciales que rigen la industria. La necesidad de adaptar los productos a distintos mercados de forma rápida y eficiente puede condicionar las decisiones del traductor, favoreciendo soluciones uniformes y fórmulas predefinidas en detrimento de la creatividad o la fidelidad cultural. Esta tensión es especialmente visible cuando se contrasta con las dinámicas del cine independiente, donde las decisiones traductológicas suelen responder más a criterios estéticos o autorales que a imperativos comerciales.

### **5.3. Historia y evolución de ambos modelos**

La dicotomía entre cine independiente y cine comercial no constituye una división fija, sino que es el resultado de procesos históricos, tecnológicos, económicos y culturales que han reconfigurado sus fronteras desde los inicios del siglo XX. Ambos modelos han evolucionado en paralelo, influenciándose mutuamente dentro de un ecosistema audiovisual cada vez más híbrido y dinámico.

El cine comercial se consolidó durante el periodo del sistema de estudios clásico en Estados Unidos (1920-1960), caracterizado por la producción en cadena, el control vertical de los estudios y una narrativa estandarizada orientada a la rentabilidad (Maltby, 2021). No

obstante, el declive de este modelo a finales de los años sesenta, provocado por la crisis económica, la expansión de la televisión y el agotamiento de ciertas fórmulas narrativas dio lugar al surgimiento del *blockbuster*<sup>1</sup>, un nuevo paradigma que priorizó los efectos especiales, las franquicias y las campañas de *marketing* a gran escala. Títulos como *Jaws* (Spilberg, 1975) y *Star Wars* (Lucas, 1977) marcaron el inicio de esta etapa (Schatz, 2010).

En el siglo XXI, la globalización y la digitalización han intensificado las dinámicas transnacionales del cine comercial. Según Lobato (2019), las *majors* de Hollywood han adaptado sus estrategias de producción y distribución para maximizar su presencia global, lo que ha favorecido una creciente homogeneización de contenidos. Las plataformas de *streaming*, como Netflix, han acelerado esta tendencia. Jenner (2018) señala que la irrupción de estos servicios ha difuminado las fronteras entre cine y televisión, transformando los hábitos de consumo audiovisual y reconfigurando los modelos narrativos tradicionales. Sin embargo, esta evolución también ha suscitado críticas: en 2024, las secuelas dominaron la taquilla global, ocupando las diez primeras posiciones del ranking de películas más vistas, lo que evidencia la preferencia industrial por fórmulas seguras y reconocibles (Cinemanía, 2024).

Paralelamente, el cine independiente ha desarrollado una trayectoria marcada por la resistencia a los modelos hegemónicos de producción y distribución. Sus orígenes se remontan a la oposición de la Motion Pictures Patents Company (MPPC) a comienzos del siglo XX, un monopolio liderado por Thomas Edison y Kodak que intentó controlar la industria cinematográfica estadounidense. Esta situación impulsó a productores y exhibidores independientes a operar fuera del sistema establecido, sentando un precedente histórico del cine alternativo.

Durante el siglo XX, el cine independiente se asoció con movimientos artísticos y políticos que desafiaban las lógicas comerciales. En Europa, por ejemplo, el neorrealismo italiano y el expresionismo alemán privilegiaron la crítica social y la experimentación formal sobre el entretenimiento convencional (Bordwell & Thompson, 2019). En América Latina, movimientos como el *Cinema Novo* brasileño apostaron por un cine de bajo presupuesto

---

<sup>1</sup> Películas de alto presupuesto con gran despliegue técnico y comercial, además de amplias estrategias de distribución y *marketing* (Industrias del cine, 2018).

como herramienta de intervención política (Stam, 2022). A su vez, el manifiesto *Dogma 95*, impulsado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, promovió una estética austera que rechazaba los artificios tecnológicos en favor de la autenticidad narrativa (Hjort, 2008; Ortiz, s.f.).

En el siglo XXI, la digitalización ha facilitado nuevas formas de producción independiente. El movimiento *mumblecore*<sup>2</sup> (2000-2010) en Estados Unidos utilizó presupuestos reducidos y métodos improvisados para narrar historias cotidianas con fuerte carga intimista (Perren, 2020). Sin embargo, a pesar de su expansión, el cine independiente continúa enfrentándose a importantes limitaciones: solo un 5 % de las películas presentadas en festivales como Cannes o Sundance logra una distribución internacional efectiva (De Valck, 2023), y aunque el 70 % accede a plataformas digitales, los márgenes económicos suelen ser significativamente menores que los obtenidos en el circuito de salas de cine (Cunningham & Craig, 2021).

#### **5.4. Convergencias y coexistencias entre cine independiente y comercial**

Pese a sus diferencias históricas y estructurales, el cine independiente y el cine comercial no son categorías mutuamente excluyentes. En la actualidad, fenómenos como la expansión de plataformas de *streaming* han favorecido la convergencia entre ambos modelos, posibilitando nuevas formas de producción, distribución y consumo que difuminan los límites tradicionales (Tryon, 2013; Lobato, 2019).

Este proceso ha dado lugar a una zona intermedia que algunos teóricos denominan *Indiewood* (King, 2024), en la que películas con estética o sensibilidad independiente acceden a circuitos comerciales mediante alianzas con grandes estudios o plataformas. Un ejemplo de ello es *Everything Everywhere All at Once* (Daniels, 2022), que combinó una narrativa experimental con un presupuesto medio y estrategias de distribución propias de las *majors*. Otro caso ilustrativo es el de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), que, a pesar de su bajo presupuesto y enfoque realista, contó con actores reconocidos y estrategias de exhibición características del cine industrial. Ambos ejemplos reflejan una convergencia entre los dos modelos de producción.

---

<sup>2</sup> Subgénero del cine independiente caracterizado por actuaciones y diálogos naturalistas (a menudo improvisados), bajo presupuesto y un estilo de producción «hazlo tú mismo» (DIY) (Esteban, 2024).

Sin embargo, esta hibridación también plantea tensiones. Como advierte Newman (2011), muchas producciones etiquetadas como «independientes» dependen de financiación industrial o de algoritmos de visibilidad que condicionan su contenido. Esto genera una paradoja en la que el cine independiente puede ganar visibilidad, pero a costa de adoptar convenciones propias del cine comercial. En esta línea, King (2009) sostiene que los grandes estudios han adoptado elementos del cine independiente —como su estética, narrativas o talento creativo— para revitalizar sus modelos industriales, sin alterar sustancialmente las jerarquías de poder existentes.

En última instancia, el cine independiente y el cine comercial representan dos enfoques complementarios dentro de la industria: el primero, como espacio de innovación artística; el segundo, como fuerza dominante del mercado global. No obstante, las asimetrías estructurales persisten. La mayoría de las películas independientes europeas se enfrentan a serias dificultades por recuperar su inversión inicial, de hecho, menos del 30 % de estas producciones logran rentabilidad (EAO, 2021). Además, en 2023, las producciones estadounidenses dominaron el mercado europeo, alcanzando un 68,2 % de la taquilla total (EAO, 2024), limitando severamente la visibilidad de propuestas alternativas. La creciente convergencia sugiere que la independencia ya no se define exclusivamente por el presupuesto o los canales de distribución, sino por el grado de autonomía creativa que los cineastas consigan preservar en un entorno globalizado. Así, la distinción entre ambos modelos sigue siendo relevante, pues refleja tensiones más profundas vinculadas a la diversidad cultural, la innovación narrativa y las estructuras de poder que configuran la industria audiovisual contemporánea.

### **5.5. Recursos y desafíos en la subtitulación del cine comercial e independiente**

La subtitulación desempeña un papel clave en la distribución internacional de películas, aunque los recursos disponibles para su realización varían considerablemente entre el cine comercial y el independiente. Las grandes producciones, gracias a sus elevados presupuestos, pueden destinar importantes inversiones a este proceso, contratando empresas especializadas como Deluxe Media. Estas compañías emplean *software* avanzado (Spot, Ooona) y equipos de traductores profesionales para garantizar tanto la calidad lingüística como la adaptación

cultural. Un ejemplo ilustrativo es *Avengers: Endgame* (2019), que generó 56 versiones subtitradas adaptadas para mercados específicos como Japón y Oriente Medio (Dwyer, 2020), permitiendo una experiencia homogénea para el público global. Este tipo de cine cuenta con equipos multidisciplinares encargados de supervisar todas las fases del proceso: traducción, revisión, adaptación y control de calidad. Como resultado, se optimiza la sincronización de los subtítulos y se garantiza una experiencia accesible y coherente para audiencias internacionales.

En contraste, el cine independiente debe operar con restricciones significativas. Los ajustados presupuestos obligan a recurrir a soluciones como el *crowdsourcing*<sup>3</sup> mediante plataformas como Amara, o a realizar la subtitulación de forma interna, a menudo sin acceso a herramientas profesionales. En muchos casos, la labor recae en una sola persona o en un equipo reducido, lo que compromete la rigurosidad del proceso. Como advierte Camacho (2014), esta precariedad puede afectar especialmente a la calidad de la adaptación cultural, un aspecto crucial para transmitir con fidelidad los matices del texto original.

Las disparidades en los recursos destinados a la subtitulación influyen directamente en la distribución global del cine. Mientras el cine comercial, con su capacidad de generar múltiples versiones lingüísticas de alta calidad, consolida su presencia en los mercados internacionales y refuerza el inglés como lengua franca del cine (Phillipson, 1992), las producciones independientes luchan por competir en igualdad de condiciones. Aunque plataformas como Netflix han abierto nuevas vías de acceso (Tryon, 2013), muchas obras independientes siguen enfrentándose a barreras debido a la falta de subtitulaciones adecuadas. Este predominio lingüístico refuerza un círculo vicioso donde las producciones en otros idiomas tienen dificultades para competir en igualdad de condiciones.

Esta desigualdad tiene implicaciones culturales profundas. El modelo industrial de Hollywood promueve una homogeneización estética, estandarizando narrativas globales (Miller et al., 2005). Este fenómeno, descrito como «imperialismo cultural» (Tomlinson, 1991), puede erosionar identidades locales y reducir la diversidad de perspectivas representadas en el cine internacional. Por su parte, el cine independiente posee un alto

---

<sup>3</sup> Externalización de una tarea empresarial encomendada a un grupo numeroso de personas mediante una convocatoria abierta (Diccionario panhispánico del español jurídico, s.f.).



potencial para diversificar el panorama audiovisual internacional. No obstante, ese potencial se ve limitado si las traducciones son imprecisas o poco accesibles, lo que puede distorsionar el mensaje original o dificultar su comprensión por parte del público internacional.

Finalmente, para reducir esta brecha, resulta fundamental fomentar el desarrollo de herramientas de subtitulación más asequibles y accesibles, así como promover programas de apoyo institucional que financien la traducción y subtitulación de obras independientes. También es necesaria una mayor colaboración entre festivales, plataformas digitales y distribuidoras, junto con una conciencia crítica sobre la importancia de preservar la diversidad lingüística y cultural en el cine. A medida que la industria cinematográfica evoluciona, será fundamental avanzar hacia una distribución más equitativa, donde todas las voces, independientemente de su origen o presupuesto, puedan ser comprendidas y apreciadas en el escenario global.

## MARCO PRÁCTICO

En este apartado del trabajo se presenta un análisis práctico de los subtítulos en dos tipos de películas: tres producciones comerciales de alto presupuesto y tres películas independientes. Las escenas o subtítulos incluidos en el análisis han sido seleccionados por su alta complejidad discursiva, carga emocional, relevancia narrativa, uso de humor o empleo de lenguaje técnico. Con ello, se busca observar cómo se abordan los desafíos de la subtitulación en distintos contextos.

El análisis se lleva a cabo según los criterios de calidad descritos en el apartado 4.3 del marco teórico, considerando la sincronía, adaptación lingüística y cultural, legibilidad, y fidelidad al contenido original. Además, se tendrán en cuenta estrategias de traducción comúnmente reconocidas en el ámbito de la subtitulación (apartado 4.5) como la equivalencia idiomática, la compensación, la omisión, la adaptación cultural o la simplificación. Aunque muchas de las observaciones se basan en el análisis crítico personal, este enfoque se enmarca dentro de lo propuesto por autores como Díaz Cintas y Remael (2007), quienes destacan la necesidad de adaptar el contenido audiovisual a las restricciones técnicas del medio sin perder su intención comunicativa.

## 6. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

### 6.1. CINE COMERCIAL

#### 1. *Interstellar*

Datos técnicos	Detalles
Título original	<i>Interstellar</i>
Título en español	<i>Interstellar</i>
Año de estreno	2014
Género	Ciencia ficción, drama, aventura
Director/a	Christopher Nolan
Presupuesto estimado	165 millones de dólares
Estudios productores	Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions
Distribuidora en España	Warner Bros Entertainment España
Responsable de la subtitulación	Eva Garcés
Plataforma	Netflix



Fig. 1. Cartel de la película *Interstellar* (Nolan, 2014) (IMDb, s.f.).

Minuto (aprox.)	Original en inglés	Subtítulo en español	Observaciones y comentarios
0:37:45	Then I'll keep it broken so you have to stay.	Pues no lo arregles y no te vayas.	Transmite el sentido del original. Una traducción literal habría resultado forzada; en cambio, se prioriza la naturalidad del diálogo y el tono infantil del personaje.

0:40:02	Aw...Murph...\Hey...	—	Omisión justificable por economía del subtítulo, aunque se pierde matiz emocional.
1:02:01	So the lost communications came through.	Han entrado los mensajes perdidos.	El verbo «entra» resulta poco idiomático. Alternativas como «han llegado» o «han aparecido» mejorarían la fluidez.
1:02:08	-How\The relay on this side cached them.	- ¿Cómo?\- La sonda los había almacenado.	Aunque «sonda» es comprensible, el término técnico «retransmisor» sería más preciso. La elección podría obedecer a restricciones de espacio.
1:02:16	So years of basic data. No real surprise.	Años de datos básicos,\ninguna sorpresa.	Traducción fiel, pero algo literal. La opción «Años de datos básicos./Nada sorprendente» reforzaría la cohesión discursiva.
1:02:30	But Miller's still looks\good through, right?	El planeta de Miller promete, ¿no?	Adaptación coloquial acertada, coherente con el registro informal entre los personajes.
1:02:40	COOPER: Gargantua?\- It's what we're calling the black hole.	¿Gargantúa?\Lo que llamamos el agujero negro.	Claridad y precisión técnica, sin perder accesibilidad para el público general.
1:05:38	-Romilly, are you reading these forces?\ROMILLY: <i>It's unbelievable.</i>	- ¿Estás recibiendo estas fuerzas?\- <i>Increíble.</i>	Traducción poco natural. «¿Estás registrando estas fuerzas?» o «¿Detectas estas fuerzas?» serían opciones más apropiadas en el contexto científico.

1:05:50	A literal heart of darkness.	Literalmente el corazón de las tinieblas.	Traducción literal que conserva la carga simbólica del original y la alusión a <i>Heart of Darkness</i> (Conrad).
1:45:21	Panic won't help. We just have to keep working, same as ever.	Sembrar el pánico no serviría de nada. Hay que seguir trabajando igual.	Adaptación del tono racional del personaje, aunque «sembrar el pánico» introduce un matiz no presente en el original.
1:46:40	It's what we call a gentle singularity. -Gentle?	Es lo que llamamos una singularidad moderada. --- ¿Moderada?	«Moderada» es correcta, pero puede resultar ambigua; «estable» sería una opción más precisa en terminología científica.
1:46:45	They're hardly gentle. But the tidal gravity is so quick that...	Es un decir. Pero las fuerzas de marea son tan intensas	Adaptación idiomática que preserva el tono irónico del original mediante una versión más breve, combinando naturalidad en el diálogo con precisión científica.
1:55:08	Dr. Mann, there's a 50-50 chance you're gonna kill yourself!	¿Tiene un 50 por ciento de posibilidades de matarse!	Traducción adecuada y fiel al original. Uso de «50 por ciento» en lugar de «50 %» que respeta la convención profesional de subtitulación en español.
2:01:49	-He'd maroon us? -He is marooning us.	- ¿Nos abandonaría? - Ya lo ha hecho.	Condensación que mantiene la tensión dramática y refleja con eficacia la acción del personaje.
2:09:11	Twenty feet out. --- Ten feet out.	Seis metros. --- Tres metros.	Conversión adecuada del sistema métrico, estándar en localización española.

2:16:00	-Mark.\-Fire!	Ya.\Ignición.	«Ignición» es técnicamente correcto, pero «fuego» habría potenciado la carga emocional de la escena.
2:17:00	See you there, Slick!	Nos vemos, máquina.	Localización creativa: «máquina» capta el tono coloquial sin humanizar al robot.
2:39:10	Knock-knock.	Se abre el telón...	Adaptación cultural impecable. Traslada el humor original al contexto español.

La subtitulación de *Interstellar*, a cargo de Eva Garcés (ATRAE, s.f.), refleja un enfoque profesional caracterizado por precisión técnica, cuidado estilístico y una adecuada adaptación cultural. La experiencia de Garcés en la traducción audiovisual se hace evidente en aspectos clave como la sincronía, la segmentación y el tratamiento de elementos técnicos propios del género de ciencia ficción.

En cuanto a la sincronía, los subtítulos se ajustan con precisión al ritmo del diálogo, respetando los tiempos de entrada y salida en pantalla. Las escenas con diálogos no presentan un ritmo vertiginoso ni una elevada densidad informativa. Sin embargo, la dificultad radica en que cada intervención, pese a su brevedad en algunos casos, concentra un alto valor semántico y un impacto narrativo considerable para el desarrollo de la trama. Por tanto, esta producción no presenta problemas en términos de sincronía, sino que las principales dificultades se observan en otros criterios de calidad en la subtitulación.

Desde el punto de vista de la legibilidad, se observa un uso adecuado del número de líneas. En toda la película se respeta el máximo de dos líneas por subtítulo. Asimismo, la segmentación sintáctica es eficaz, ya que prioriza las unidades de sentido, incluso cuando la línea superior resulta más extensa que la inferior. El lenguaje empleado es comprensible y se respetan las convenciones ortotipográficas propias del español, como el uso correcto de signos de puntuación, la apertura de interrogaciones y exclamaciones, la capitalización moderada y los guiones para marcar el cambio de hablante. También se observa la correcta escritura de cifras conforme a las normas del subtitulado profesional.

En lo referente a la fidelidad al contenido original, los subtítulos logran mantener el sentido de los diálogos, incluso en aquellos con mayor carga técnica o emocional. En escenas de gran tensión, se opta por condensaciones eficaces que no alteran el mensaje esencial. No obstante, se identifican algunas omisiones puntuales, como la del diálogo «Aw... Murph...» que, si bien pueden justificarse por razones de espacio o ritmo, su inclusión habría añadido mayor densidad emocional a la escena.

Respecto a la adaptación lingüística y cultural, se consigue un equilibrio acertado entre la precisión terminológica y la naturalidad del habla. Las decisiones de traducción reflejan una sensibilidad contextual que alterna registros técnicos (como «agujero negro» o «singularidad moderada») con expresiones coloquiales adaptadas al español peninsular, como «Nos vemos, máquina». Resulta especialmente destacable la localización creativa del chiste «Knock-knock» por «Se abre el telón...», una adaptación cultural eficaz que conserva el efecto humorístico del original.

Sin embargo, pueden señalarse algunas limitaciones léxicas puntuales. Por ejemplo, el uso de «sonda» en lugar de «retransmisor» puede percibirse como menos preciso desde una perspectiva técnica, aunque estas elecciones podrían estar respaldadas por razones de brevedad o mayor accesibilidad para el espectador general. Del mismo modo, en determinadas escenas con referencias técnicas, como «Are you reading these forces?», habría resultado más exacta una formulación como «¿Estás registrando estas fuerzas» en lugar de «¿Estás recibiendo estas fuerzas?».

En conjunto, la subtitulación de *Interstellar* refleja el grado de profesionalización y los recursos disponibles en una producción de alto presupuesto, propia de grandes estudios como Warner Bros. o Paramount Pictures. La presencia de un equipo especializado y herramientas técnicas adecuadas garantiza un resultado pulido y coherente.

## 2. *The Wolf of Wall Street*

Datos técnicos	Detalles
Título original	<i>The Wolf of Wall Street</i>
Título en español	<i>El lobo de Wall Street</i>
Año de estreno	2013
Género	Comedia negra, drama, biográfico
Director/a	Martin Scorsese
Presupuesto estimado	100 millones de dólares
Estudios productores	Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions, Emjag Productions
Distribuidora en España	Universal Pictures International Spain
Responsable de la subtitulación	Beatriz Egocheaga Rodríguez
Plataforma	Amazon Prime Video

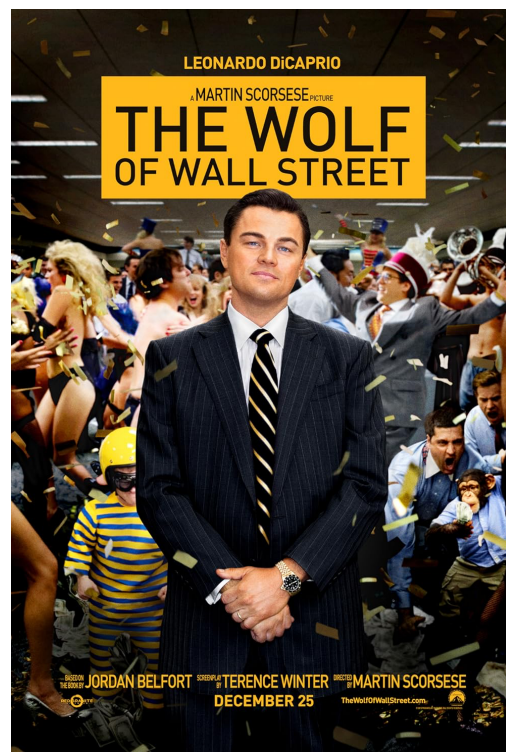


Fig. 2. Cartel de la película *The Wolf of Wall Street* (Scorsese, 2013) (IMDb, s.f.).

Minuto (aprox.)	Original en inglés	Subtítulo en español	Observaciones y comentarios
0:02:40	<i>two vacation homes, --- and a 170-foot yacht.</i>	<i>dos casas de vacaciones y un yate de 50 metros.</i>	Conversión adaptada al sistema métrico, coherente con la localización española.
0:02:51	<i>I drink like a fish.</i>	<i>Bebo como una esponja.</i>	Equivalencia idiomática efectiva. Aunque no es literal («pez» vs. «esponja»), transmite la hipérbole de consumo excesivo de alcohol.
0:05:06	<i>You can save the fucking spotted owl with money.</i>	<i>Puedes salvar especies en extinción.</i>	Omisión del insulto y generalización del referente «spotted owl» (especie



			emblemática en EE. UU.) para facilitar la comprensión. Se pierde parte del tono irreverente, pero se prioriza claridad.
0:05:41	You are lower than pond scum.	Eres el ultimo mono.	Adaptación cultural. Se adapta la ofensa al contexto cultural, «pond scum» (microorganismos que flotan en aguas estancadas) se traduce como «último mono», que suaviza el desprecio del original, pero mantiene la intención, ya que denota inferioridad jerárquica, que es lo más importante a transmitir en este contexto. Esta adaptación se mantiene a lo largo de la película.
0:06:03	And till you pass your Series 7.	Y hasta que te saques la licencia.	Simplificación funcional. Se evita explicar «Series 7» (certificado financiero estadounidense), optando por un término genérico.
0:06:35	He's a worthless piker.	Él es un segundón de mierda.	Traducción libre con carga insultante adecuada. Se pierde el matiz cultural de «piker» (persona poco ambiciosa), pero el tono despectivo de «segundón» se mantiene.
0:08:22	Tootski?	¿Un tirito?	Localización de jerga. Adapta coloquialismo de drogas («toot» = inhalar cocaína) con

			un término informal en español («tirito»). Además, se hace uso del diminutivo que transmite familiaridad y confianza entre los personajes.
0:23:44	<i>The fact that he wore horn\rims with clear lenses --- just to look more Waspy.</i>	<i>Que llevara gafas de concha sin graduación --- para parecer menos judío.</i>	Explicación contextual que traduce el término «Waspy» (White Anglo-Saxon Protestant) como «menos judío», ya que el personaje oculta su origen judío y se pone unas gafas para parecerse más un anglosajón de elevada posición social. Esta adaptación es necesaria por ausencia de un equivalente directo.
0:27:49	<i>Sea Otter, who sold meat --- and weed.</i>	<i>El Nutria, que vendía carne y hierba.</i>	Consistencia en el apodo y la jerga. «Sea Otter» se hispaniza como «Nutria»; «hierba» funciona como localización de «weed», ya que es el término coloquial para la marihuana en español, respetando el tono informal.
0:30:40	<i>I called him Rugrat because of his piece of shit hairpiece.</i>	<i>Le llamaba el Felpudo\por el peluquín de mierda que llevaba.</i>	Localización creativa del apodo. «Rugrat» (literalmente «alfombra») se adapta culturalmente a «Felpudo», sin perder el tono ofensivo y burlesco. De esta manera, se mantiene también la referencia visual al peluquín del personaje, chiste que se repite en varias

			ocasiones a lo largo de la película.
0:33:58	(...) Tooth Fairy	(...) Ratoncito Pérez	Ejemplo clásico de localización cultural. Se sustituye «Tooth Fairy» (el hada de los dientes) por el «ratoncito Pérez», que es el personaje que conoce el público español.
0:50:00	One of these days, the chickens\are gonna come home to roost.	Recuerda que con el viento se limpia el trigo\y los vicios son castigo.	Refrán reescrito. Aunque se pierde el original, se reemplaza por uno español con similar moraleja con resonancia proverbial en español. Este es un caso de domesticación, usado para poder mantener el impacto cultural.
0:51:09	<i>which is why we were popping these\ludes like they were M&amp;M's.</i>	<i>por esto tomábamos ludes\como si fueran caramelos.</i>	Equivalencia de hipérbole. Se pierde la referencia específica a los «M&M's» (las marcas registradas suelen omitirse), pero se mantiene la comparación accesible de «caramelos».
1:06:00	<i>The Securities\and Exchange Commission.</i>	<i>La SEC, la Comisión del Mercado de Valores.</i>	Se mantiene el acrónimo seguido de su explicación para que el público comprenda el contexto estadounidense. Aun así, «Mercado de Valores» es más genérico que «Securities and Exchange», que incluye regulación.
1:06:20	I was gonna fire off \a bazooka in here,	<i>...yo iba a prender fuego aquí,</i>	Traducción parcialmente adaptada. Se pierde la metáfora

	--- offering up our latest IPO.	--- ofreciendo nuestra última OPV.	de «bazooka» (alusión a impacto explosivo), simplificándolo a «prender fuego». «IPO» (Initial Public Offering) se adapta correctamente como «OPV» (Oferta Pública de Venta).
1:11:45	“Who?” What are you, a fucking owl?	¿Quién? ¿Qué eres, un puto loro?	Adaptación libre que cambia de animal (de búho a loro), pero mantiene la burla. En inglés, «who» suena como el ulular de un búho, palabra que el protagonista no para de repetir lo que tiende a pensar que puede parecer un búho, pero en español se perdería ya que con el «¿Quién?» se pierde ese sonido, por lo que se ha recurrido al loro, un animal que repite todo el tiempo lo mismo, tal y como hace el protagonista.
1:17:46	<i>Everything\had to run tight.</i>	<i>Todo tenía que ir como la seda.</i>	Modismo bien adaptado. Refleja eficacia y control sin traducir literalmente.
1:40:54	You called the captain the N-word.	Llamaste “negro” al capitán.	Traducción problemática. Debido a que en español no hay equivalente de «N-word» (censurando el insulto), se rebaja el nivel de insulto recurriendo a «negro». Podría ser una opción discutible, pero funciona.

1:45:50	<i>How do you say\rathole in British?</i>	<i>¿Cómo se dice “testaferro” en inglés?</i>	Error conceptual, ya que «rathole», en este contexto, se refiere a un escondite para ocultar dinero, y no a la figura legal de «testaferro». Además, el original menciona “British”, y aunque en español no se distingue normalmente entre variedades de inglés, aquí se omite el chiste irónico sobre la variedad del inglés británico.»
---------	---	--	---

En *The Wolf of Wall Street*, la traducción realizada por Beatriz Egocheaga Rodríguez (ATRAE, s.f.) sobresale por su creatividad y eficacia comunicativa frente a un guion denso, cargado de humor, jerga y referencias culturales. La subtitulación responde a los estándares de las grandes producciones, tanto por su calidad formal como por la naturalidad con la que traslada el tono provocador de la película al público español.

Uno de los principales desafíos de esta película es la densidad y velocidad de los diálogos, repletos de referencias culturales, jerga, humor irreverente y terminología financiera especializada. A pesar de estas dificultades, la subtitulación logra mantener una sincronía precisa, sin desfases ni solapamientos visuales, por lo que permite una lectura fluida incluso en secuencias caóticas o de ritmo vertiginoso.

Desde el punto de vista de la legibilidad, se observa una segmentación adecuada de las unidades de sentido y un uso ortotipográfico que respeta las normas del español: los subtítulos presentan un máximo de dos líneas, con puntuación clara, uso adecuado de mayúsculas y guiones para marcar cambios de hablante. Estas decisiones permiten preservar el mensaje incluso en contextos de ritmo acelerado y denota un esfuerzo por mantener la accesibilidad sin sacrificar contenido.

Un aspecto formal destacable es el uso estratégico de la cursiva para marcar las secuencias de voz en *off* del protagonista, Jordan Belfort. Este recurso tipográfico, aplicado de forma consciente, permite al espectador distinguir visualmente entre los diálogos pronunciados en

pantalla y las reflexiones asincrónicas del narrador. En una película donde la voz en *off* estructura gran parte de la narrativa y contribuye al tono satírico, esta diferenciación resulta especialmente funcional.

En términos de fidelidad al contenido original, los subtítulos transmiten con eficacia tanto la información como el tono característico de la película: excesivo, irreverente y satírico. Se emplean estrategias de condensación y compensación, especialmente cuando las restricciones temporales o de espacio lo requieren debido a diálogos extensos, sin que se pierda la intención comunicativa. Por ejemplo, en la línea «You can save the fucking spotted owl with money», la omisión del insulto y la generalización del referente («Puedes salvar especies en extinción») suavizan el tono, pero conservan el mensaje esencial. Asimismo, adaptaciones como «Series 7» por «licencia» demuestran un criterio funcional orientado al público español.

La adaptación cultural y lingüística también destaca por su eficacia. Se emplean estrategias como equivalencias funcionales o localizaciones creativas que mantienen el tono humorístico y el registro coloquial del original. Expresiones idiomáticas como «Bebo como una esponja» o apodos como «Felpudo» respetan la carga humorística visual. Del mismo modo, juegos de palabras como «What are you, a fucking owl?» se reformulan como «¿Qué eres, un puto loro?», donde el cambio de animal responde a la necesidad de conservar el efecto cómico en español, dado que el juego fonético con “who” (onomatopeya del búho en inglés) no tiene equivalente directo.

Cabe destacar el uso de un léxico informal adaptado al español peninsular, términos como «tirito» o «hierba» refuerzan el carácter local y natural del discurso sin caer en una localización forzada. En este sentido, la traducción prioriza la recepción y comprensión del público español, con un equilibrio entre fidelidad y domesticación. No obstante, se pueden señalar algunas limitaciones puntuales. El subtítulo «¿Cómo se dice “testaferro” en inglés?» representa un error de concepto. Otro caso que genera controversia es la traducción de «N-word» por «negro», una elección que atenúa el impacto dramático del original, ya que en español el término carece de la misma carga peyorativa que el término en inglés. Su equivalente más próximo sería «negrata», aunque esta palabra no dispone de una forma de censura establecida como ocurre con «N-word» en inglés, y expresiones como «la palabra con N» no están consolidadas en el uso popular. Por ello, se ha optado por una mitigación

del insulto que, si bien facilita la recepción, implica una pérdida de intensidad y connotación en la traducción.

En resumen, la subtitulación de *The Wolf of Wall Street* destaca por su alto nivel de profesionalización, creatividad y eficacia comunicativa por parte de la traductora. A pesar de las grandes dificultades que presenta esta producción, el resultado final se adapta perfectamente al público meta, y la experiencia que ofrece es clara, fluida y coherente con el tono de la película.

### 3. *Gone Girl*

Datos técnicos	Detalles
Título original	<i>Gone girl</i>
Título en español	<i>Perdida</i>
Año de estreno	2014
Género	Thriller psicológico, drama, misterio
Director/a	David Fincher
Presupuesto estimado	61 millones de dólares
Estudios productores	20th Century Fox, Regency Enterprises, Pacific Standard
Distribuidora en España	20th Century Fox España
Responsable de la subtitulación	Josep Llurva Naval
Plataforma	Disney+ o Amazon Prime Video



Fig. 3. Cartel de la película *Gone girl* (Fincher, 2014) (IMDb, s.f.).

Minuto (aprox.)	Original en inglés	Subtítulo en español	Observaciones y comentarios
0:02:53	What's up, jitters?	¿Qué pasa, Tembleque?	Traducción creativa de apodo. Se transmite eficazmente la idea de nerviosismo implícita en «jitters» (temblores), optando por un equivalente funcional «Tembleque», adecuado al registro informal.
0:03:55	Could. I mean, the Amish\are on Rumspringa.	Y los <i>amish</i> están descubriendo\la adolescencia.	Adaptación cultural. El término específico «Rumspringa» (período de exploración de los jóvenes <i>amish</i> ) se sustituye por



			una paráfrasis explicativa que clarifica el sentido para el público general.
0:04:27	I prefer men who are funny, --- not “funny.”	Prefiero a los hombres que tienen gracia,\no a los graciosos.	Juego de palabras resuelto con una adaptación. Se mantiene el contraste entre «funny» (divertido) y « <i>funny</i> » (raro), mediante la oposición «gracia» (hombres con encanto) y «graciosos» (que te hacen sentir incómodo/a). La comilla implícita se pierde, pero la idea se preserva.
0:04:32	Corn-fed, salt-of-the-earth\Missouri guy.	-Un tipo de Misouri sano y auténtico.	Localización y adaptación idiomática. La expresión «con-fed, salt-of-the-earth» (típico, genuino) se simplifica con adjetivos positivos.
0:04:59	and I happen to be\ a charter subscriber. --- to Middling Warlord Weekly,\so I’d recognize you.	Y soy subscriptor del seminario\ <i>Líderes Pasables</i> , te reconocería.	Adaptación humorística parcial. Se pierde parte del absurdo original «Middling Warlord Weekly» (una revista satírica sobre líderes mediocres), pero se mantiene el tono irónico con «Líderes Pasables». El término «seminario» le da un aire más informal para ajustarse al registro de la escena.
0:10:22	Love the name. Very meta.	Me encanta el nombre. Muy preciso.	Pérdida del matiz metalingüístico. «Meta» se refiere a la autorreferencialidad (que habla de sí mismo);

			traducirlo como «preciso» se pierde la capa de significado irónica y cultural, es una solución neutra.
0:12:25	I got cut, freshman year.	-Me rechazaron el primer año. --- Ella entró en el equipo universitario.	Adaptación funcional. Se elimina el concepto «varsity squad» (equipo titular o de élite), optando por una fórmula clara para el público español. Se pierde el matiz de competitividad.
0:14:21	♪ These bag of bone shoes... ♪	—	Falta de subtitulación de la canción. Omisión de la letra de la canción y aunque puede influir en la ambientación o caracterización, podría justificarse por restricciones de espacio o prioridad en el diálogo.
0:15:38	put up flyers.	imprimir octavillas.	Adaptación léxica regional. «Octavillas» es un término más habitual en España para referirse a folletos impresos.
0:23:33	It's with her, uh, unmentionables.	Hay algo entre sus prendas íntimas.	Eufemismo respetado. «Unmentionables» se traduce como «prendas íntimas», manteniendo el tono pudoroso del original.
0:30:58	I come by once a week, make sure\the place hasn't burned down.	Vengo una vez por semana\para comprobar que esté bien.	Atenuación del registro coloquial. Se omite la hipérbole humorística «hasn't burned down», perdiendo expresividad.

0:31:55	<i>Want to test your marriage</i> --- <i>for weak spots?</i>	<i>¿Quieres comprobar si tu matrimonio tiene puntos flacos?</i>	Traducción literal. El término «puntos flacos» es adecuado, pero se podría optar por una opción más natural como «puntos débiles».
0:32:51	My parents' publisher \dropped them, --- and they're in debt up to their ears.	El editor de mis padres los ha dejado. \Están endeudados.	Omisión de la expresión idiomática «in debt up to their ears» (hasta el cuello de deudas). Se pierde el grado de gravedad de la situación económica.
0:50:27	It's so fucking small.	Qué mezquino, joder.	Cambio de registro. El adjetivo «small» no se traduce literalmente, sino interpretativamente como «mezquino», lo cual puede alterar la intención original, pero en este caso en concreto se adecúa al contexto e intencionalidad del personaje.
0:50:45	Flyover Boy.	Habría perdido la chaveta.	Traducción no literal. Se omite la referencia cultural («flyover states» = estados del interior de EE. UU. ignorados por las élites costeras) y se sustituye por una frase que pierde el significado original, aunque mantiene el tono coloquial.
01:11:21	<i>I was fucking game.</i>	<i>Me apuntaba a un puto bombardeo.</i>	Equivalencia idiomática creativa. «Game» (estar dispuesto) se adapta con una frase hecha coloquial española «apuntarse a un bombardeo»,

			manteniendo la intensidad emocional y el registro vulgar.
1:22:33	Do I look like\I would do well in the yard?	¿Crees que duraría en el trullo?	Adaptación cultural. «The yard» (el patio de la cárcel) se traduce como «el trullo» (jerga carcelaria en español), acertado para este contexto.
1:34:13	let myself be dinner\for the great whites. --- Gulf is bull sharks,\miss Nawlins.	a alimentar a los tiburones blancos. --- En el golfo hay tiburones toro.	Se mantiene el léxico sobre tiburones. Además, se conserva la corrección biológica y la contraposición de especies, aunque se omite el tono humorístico con el acento de «Nawlins» (Nueva Orleans).
1:34:33	Miss Moneybags. --- I thought you said\you were broke. --- That's a fat wad.	La Srta. Ricachona.\¿No estabas sin blanca? --- Menudo fajote.	Traducción coloquial y funcional. Se conserva el tono irónico y desenfadado. Buena adecuación del registro. «Fat wad» se adapta como «fajote» (jerga española para referirse a una gran cantidad de dinero en efectivo).
1:34:45	Swamp girls, or treasure chest?	¿"Rellenitas" o "El cofre del tesoro"?	Adaptación interpretativa. Se pierde el juego de palabras original (referencia a estereotipos vulgares) y se sustituye por opciones que conservan el tono ofensivo, aunque con diferente significado.

En el caso de *Gone Girl*, la subtitulación realizada por Josep Llurva Naval (ATRAE, s.f.) mantiene un nivel general adecuado y profesional, con un trabajo que responde bien a las complejidades del material original. Aunque el trabajo es sólido en términos técnicos, se

observan algunos detalles menores en coherencia y sincronía que podrían mejorarse para optimizar la experiencia del espectador.

Desde el punto de vista de la sincronía, los subtítulos tienden a respetar el ritmo del diálogo, aunque en ciertas ocasiones la duración en pantalla es algo limitada y puede comprometer la legibilidad. Por ejemplo, en el minuto 0:07:24, el subtítulo «Este postre se vende y fía» aparece con retraso, lo que impide al espectador leerlo con comodidad antes de que desaparezca. Una situación similar ocurre en el minuto 0:15:38, donde el subtítulo «Imprimir octavillas. Mañana habrá una rueda de prensa» se presenta en dos líneas de subtítulo que no permanecen en pantalla el tiempo suficiente para ser leídas sin esfuerzo. Estos casos reflejan oportunidades para ajustar con mayor precisión los tiempos de exposición, un aspecto importante en la calidad profesional de la subtitulación.

En relación con la legibilidad, la norma de un máximo dos líneas por subtítulo se respeta adecuadamente. Además, destaca el uso recurrente de subtítulos en cursiva para indicar la voz en *off* de los protagonistas, una práctica que contribuye a la claridad y diferenciación de las fuentes de información.

En cuanto a la colocación en pantalla, destaca el caso observado en el minuto 0:51:57, donde los subtítulos aparecen en la parte superior de la pantalla cuando se muestra una televisión en plano. Esta decisión, junto con el uso de cursiva, evidencia una atención cuidadosa para evitar confusiones y facilitar la comprensión en contextos visualmente complejos. Las decisiones de adaptación lingüística resultan, en general, acertadas, ya que logran una equivalencia funcional con el texto original y mantienen tanto el tono como el registro de la película. Esta adecuación favorece la recepción del mensaje sin comprometer la naturalidad del discurso en lengua meta.

Por último, la subtitulación de *Gone Girl* refleja un trabajo que cumple con muchos de los estándares de calidad profesional, aunque presente errores técnicos puntuales que inciden en la calidad final del producto. Estos errores resaltan por el perfil comercial de la obra y la plataforma en la que se distribuye, donde se espera un control de calidad riguroso y recursos suficientes para una subtitulación óptima. Cabe señalar, además, que los diálogos de esta producción son especialmente complejos, tanto por la velocidad del habla como por la carga informativa y emocional de las intervenciones, lo que en ocasiones dificulta su interpretación

y supone un desafío notable para el proceso de la subtitulación. A pesar de estos pequeños fallos, el trabajo realizado ofrece una solución adecuada y funcional, permitiendo una comprensión global del contenido sin que se vea comprometida la experiencia de visionado. Así, este caso sirve como contrapunto útil para comparar con producciones independientes, donde las limitaciones presupuestarias y técnicas suelen condicionar aún más la calidad de la subtitulación.

## 6.2. CINE INDEPENDIENTE

### 1. *Whiplash*

Datos técnicos	Detalles
Título original	<i>Whiplash</i>
Título en español	<i>Whiplash: Música y obsesión</i>
Año de estreno	2014
Género	Drama, música
Director/a	Damien Chazelle
Presupuesto estimado	3.3 millones de dólares
Estudios productores	Blumhouse Productions, Bold Films, Right of Way Films
Distribuidora en España	Sony Pictures Releasing España S. A.
Responsable de la subtitulación	—
Plataforma	Netflix

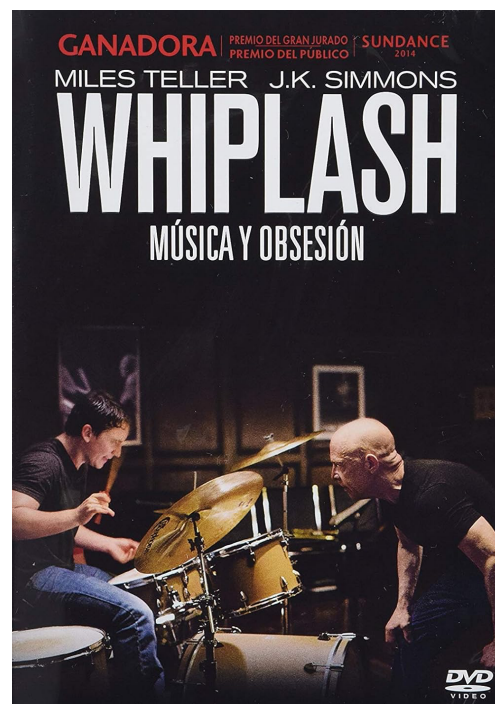


Fig. 4. Cartel de la película *Whiplash*  
(Chazelle, 2014) (IMDb, s.f.).

Minuto (aprox.)	Original en inglés	Subtítulo en español	Observaciones y comentarios
0:05:26	No Swidish Fish?	¿Gominolas?	Pérdida cultural. «Swedish Fish» es una marca concreta de golosinas estadounidense con connotaciones nostálgicas y específicas. La traducción genérica «gominolas» diluye el matiz referencial y el humor implícito.
0:07:33	Things were hurting\with Neiman on the kits.	Vaya palo, Neiman a la batería.	Omisión parcial. «Things were hurting» sugiere que el grupo sonaba mal con Neiman, pero la

			expresión se transforma en una valoración indirecta y ambigua con «vaya palo». Se reduce la crítica implícita.
0:08:04	Let's do "Billy Zane" from the top, yes?	"Billie's In" desde el principio.	Error de transcripción. Se confunde «Billy Zane» (actor conocido) con «Billie's In», lo que altera completamente la referencia. Se pierde el guiño irónico o sarcástico al actor, habitual en el personaje de Fletcher.
0:08:45	-Not today. -Big on the bottom. Put some sugar on it.	- Hoy no. - Suavízadlo un poco ahí.	Traducción funcional, aunque poco precisa. «Put some sugar on it» es una expresión idiomática que sugiere añadir estilo o calidez. Se opta por «suavízadlo», que atenúa el tono expresivo original.
0:16:17	Tune the set to B-flat,\then turn my pages.	- Afina en si bemol. --- Me pasarás las páginas.	Traducción precisa y fluida. Se respetan los tecnicismos musicales y el tono profesional de la escena.
0:16:50	Milk the cunt!	¡Dadlo todo!	Atenuación extrema. La expresión original es vulgar y ofensiva; la versión en español opta por una fórmula más neutra, perdiendo intensidad y registro.
0:17:53	We got a squeaker today, people.\Neiman.	Hoy tenemos un novato, chicos.	Traducción adaptada. «Squeaker» sugiere un recién llegado inexperto; «novato» es



			una opción natural, aunque se pierde parte del tono burlón.
0:18:04	All right, gang, “Whiplash”.	Muy bien. “Whiplash”.	Omisión leve. Se elimina «gang», un término coloquial que aporta cohesión grupal e informalidad.
0:21:41	There's no fucking Mars bar down there.\What are you looking at?	No hay una chocolatina ahí abajo.\¿Qué miras?	Atenuación parcial. Se omite «fucking», lo que reduce el tono agresivo. «Mars bar» se generaliza a «chocolatina», perdiendo la referencia a la marca específica.
0:22:08	I won't have you\cost us a competition... --- ...because your mind's on a Happy Meal\instead of on pitch.	No perderemos un concurso porque estés\pensando en papear en vez de afinar.	Traducción libre y coloquial. «Papear» mantiene el tono desenfadado, pero se pierde la referencia cultural al «Happy Meal», que podría haberse mantenido por su familiaridad.
0:25:25	Let's hear some fills.	Oigamos unos fills.	Conservación terminológica. Se mantiene «fills» en inglés, adecuado en el contexto musical, aunque no todos los espectadores lo entenderán.
0:29:03	Do I look like a double fucking rainbow\to you? You must be upset.	¿Parezco un puto arcoíris doble? --- Estarás disgustado.	Traducción literal que conserva el tono agresivo, pero la metáfora pierde impacto cultural. Se podría haber optado por una adaptación más significativa en español.
0:30:00	Big-boy tempo.	Tempo potente.	Traducción interpretativa. «Big-boy» implica madurez y exigencia. «Tempo potente» transmite parte de la idea,

			aunque suaviza el matiz desafiante.
0:33:27	Well, she said my dad cursed me\with one.	Que la heredé de mi padre.	Omisión del tono sarcástico o victimista. La frase original sugiere que tener ese rasgo es una maldición, lo que se neutraliza al traducirlo como una simple herencia genética.
0:33:58	I don't have a major yet.	Todavía no he elegido carrera.	Adaptación funcional. «Major» se refiere a especialidad universitaria, y «carrera» es una equivalencia aceptable en español.
0:45:42	I scored a 93-yard touchdown.	Anoté un <i>touchdown</i> de 93 yardas.	Traducción literal adecuada. Se mantiene el tecnicismo deportivo. Sin embargo, no se convierte la unidad «yardas» a metros, esto podría dificultar la comprensión del público español.
0:46:50	Four words you will never hear\from the NFL.	Cosa que jamás te pedirá\la Liga Nacional.	Reformulación adaptada. Aunque «cuatro palabras» se omite, el sentido se conserva. Sin embargo, se pierde el énfasis concreto de la expresión.
0:58:33	Is that really the fastest you can play,\you worthless Hymie fuck?	¿Es lo más rápido que sabes,\judío de mierda?	Traducción directa y explícita. Se conserva la carga ofensiva y el tono agresivo, aunque «Hymie» tiene una connotación étnica más específica que se diluye al traducirse simplemente como «judío».

0:58:50	We will not be serving baked Alaska...	No serviremos cosmopolitans ni tortilla noruega,	Adaptación creativa. «Baked Alaska» es un postre estadounidense; la traducción cambia las referencias (un cóctel y otro plato), alterando el contenido, pero manteniendo el tono sarcástico.
0:59:04	Let's go with the Irish Mick\Paddy cracker now.	A ver el puto irlandés\muerto de hambre.	Traducción adecuada en tono, aunque simplificada. Los apodos peyorativos «Mick» y «Paddy» se sustituyen por «muerto de hambre», que conserva el insulto con matices distintos.
0:59:07	You know, you actually do look\quite a bit like a leprechaun.	La verdad es que pareces un duende.	Traducción fiel. Se conserva la comparación irónica. «Leprechaun» se adapta como «duende», lo cual es aceptable, aunque pierde la connotación cultural específica irlandesa.
1:19:49	Gets up to play at a cutting session,\and he fucks it up.	Se levanta para participar en un duelo de improvisación --- y la caga.	Adaptación contextual que funciona. «Cutting session» es un término del jazz para referirse a una competición informal de improvisación, explicado en la traducción. «La caga» mantiene el tono vulgar y directo.
1:26:46	The folks out there make a phone call,\you could be a Blue Note signee...	Esos tíos hacen una llamada --- y puede ficharos Blue Note,	Traducción efectiva, aunque algo forzada. «Blue Note signee» se traduce bien como «ficharos Blue Note»,

			suavizando la formalidad contractual implícita.
--	--	--	---

*Whiplash*, película independiente dirigida por Damien Chazelle, ofrece un caso paradigmático de cómo una obra alejada de los grandes estudios puede beneficiarse de un trabajo de subtitulación técnicamente solvente, aunque no esté exenta de ciertas concesiones derivadas del contexto de producción. A pesar de no contar con datos acreditados sobre la autoría de la traducción, el resultado general permite apreciar una ejecución profesional que equilibra los aspectos técnicos y lingüísticos con criterios funcionales.

Uno de los principales retos en la traducción de esta obra reside en la intensidad y velocidad del discurso, especialmente en las intervenciones del personaje de Fletcher, cuyo estilo verbal resulta tan frenético como agresivo. Aun así, el ritmo de los subtítulos acompasa bien el flujo del diálogo, con entradas y salidas que, en su mayoría, se ajustan al tempo de la escena y permiten una lectura eficaz. Esta adecuación temporal resulta esencial en secuencias donde el montaje y la música imprimen una cadencia especialmente exigente.

Desde el punto de vista visual y estructural, los subtítulos se presentan con claridad: la segmentación de las unidades de sentido facilita la lectura y evita interrupciones abruptas, y se respetan las convenciones habituales del medio, como el uso de guiones para indicar el cambio de interlocutor o el empleo de cursivas en intervenciones fuera de campo. El formato se adapta bien a las exigencias del público, y no se aprecian errores notables en cuanto a ortografía, puntuación o colocación en pantalla.

La traducción del contenido revela una estrategia orientada a la funcionalidad y a la recepción fluida por parte del espectador español. En este sentido, se observa una tendencia a suavizar expresiones de tono agresivo o insultante, lo que modera el impacto verbal del original. Un ejemplo claro de esta elección es la línea «Milk the cunt!», transformada en «¡Dadlo todo!», donde se elimina la carga ofensiva, con el consiguiente efecto de neutralización del registro del personaje. Del mismo modo, se opta por simplificar referencias culturales como «Swedish Fish» o «Happy Meal», que son sustituidas por términos más genéricos, perdiendo con ello parte del contenido referencial o nostálgico que enriquece el texto original.

Cabe señalar también el tratamiento de la terminología musical, un componente central en *Whiplash*. La traducción adopta una solución generalmente acertada al respetar la terminología técnica del ámbito del jazz y la música académica, lo cual favorece la verosimilitud y coherencia contextual. Términos como *tempo*, *downbeat*, *solo* o *sight-reading* son adaptados de forma comprensible para el público general sin perder precisión. Esto refleja un conocimiento adecuado del campo temático y evita ambigüedades potenciales.

Estas decisiones de adaptación, si bien comprensibles desde una perspectiva de accesibilidad cultural, afectan en ocasiones a la caracterización de los personajes. En el caso de Fletcher, cuyas intervenciones funcionan como vehículo para transmitir autoridad, tensión o sarcasmo, la reducción de intensidad discursiva debilita su construcción en pantalla. No obstante, la opción por un lenguaje natural y coloquial en español consigue, en muchos casos, compensar esta pérdida mediante soluciones que suenan fluidas y creíbles en la lengua meta.

Otro aspecto a destacar es la inclusión de subtítulos para elementos gráficos relevantes dentro del encuadre, como carteles o textos informativos. La traducción del rótulo «ZAK FAUST QUARTET / INVITADO ESPECIAL: TERENCE FLETCHER», en el minuto 1:16:04, demuestra una atención a los detalles paratextuales que facilita la comprensión global del relato y mejora la experiencia de visionado.

En resumen, la subtitulación de *Whiplash* refleja un trabajo eficaz dentro del marco de una producción independiente. Aunque se detectan ciertas pérdidas en términos de carga expresiva o referencias culturales, el resultado global es coherente, funcional y respetuoso con las convenciones del medio. Este caso pone en relieve cómo la calidad de una traducción audiovisual no depende exclusivamente de los recursos disponibles, sino también del criterio aplicado a la hora de priorizar fluidez, comprensibilidad y adecuación al público objetivo. La comparación con otras obras del cine independiente permitirá valorar hasta qué punto estas decisiones se sostienen o se ven superadas por las limitaciones materiales del entorno de producción.

## 2. *Little Miss Sunshine*

Datos técnicos	Detalles
Título original	<i>Little Miss Sunshine</i>
Título en español	<i>Pequeña Miss Sunshine</i>
Año de estreno	2006
Género	Comedia dramática, sátira
Director/a	Jonathan Dayton y Valerie Faris
Presupuesto estimado	8 millones de dólares
Estudios productores	Big Beach Films, Fox Searchlight
Distribuidora en España	Hispano Foxfilm, S.A.E.
Responsable de la subtitulación	Lía Moya
Plataforma	Disney +



Fig. 5. Cartel de la película *Little Miss Sunshine* (Dayton y Faris, 2006) (IMDb,

Minuto (aprox.)	Original en inglés	Subtítulo en español	Observaciones y comentarios
0:01:35	is a winner\waiting to be awakened --- and unleashed upon the world.	hay un ganador escondido\ a la espera de comerse el mundo.	Adaptación efectiva. Se pierde la metáfora de «unleashed» (desatar), pero se compensa con la expresión «comerse el mundo» con un matiz más coloquial y dramático, coherente con el tono emocional.
0:01:41	With my nine-step\"Refuse to Lose" program,	Con mi programa, "Niégate a perder",	Omisión justificada: la elisión de «nine-step» no afecta a la comprensión. La traducción del

			eslogan mantiene naturalidad, además de transmitir el espíritu motivacional. Aun así, a lo largo de la película se habla de este programa, y haciendo incluso referencia a algunos pasos en concreto.
0:04:21	I need you to keep him\away from sharp objects... --- knives, scissors...	Deberá esconder los objetos afilados.	Condensación aceptable. La omisión de ejemplos concretos reduce el énfasis en la precaución, pero no compromete el sentido.
07:47	Well, I'm just wondering if this\darn book deal is done or not.	Quiero saber si lo del libro sigue adelante.	Simplificación adecuada. Se pierde el tono frustrado de «darn», que podría haberse mantenido con un término como «maldito». Sin embargo, se prioriza la fluidez.
09:31	So who do you\hang out with?	¿Tienes amigos?	Generalización de la pregunta. Se pierde la amplitud social implícita en «hang out with», pero la traducción funciona en el contexto.
10:49	Yeah. He's gonna join\the Air Force Academy,\become a test pilot,	Quiere ser piloto militar,	Reducción excesiva. Se omiten detalles clave como la Academia de la Fuerza Aérea y el rol específico de piloto de pruebas.
11:38	At Sunset Manor,\you know--	En la residencia...	Condensación eficaz. Se omite el nombre exacto de la residencia sin comprometer la comprensión.

12:41	No, I'm pro-honesty here.\I just think, you know,\it's up to you.	No, yo estoy a favor de hablarles claro. --- Tú eres el afectado.	Adaptación sólida. Se omite la muletilla «you know» y se reformula con eficacia («afectado»), manteniendo el tono y el contenido.
14:58	Decided to check out early.	Usar la vía rápida.	Acierto cultural. Traducción eufemística e idiomática que transmite la referencia al suicidio de forma sutil y adecuada.
18:01	Sheryl,\this is our seed money. --- Well, if I had a little\help bringin' it in. You know?	- Son nuestros ahorros.\- Que solo ahorro yo.	Ajuste pragmático. La ironía añadida en «Que solo ahorro yo» intensifica el conflicto entre los dos personajes, incluso más que en el original.
18:16	- I'm not drivin'!\- How are you gonna fit\Grandpa in the Miata?	- Yo no.\- ¿Cómo llevarás al abuelo en el Mazda?	Adaptación correcta. Se localiza adecuadamente el modelo del coche para que sea comprensible para el público español (de «Miata» a «Mazda»).
23:43	See, right now\you're jailbait. --- They're jailbait.\It's perfect.	Ahora tú eres menor\y ellas también, es perfecto.	Pérdida del matiz legal implícito en «jailbait» (riesgo penal por tener relaciones con menores), aunque el sentido general se conserva.
24:44	Look, I know you're\ahomo and all, --- but maybe you can\appreciate this.	Sé que eres marica,\pero puede que lo entiendas.	El subtítulo intensifica el tono ofensivo. «Marica» es más peyorativo que «homo», pero encaja con la personalidad provocadora del personaje, aunque se sacrifica la fidelidad del tono.



24:55	Whoa! I had second-degree\burns on my Johnson.	Tenía quemaduras de 2 grado en el nabo.	Traducción vulgar pero efectiva. «Nabo» conserva el tono irreverente del original. Se coloca un «2» en lugar de decir «segundo», aunque lo más común en español es expresarlo con letras.
25:52	I would like\the lumberjack and coffee. --- And extra bacon.	Yo quiero el Leñador,\café y extra de beicon.	Localización del plato que funciona (desayuno calórico típico de EE. UU.). Se traduce con un equivalente en español del plato «Leñador».
26:21	I don't... What does\'alamodey" mean?	¿Qué significa “a la modee”?	Reflejo del malentendido fonético. Se conserva la confusión humorística, pero redactado distinto al original.
29:26	Well, we gotta do\600 miles of driving today\and 200 tomorrow.	Hoy tenemos que hacer unos mil kilómetros --- y mañana 300. Queda mucha carretera.	Aproximación numérica razonable. Se adapta correctamente de millas a kilómetros.
44:39	You're gonna blow 'em\out of the water. --- They're not gonna know\what hit 'em.	Les vas a dar un buen repaso, no saben lo que les espera.	Condensación de la metáfora («blow sth/sb out of the water») que se adapta a un registro coloquial capturando el tono motivacional («dar un buen repaso»).
45:45	We can tell 'em all\to go to hell.	Se quedarán boquiabiertos.	Cambio de sentido. Se pierde el tono rebelde y explícito del original, ya que el subtítulo sugiere sorpresa. Aun así, por el contexto y cómo va la conversación, funciona.

49:54	There is none.\We had our shot. --- It didn't fly.\We move on.	Ya no hay más. Lo hemos intentado. --- Y no ha funcionado, olvídale.	Buena adaptación del tono resignado. Se omite la metáfora «didn't fly» pero se compensa con naturalidad.
51:14	Want to take\an eye test?	¿Te hago un examen?	Traducción ambigua. Podría no transmitir la idea de que se trata de una prueba de visión.
54:06	An M.E. pink slip.	La autorización.	Se omite el tecnicismo forense, se opta por una traducción funcional, aunque menos precisa. Aun así, no es necesario, ya que por el contexto se entiende que se trata de papeleo sobre algún permiso para retirar el cuerpo.
1:05:04	I'll tell you when\I regain consciousness.	Te lo diré cuando salga\del estado de shock.	Traducción creativa. Se gana impacto dramático, aunque no es literal.
1:15:13	Well, it's your time.\Excuse me.	Haga lo que quiera. Disculpen.	Adaptación libre. Se cambia el sentido, pero ajustándose al tono general.
1:24:58	the talent competition.	—	Omisión injustificada del subtítulo en un momento clave de la trama (anuncio del concurso).
1:26:07	Funky-licious!	Menuda marcha.	Buena equivalencia expresiva. Captura el tono entusiasta del original.

La subtitulación de *Little Miss Sunshine*, a cargo de Lía Moya (ATRAE, s.f.), cumple correctamente con la mayoría de los estándares técnicos y lingüísticos establecidos, aunque deja entrever ciertas limitaciones en la integración de elementos paratextuales.

Desde una perspectiva técnica, la subtitulación cumple con las principales convenciones del medio. En términos espaciales, los subtítulos no superan las dos líneas, presentan una segmentación gramatical coherente y aplican correctamente el uso de guiones para marcar el cambio de interlocutor. La elección de una fuente blanca sobre un cuadrado negro garantiza una legibilidad óptima, aunque el uso de un contorno negro alrededor de las letras habría permitido lograr el mismo contraste sin necesidad de recurrir a una caja. La ortotipografía se adecúa a la norma del español, respetando signos de puntuación, el uso de puntos suspensivos para señalar interrupciones o pausas, y la cursiva para títulos u otros elementos gráficos.

La sincronización temporal se mantiene estable a lo largo de la obra, con entradas y salidas bien ajustadas al ritmo del diálogo. Incluso en escenas de carga verbal densa, como aquellas protagonizadas por el personaje de Richard, se respeta el tiempo mínimo de exposición y se evita la sobresaturación textual. Sin embargo, pueden señalarse excepciones puntuales que afectan a la recepción, pero son mínimas.

En el plano visual y funcional, se valoran positivamente los esfuerzos de traducción de elementos gráficos relevantes, como los textos manuscritos en la libreta del hermano de la protagonista (relevante en la narrativa) o los carteles presentes en las localizaciones. Esta inclusión refuerza la cohesión narrativa y facilita el seguimiento para el espectador dependiente del texto escrito. No obstante, se detectan omisiones significativas en la subtitulación de contenidos sonoros, especialmente en canciones —como las que acompañan la escena final— y en fragmentos de noticiarios televisivos. Aun así, al no tratarse de subtítulos imprescindibles es comprensible esta decisión.

Desde el punto de vista lingüístico, la traducción recurre a un registro coloquial natural en español peninsular, con soluciones que suenan fluidas y verosímiles en boca de personajes de distintas edades y procedencias, como por ejemplo «se quedarán boquiabiertos» o «dar un buen repaso». Esta estrategia de adaptación cultural favorece la recepción del texto sin caer en forzamientos innecesarios ni en localismos excesivos. Las elecciones léxicas y sintácticas tienden hacia la neutralidad estilística, lo que asegura una buena accesibilidad sin perder la carga humorística o dramática de los diálogos originales.

Para finalizar, la subtitulación de *Little Miss Sunshine* puede calificarse como técnicamente sólida y funcionalmente eficaz. Las decisiones traductológicas evidencian un conocimiento

de las convenciones del medio y una atención cuidada a la dimensión visual del subtítulo. Sin embargo, la falta de exhaustividad en la traducción de elementos musicales o informativos revela un área de mejora en cuanto a la integración plena del componente sonoro y paratextual. Este análisis confirma que, incluso en el marco de una producción independiente, es posible alcanzar un alto nivel de calidad en la subtitulación, siempre que se prioricen criterios de legibilidad, sincronía y adecuación cultural.

### 3. *Coherence*

Datos técnicos	Detalles
Título original	<i>Coherence</i>
Título en español	<i>Coherence</i>
Año de estreno	2013
Género	Ciencia ficción, suspense, misterio
Director/a	James Ward Byrkit
Presupuesto estimado	50.000 dólares
Estudios productores	Bellanova Films, Ugly Duchling Films
Distribuidora en España	Good Films, La Aventura
Responsable de la subtitulación	Joaquim Toset Masdeu
Plataforma	Filmin



Fig. 6. Cartel de la película *Coherence* (Ward, 2013) (IMDb, s.f.).

Minuto (aprox.)	Original en inglés	Subtítulo en español	Observaciones y comentarios
3:07	If you have Skype, it uses the home Wi-Fi.	El Skype tira de Wi-Fi, no de antenas.	Adaptación informal y comprensible. «Tira de» refleja un uso coloquial efectivo en español. Se pierde la precisión técnica, pero se gana naturalidad en la conversación.
3:28	Yeah. <i>The Laurie</i> .	Sí, con la mismísima Laurie.	Añade énfasis («la mismísima») no presente en el original. Aporta expresividad y mantiene el tono coloquial entre personajes que comparten referencias personales.

3:40	Long black hair. Kind of vixeny.	Morena, pelo largo,\un poco despeinada...	Interpretación libre. «Vixeny» implica una imagen sexy, provocativa (derivado de <i>vixen</i> ). «Despeinada» suaviza el matiz sensual por una imagen más neutra. Se pierde parte del contenido connotativo.
3:58	It's my own little rescue remedy concoction.	Esto es mi pequeño mejunje para animarme.	Adaptación cultural. «Mejunje» transmite la idea de una mezcla casera sin necesidad de traducir literalmente. Se mantiene el tono informal y personal.
5:32	You know what?\Put a quarter into the swear jar.	Venga, una palabrota, una moneda.	Localización cultural. Aunque se omite «quarter» (moneda de 25 centavos), se adapta funcionalmente el concepto del tarro para las palabrotas.
7:30	I'm living in the moment.	No estoy pendiente.	Se pierde el sentido original de vivir el presente. La traducción transmite desconexión o distracción, más que el enfoque en el «aquí y ahora».
8:51	The Finns or Finnish?	¿Fineses o finlandeses?	Equivalencia lingüística que refleja de forma precisa la confusión sobre los gentilicios, funcionando igual en español.
10:17	Wow. Let's give him a shovel.	A montones, a montones.	Interpretación libre. El original implica sarcasmo («dale una pala, está cavando su tumba»), mientras que la versión en español simplemente intensifica sin ironía. Se pierde la metáfora negativa.

11:32	taking the dance world by storm.	es que estabas arrasando\en el mundo del <i>ballet</i> .	Adaptación idiomática, en la que se pierde el tono genérico del «mundo de la danza» en favor de una especificidad. Aun así, funciona porque en la escena anterior el personaje menciona que hace <i>ballet</i> .
12:59	She doesn't hold a candle to you.	No te llega ni a la suela de los zapatos.	Equivalente idiomático adaptado. El original es una comparación de inferioridad, que se traduce con un refrán español de fuerte carga expresiva.
14:37	- Do you guys have a landline?\- No. We're wireless, baby.	-¿Tenéis teléfono fijo?\- No, tenemos móviles.	Adaptación aceptable, pero pierde el juego con «Wireless». «Móviles» funciona, aunque el «baby» como coletilla informal desaparece, y con ello parte del tono juguetón.
15:44	I'm so glad I'm not high.	Menos mal que no voy ciega.	Localización del lenguaje coloquial relacionado con drogas. «Ir ciega» adapta bien «high» en tono informal, aunque con connotación más urbana.
17:25	Holy moly.	Qué pasada...	Adaptación idiomática que capta la emoción del original. Se omite el tono naíf y humorístico de «holy moly», pero se transmite entusiasmo.
19:54	It's called the Tunguska Event...	Se denominó el bólido de Tunguska	Adaptación contextual. Se emplea «bólido» para aludir a

			un meteorito, término más comprensible.
20:32	It was, like, in 1908, 1903-	En 1908 ó 1903	Uso incorrecto de tilde diacrítica. Aparece «ó» con tilde entre cifras («1908 ó 1903»), práctica que fue desaconsejada por la Real Academia Española a partir de 2010. Se trata de un error ortográfico menor, que no afecta a la comprensión, pero que compromete la corrección formal del subtítulo.
36:43	He's really, really smart, a real egghead.	Es muy, muy inteligente. Un lumbreras.	Adaptación idiomática. «Lumbreras» transmite la idea de alguien muy listo con un matiz coloquial.
38:51	Do you remember that movie <i>Sliding Doors</i> ?	¿Os acordáis de la película\”Dos vidas en un Instante”?	Localización de título. Se sustituye el nombre original por el título oficial de la versión española.
50:53	It's why we had to leave L.A. (...)	Por eso L.A., (...)	Traducción incompleta o truncada. Se omite la explicación por falta de espacio y tiempo.
52:22	I gotta go for work for, I don't know-	Tengo que irme a trabajar,\son cuatro meses de vacas.	Traducción incorrecta. «Vacas» no encaja con el original («I gotta go for work»), ya que alude a vacaciones y no a trabajo.
1:02:19	- Um, Yahtzee.\- Yeah, Yahtzee.	-Generala.\-Sí, Generala,	Localización del nombre del juego. «Generala» es el equivalente más cercano en



			español de «Yahtzee» (juego de dados).
1:03:10	- I'm the attorney for Grizzly Adams.	Parezco el abogado del abuelo de Heidi.	Adaptación libre y humorística. Se pierde la referencia a «Grizzly Adams» (personaje con barba), pero se sustituye por una figura similar culturalmente.
1:11:39	You are fucking too much.	Eres la hostia, joder.	Equivalencia coloquial, donde se mantiene el tono informal y expresivo, con insulto incluido.

*Coherence*, dirigida por James Ward Byrkit y traducida por Joaquim Toset Masdeu (ATRAE, s.f.), constituye un ejemplo singular dentro del cine independiente, no solo por su narrativa no convencional y su atmósfera inquietante, sino también por los desafíos que plantea en el ámbito de la traducción audiovisual. La película, marcada por una estructura coral, diálogos simultáneos y una notable espontaneidad interpretativa, exige un esfuerzo adicional en la planificación y ejecución de los subtítulos. En este sentido, el análisis revela un trabajo técnicamente correcto en términos generales, aunque condicionado por las particularidades de la obra y por ciertas limitaciones detectables en el tratamiento temporal, visual y lingüístico de la subtitulación.

Desde el punto de vista temporal, uno de los principales retos reside en la constante superposición de voces y en la rapidez de las intervenciones. Esta configuración dificulta la sincronización precisa entre audio y texto, lo que se traduce en ciertos desfases apreciables. Algunos subtítulos aparecen con un ligero retraso respecto al inicio del enunciado oral (como en los minutos 0:10:26, 0:10:29 o 0:40:45, entre otros, a lo largo de la película), lo que compromete la recepción fluida del mensaje. En varias escenas, además, se opta por subtitular únicamente la línea de diálogo principal, dejando fuera voces secundarias o comentarios de fondo, sin que el criterio de selección resulte del todo claro o sistemático.

De forma más preocupante, se han identificado omisiones de líneas principales que no deberían haberse excluido, dado su peso en la conversación o su relevancia narrativa. Entre ellas destacan los casos en el minuto 0:01:33 «that little problem before we get into the

party», o en el 0:25:35 «You dipshits walked in a circle and knocked on this door», donde no se presenta ningún subtítulo a pesar de tratarse de intervenciones claras y pertinentes para el desarrollo de la escena. Este tipo de omisiones, más allá de la condensación esperable en una obra de estas características, afecta a la accesibilidad de la información para el espectador que depende exclusivamente del texto para seguir el contenido.

En cuanto a las consideraciones espaciales y visuales, los subtítulos respetan la convención de no exceder las dos líneas y presentan una segmentación adecuada en la mayoría de los casos. Se emplean guiones para señalar el cambio de interlocutor y, en ocasiones, se recurre al uso de puntos suspensivos cuando hay interrupciones o fragmentos incompletos. No obstante, se detecta una tendencia a marcar el cambio de hablante mediante dos guiones incluso cuando el primero ya ha sido introducido anteriormente, lo que puede resultar innecesario o reiterativo, aunque no es grave. Por otro lado, el tipo de letra escogido (ligeramente más estrecho y de menor tamaño del habitual) dificulta la lectura cómoda, especialmente en escenas oscuras o de ritmo acelerado.

Desde una perspectiva ortotipográfica, el subtitulado respeta adecuadamente las normas del español: se mantienen los signos de puntuación característicos del idioma, se emplean cursivas para intervenciones fuera de campo o elementos gráficos, y se utilizan comillas dobles para señalar expresiones destacadas o citas textuales (como «feng shui»). Estos elementos contribuyen a una correcta codificación visual de la información, favoreciendo la comprensión por parte del espectador.

En el plano lingüístico, se observa una estrategia de condensación que permite adaptar el elevado caudal léxico sin perder coherencia ni romper la naturalidad del diálogo. Las decisiones de omisión o simplificación responden, en general, a criterios funcionales, aunque en algunos casos pueden implicar una pérdida de matices discursivos o de dinamismo conversacional. La traducción busca mantener un tono coloquial y accesible, que es coherente con el carácter espontáneo y doméstico de la interacción entre los personajes.

En conjunto, la subtitulación de *Coherence* evidencia un esfuerzo por mantener el equilibrio entre fidelidad al original, claridad visual y viabilidad técnica. Si bien ciertas decisiones, como la omisión de diálogos secundarios o los leves desfases temporales, pueden estar justificadas por las complejidades propias del guion y la puesta en escena, también revelan

los límites que impone una producción independiente con escasos recursos. No obstante, el resultado general permite una comprensión adecuada de la trama y conserva el tono íntimo y caótico que caracteriza a la obra.

## 7. CONCLUSIONES

Este trabajo ha analizado cómo el presupuesto de una producción cinematográfica influye en la calidad de la subtitulación mediante una comparación entre tres películas comerciales (*Interstellar*, *The Wolf of Wall Street* y *Gone Girl*) y tres independientes (*Whiplash*, *Little Miss Sunshine* y *Coherence*). La selección de estas obras responde tanto a un interés personal por explorar la subtitulación en películas de diferentes géneros y estilos, como al propósito de construir un corpus equilibrado que represente diversas tendencias del cine contemporáneo. A través de una metodología mixta, basada en parámetros cualitativos y cuantitativos centrados en la sincronía, la legibilidad, la adecuación lingüística y cultural y la fidelidad al original, se ha constatado que el presupuesto constituye un factor determinante, aunque no exclusivo, en el resultado final de la subtitulación.

En el caso de las películas comerciales, la subtitulación refleja un alto nivel de profesionalización. Estas producciones suelen contar con traductores experimentados en el ámbito audiovisual, el respaldo de equipos técnicos especializados y procesos estructurados de revisión. En *Interstellar*, por ejemplo, se observa una cuidada traducción de tecnicismos científicos y una notable adaptación de registros lingüísticos. En *The Wolf of Wall Street*, el tratamiento de la jerga y el humor destaca por su creatividad y precisión. Incluso *Gone Girl*, a pesar de algunos errores puntuales de sincronía, mantiene un nivel elevado en términos de claridad y coherencia. Estos casos demuestran cómo una inversión adecuada en el proceso de localización permite alcanzar subtitulaciones alineadas con los estándares internacionales de calidad.

Por el contrario, las producciones independientes presentan una calidad más variable. Aunque *Whiplash* y *Little Miss Sunshine* ofrecen resultados técnicamente sólidos, se observan ciertos recortes en el tratamiento del registro o en la transferencia cultural de expresiones coloquiales. Ahora bien, el caso de *Coherence* destaca por presentar mayores dificultades. Se trata de la producción con menor presupuesto del corpus, y estas limitaciones se reflejan en su subtitulación. Son frecuentes los errores de sincronía, con subtítulos que aparecen con retraso respecto al diálogo, dificultando tanto la lectura como la comprensión del ritmo conversacional. Esta problemática puede explicarse, en parte, por la propia naturaleza de la película, que presenta múltiples solapamientos de voces y conversaciones

simultáneas. El análisis pone de manifiesto la ausencia de un proceso técnico riguroso y de herramientas que permitan un control preciso del tiempo y del ritmo audiovisual.

Más allá del contraste entre ambos modelos, el análisis ha revelado que los mayores desafíos se encuentran en la adaptación cultural, la segmentación adecuada del discurso y la gestión del registro lingüístico. En contextos con recursos limitados, estas dimensiones tienden a resolverse de forma más neutral o simplificada, y, por tanto, afecta a la expresividad y al impacto emocional del texto traducido. Aun así, las películas independientes no deben ser valoradas negativamente por ello, ya que logran cumplir una función comunicativa básica y, en muchos casos, ofrecer resultados eficaces.

Esta investigación se ha desarrollado a partir de un corpus deliberadamente acotado para permitir un análisis en profundidad y detallado de cada caso. Sin embargo, esta elección también supone una limitación, y sería pertinente ampliar el número de muestras, incluir otras producciones o contrastar los resultados con traducciones hacia otras lenguas. Asimismo, sería enriquecedor incorporar la perspectiva de los espectadores para evaluar el impacto real que tiene la calidad de los subtítulos en la recepción de las obras.

Los resultados obtenidos invitan a reflexionar sobre la importancia de garantizar una subtitulación profesional y accesible también en el cine independiente. El acceso a herramientas técnicas adecuadas, junto con una formación especializada en traducción audiovisual, puede marcar una diferencia sustancial en la proyección internacional de este tipo de cine. En este sentido, convendría fomentar iniciativas que faciliten el acceso a estos recursos en contextos con menos medios, especialmente si se aspira a una distribución equitativa en un mercado cada vez más globalizado.

Por último, este trabajo no solo ha permitido identificar los factores que inciden en la calidad de la subtitulación, sino también poner en valor la figura del traductor audiovisual como mediador entre culturas. A nivel formativo, la investigación me ha proporcionado una visión más profunda de los retos técnicos, lingüísticos y creativos que implica esta modalidad, y ha reforzado mi interés por seguir explorando su dimensión profesional, académica y ética.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

AENOR. (2003). *Accesibilidad del cine y vídeo para personas con discapacidad auditiva: Subtitulación para personas sordas y con discapacidad auditiva* (UNE 153010:2003). Asociación Española de Normalización y Certificación.

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*. Ariel.

Alanís, G. (2015). *Crítica a la traducción para el doblaje y la subtitulación cinematográficos desde la perspectiva del análisis del discurso: un estudio aplicado a The Green Mile* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Nuevo León].  
<http://eprints.uanl.mx/id/eprint/9253>

Albir, H. (2001). *Métodos y técnicas de traducción*. Cátedra.  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/29102/mod\\_resource/content/1/Hurtado\\_métodos\\_técnicas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/29102/mod_resource/content/1/Hurtado_métodos_técnicas.pdf)

Amberscript. (2024). *Proceso de subtitulación en una sala de redacción*.  
<https://www.amberscript.com/es/blog/subtitulacion-sala-de-redaccion/>

Arribas, Á. (2018). *Encargo de subtitulación de un cortometraje: Proceso y problemas* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid].  
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/33982>

Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE). (2021). *Guía de estilo de subtitulación*. <https://atrae.org/subtitulacion/>

ATRAE. (s.f.). *Coherence*. <https://basededatos.atrae.org/detail/coherence/>

ATRAE. (s.f.). *Gone Girl*. <https://basededatos.atrae.org/detail/gone-girl/>

ATRAE. (s.f.). *Interstellar*. <https://basededatos.atrae.org/detail/interstellar/>

ATRAE. (s.f.). *Little Miss Sunshine*. <https://basededatos.atrae.org/detail/little-miss-sunshine/>

ATRAE. (s.f.). *The Wolf of Wall Street*. <https://basededatos.atrae.org/detail/the-wolf-of-wall-street/>

- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. UOC.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12.<sup>a</sup> ed.). McGraw-Hill Education.
- Camacho Roldán, P. (2014). Los subtítulos cinematográficos: Un puente entre culturas. *Oceánide*, 6, 16–27.
- Castro, X. (2001). El traductor de películas. En M. Duro Moreno (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 267–298). Cátedra.
- Chaume, F. (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Eumo Editorial.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume, F. (2013). *The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies*. Peter Lang.
- Chaume, F. (2014). La compensación en traducción audiovisual. *Quaderns de Filologia - Estudis Literaris*, 13, 71–84. <https://doi.org/10.7203/qf-elit.v13i0.4069>
- Chaume, F. & Lozano, J. (2022). *Traducción Audiovisual – investigación. ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación)*. AIETI. [https://www.aieti.eu/enti/avt\\_research\\_SPA](https://www.aieti.eu/enti/avt_research_SPA)
- Cinemanía. (2024). *El récord de taquilla más preocupante de 2024: las secuelas devoran Hollywood como nunca antes en 50 años*. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/record-taquilla-2024-secuelas-hollywood-5657519/>
- Cunningham, S., & Craig, D. (2019). *Social media entertainment: The new intersection of Hollywood and Silicon Valley*. NYU Press.
- Cunningham, S., & Craig, D. (2021). *Creator Culture: An Introduction to global social media entertainment*. NYU Press.
- De Higes, I. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I].

- De Linde, Z., & Kay, N. (1999). *The semiotics of subtitling*. St. Jerome Publishing.
- De Valek, M. (2023). *Film festivals: History, theory, method, practice* (2.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Díaz-Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: El subtitulado*. Almar.
- Díaz Cintas, J. (2003). Audiovisual translation in the third millennium. En G. Anderman & M. Rogers (Eds.), *Translation today: Trends and perspectives* (pp. 192-204). Multilingual Matters. [https://www.jstor.org/stable/jj.27710953?turn\\_away=true](https://www.jstor.org/stable/jj.27710953?turn_away=true)
- Díaz Cintas, J. (2008). *La traducción audiovisual: El subtitulado*. Alianza Editorial.
- Díaz-Cintas, J. (2012). Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera. *Abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2(3), 95-114. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1451727/>
- Díaz Cintas, J. (2013). Audiovisual translation in the digital age. En E. Franco, J. Hernández Yago, & A. Matamala (Eds.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 17–30). John Benjamins Publishing.
- Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing.
- Dwyer, T. (2020). *Speaking in subtitles: Reconsidering the politics of language in global media*. Edinburgh University Press.
- Esteban, D. (2024). ¿Cómo escribir una película mumblecore? Cursosdeguion.com. <https://cursosdeguion.com/668-como-escribir-una-pelicula-mumblecore/>
- European Audiovisual Observatory. (2021). *Film production in Europe: Production volume, financing, and circulation*. <https://www.obs.coe.int/en/>
- European Audiovisual Observatory. (2023). *Direct public funding and production incentives added up to 47% of the financing of European live-action fiction films in cinemas in 2022*. <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/-/direct-public-funding-and-production-incentives-added-up-to-47-of-the-financing-of-european-live-action-fiction-films-in-cinemas-in-2022>



European Audiovisual Observatory. (2024). *Yearbook 2023/2024: Key trends in European cinema*. <https://www.obs.coe.int/en/>

Ferrer Simó, M. R. (2011). *Los servicios profesionales de TAV: La gestión del proyecto en tres modos audiovisuales* [Trabajo de investigación no publicado, Universitat Jaume I].

Gambier, Y. (2003). Screen transadaptation: Perception and Reception. *The Translator*, 9(2), 171-189. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152>

Gambier, Y. (2016). Precarious work and the translation industry. En Y. Gambier & M. Shlesinger (Eds.), *The Routledge handbook of translation and globalization* (pp. 175–187). Routledge.

Gómez, M. (2021). *Análisis traductológico y sociocultural de la serie: The Office* (Trabajo de Fin de Grado, Universidad Pontificia Comillas).  
<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/51000/TFG-%20Gomez%20Cordero%2C%20Maria.pdf?sequence=1>

González-Iglesias, I. (2012). La subtitulación en España: Análisis y propuesta de pautas de traducción. *Puntoycoma*, (129), 14–20.

Gottlieb, H. (1994). Subtitling. En R. Stam & R. Spence (Eds.), *New Vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond* (pp. 54–68). Routledge.

Hernández Gómez, R., & Hernández, E. G. B. (2022). La traducción audiovisual durante el siglo XXI. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 6(6), 2543-2556.  
[https://doi.org/10.37811/cl\\_rcm.v6i6.3701](https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v6i6.3701)

Hjort, M. (2008). *Small nation, global cinema: The new Danish cinema*. University of Minnesota Press.

IMDb. (s.f.). *Coherence* (2013). <https://www.imdb.com/title/tt2866360/>

IMDb. (s.f.). *Gone Girl* (2014). <https://www.imdb.com/title/tt2267998/>

IMDb. (s.f.). *Interstellar* (2014). <https://www.imdb.com/title/tt0816692/>

- IMDb. (s.f.). *Little Miss Sunshine* (2006). <https://www.imdb.com/title/tt0449059/>
- IMDb. (s.f.). *The Wolf of Wall Street* (2013). <https://www.imdb.com/title/tt0993846/>
- Industrias del Cine. (2018). *¿Qué significa blockbuster?*  
<http://industriasdelcine.com/2018/12/17/que-significa-blockbuster/>
- Ivarsson, J. (1991). *Subtitling for the media: A handbook of an art*. TransEdit.
- Ivarsson, J., & Carroll, M. (1998). *Subtitling*. TransEdit.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Palgrave Macmillan.
- Karamitroglou, F. (1998). A proposed set of subtitling standards in Europe. *Translation Journal*, 2(2). <https://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>
- King, G. (2009). *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*. Indiana University Press.
- King, G. (2013). *Indie 2.0: Change and continuity in contemporary American indie film*. Columbia University Press.
- King, G. (2024). *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*. Bloomsbury Academic.
- Lobato, R. (2019). *Netflix nations: The geography of digital distribution*. NYU Press.
- Luyken, G., Herbst, T., Langham-Brown, J., Reid, H., & Spinhof, H. (1991). *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. European Institute for the Media.
- Maltby, R. (2021). *Hollywood Cinema* (4.<sup>a</sup> ed.). Wiley-Blackwell.
- Martí Rom, J. L. (1978). Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán. *Cinema 2002*, 38, 56-60.

- Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta: Journal des traducteurs*, 27(3), 271-285. <https://doi.org/10.7202/003141ar>
- Mayoral, R. (1993). La traducción cinematográfica: el subtitulado. *Sendebarr: Boletín de la EUTI de Granada*, 4, 215-222.
- Mayoral, R. (1998). *La traducción subordinada (el caso del doblaje)*. Universidad de Granada.
- MBA Traducciones. (s.f.). *Subtitulación profesional para películas*. <https://mbatraducciones.com/subtitulacion-profesional-peliculas/>
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., Maxwell, R., & Wang, T. (2005). *Global Hollywood 2*. British Film Institute.
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f.). *Coherence* (2013). Catálogo ICAA. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=130314>
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f.). *Gone Girl* (2014). Catálogo ICAA. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=146613>
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f.). *Interstellar* (2014). Catálogo ICAA. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=129014>
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f.). *Little Miss Sunshine* (2006). Catálogo ICAA. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=81514>
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f.). *The Wolf of Wall Street* (2013). Catálogo ICAA. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=118006>
- Munday, J. (2016). *Introducing translation studies: Theories and applications* (4.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. [Tesis doctoral, University of Surrey Roehampton].

- Newman, J. (2011). *Indie: An American film history*. Columbia University Press.
- Orero, P. (2008). Describing the audiovisual text: A study on the positioning of subtitles. En D. Chiaro, C. Bucaria, & C. Heiss (Eds.), *Between text and image: Updating research in screen translation* (pp. 115–134). John Benjamins.
- Orrego-Carmona, D. (2013). *La traducción audiovisual en Colombia: Entre la profesionalización y el reconocimiento académico*. [Tesis de máster no publicada, Universidad de Antioquia].
- Ortiz, J. (s.f.). *Dogma 95: Una aproximación al cine de vanguardia*.
- Perren, A. (2020). *Indie, Inc.: Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*. University of Texas Press.
- Phillipson, R. (1992). *Linguistic imperialism*. Oxford University Press.
- Prada, A. L. (2011). *Desarrollo de un sistema de sincronización de subtítulos para subtitulación de programas de TV en directo* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Carlos III]. <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/11b3ce2e-d1dc-4bbf-816f-3c40f9ef5c9c>
- Real Academia Española & Consejo General del Poder Judicial. (s. f.). *Crowdsourcing. Diccionario panhispánico del español jurídico*. <https://dpej.rae.es/lema/crowdsourcing>
- Ritzer, G. (2019). *The McDonaldization of Society* (9.<sup>a</sup> ed.). SAGE Publications.
- Roales, M. (2017). La traducción subordinada en el ámbito audiovisual: Condicionantes y limitaciones. En R. Agost & V. Horguelin (Eds.), *Estudios sobre traducción audiovisual* (pp. 77–94). Tirant lo Blanch.
- Royal National Institute of Blind People. (2004). *Tiresias font project*. RNIB.
- Schatz, T. (2010). *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. University of Minnesota Press.

Segovia, A. (2005). La "fábrica de sueños" vista desde la economía política. *Redes.com: Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación*, 1, 87-95. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3657731>

Stam, R. (2022). *Teorías del cine*. Paidós.

Terrero, C. (2016). *La traducción audiovisual: Introducción y modalidades*. Ariel.

Titford, C. (1982). Sub-titling: Constrained translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113–116.

Trujillo, F. (2013). La subtitulación intralingüística en la docencia de lenguas extranjeras. *ALSIC: Revista de la Asociación de Lenguas y Culturas de la Universidad de La Rochelle*, 16. <https://journals.openedition.org/alsic/5409>

Tryon, C. (2013). *On-demand culture: Digital delivery and the future of movies*. Rutgers University Press.

Tomlinson, J. (1991). *Cultural Imperialism: A critical introduction*. Johns Hopkins University Press.

W3C. (2012). *WebVTT: The Web Video Text Tracks Format* (W3C Recommendation). <https://www.w3.org/TR/webvtt1/>

