

ÍNDICE

Agradecimientos	13
Introducción	15
SECCIÓN I	
Principales modalidades de traducción audiovisual.....	21
1. SUBTITULADO	
<i>(Jorge Díaz-Cintas)</i>	23
1. Introducción	23
2. Características propias del subtitulado.....	24
3. La técnica del subtitulado	28
4. La dimensión social de los subtítulos.....	30
5. Conclusión	31
Referencias.....	32
2. DOBLAJE	
<i>(Frederic Chaume)</i>	35
1. Definición y características.....	35
2. El doblaje como modalidad de traducción audiovisual.....	36
3. Los estándares de calidad del doblaje	37
4. Principales enfoques de investigación en doblaje.....	40
5. Herramientas y retos tecnológicos	41
6. Conclusiones y previsión de futuro.....	43
Referencias.....	44
3. VOCES SUPERPUESTAS	
<i>(Anna Matamala)</i>	45
1. Definición de la modalidad	45
2. Situación actual en el mercado y principales herramientas.....	49
3. Previsión de futuro	50
Referencias.....	51

4. LA LOCALIZACIÓN DE VIDEOJUEGOS

<i>(Carme Mangiron)</i>	55
1. Definición de la modalidad en términos generales y técnicos .	55
2. Situación actual en el mercado y principales herramientas.....	57
3. Previsión de futuro	61
Referencias.....	62

SECCIÓN II

La accesibilidad en los medios	67
---	----

5. AUDIODESCRIPCIÓN

<i>(María Carmen Gómez Pérez)</i>	69
1. Definición de la modalidad. Aspectos generales y técnicos	69
2. Situación en el mercado	72
3. Herramientas y nuevas tecnologías.....	74
4. Previsión de futuro	75
Referencias.....	76

6. EL SUBTITULADO PARA PERSONAS SORDAS

O SUBTITULADO DESCRIPTIVO

<i>(Paula Igareda)</i>	79
1. Definición de la modalidad en términos generales y técnicos .	79
2. Situación actual en el mercado y principales herramientas.....	84
3. Previsión de futuro	86
Referencias.....	87

7. TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN EN LENGUAS DE SIGNOS

<i>(Ana Tamayo)</i>	89
1. Presentación y definición.....	89
2. Situación actual en el mercado.....	93
3. Previsión y retos de futuro	94
Referencias.....	95

8. SERVICIOS HÍBRIDOS DE ACCESIBILIDAD: LA LECTURA FÁCIL EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

<i>(Blanca Arias-Badia)</i>	99
1. Presentación: lectura fácil y lenguaje fácil.....	99
2. Aplicación en la traducción audiovisual	101

3. Situación actual en el mercado y competencias clave, con énfasis en el caso de la lengua española.....	104
4. Reflexión final y proyección de futuro.....	106
Referencias.....	106
9. COORDINACIÓN DE ACCESO EN CINE Y TELEVISIÓN	
<i>(Pablo Romero-Fresco)</i>	109
1. Introducción.....	109
2. Antecedentes.....	109
3. La coordinación de acceso en el Reino Unido y Estados Unidos.....	110
4. La coordinación de acceso en España.....	112
5. Formación de coordinadores de acceso en España.....	113
6. Conclusiones.....	114
Referencias.....	117
SECCIÓN III	
Desafíos de la traducción audiovisual y la accesibilidad en los medios	119
10. MULTILINGÜISMO Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA	
<i>(Patrick Zabalbeascoa)</i>	121
1. Desafío.....	121
2. Implicaciones.....	124
3. Previsión de futuro.....	127
Referencias.....	128
11. CULTURA Y HUMOR	
<i>(Juan José Martínez Sierra)</i>	131
1. Los estudios culturales.....	131
2. El contexto de cultura.....	134
3. Previsión de futuro.....	138
Referencias.....	139
12. TRADUCCIÓN INTERTEXTUAL AUDIOVISUAL	
<i>(Carla Botella Tejera)</i>	143
1. Presentación: la intertextualidad audiovisual.....	143
2. Implicaciones actuales para la TAV y accesibilidad.....	144

3. Traducción intertextual audiovisual: detección de señales intertextuales y fases del proceso.....	147
4. Previsión de futuro	150
Referencias.....	151
13. GÉNERO Y SEXUALIDAD	
<i>(Iván Villanueva-Jordán)</i>	155
1. El desafío del género.....	155
2. Los feminismos y la igualdad.....	156
3. Las identidades sexuales y de género.....	159
4. Perspectiva del futuro	162
Referencias.....	164
14. LENGUAJE OFENSIVO Y TABÚ	
<i>(José Javier Ávila-Cabrera)</i>	169
1. Traducción del lenguaje ofensivo y tabú como desafío	169
2. Grados de intensidad del habla y su tratamiento en traducción..	172
3. Previsión de futuro	175
Referencias.....	175
SECCIÓN IV	
Traducción audiovisual y la accesibilidad en los medios: el hoy y el mañana.....	177
15. HERRAMIENTAS TECNOLÓGICAS	
<i>(Alejandro Bolaños García-Escribano)</i>	179
1. La tecnología en la traducción audiovisual y la accesibilidad en los medios	179
2. Editores.....	181
3. Tecnologías en la nube	185
4. El futuro de la tecnología en la TAV	187
Referencias.....	188
16. EL FLUJO PROFESIONAL EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y LA ACCESIBILIDAD EN LOS MEDIOS	
<i>(Stavroula Sokoli)</i>	191
1. El flujo profesional como eje del sector.....	191
2. Fases y particularidades según las principales modalidades	192
3. Situación actual: gestión, herramientas y estándares.....	195

4. Transformaciones y previsión del futuro.....	196
5. Conclusión.....	198
Referencias.....	199
17. TRADUCCIÓN AUTOMÁTICA Y POSEDICIÓN EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	
<i>(Verónica Arnáiz Uzquiza)</i>	203
1. Traducción audiovisual, traducción automática, posesición e inteligencia artificial.....	203
2. Implicaciones del uso de la TA y PE, y la IA en TAV.....	207
3. Proyección de futuro.....	208
Referencias.....	209
18. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LATINOAMÉRICA Y EL ESPAÑOL NEUTRO	
<i>(Gabriela Scandura)</i>	213
1. Definición del español neutro.....	213
2. Situación actual en el mercado y principales herramientas.....	217
3. Previsión de futuro	219
Referencias.....	220
19. ENTREVISTA A QUICO ROVIRA-BELETA	223
SECCIÓN V	
Aplicaciones pedagógicas de la traducción audiovisual y la accesibilidad en los medios	237
20. INTRODUCCIÓN A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DIDÁCTICA	
<i>(Noa Talaván)</i>	239
1. Presentación.....	239
2. Bases pedagógicas.....	240
3. Tipologías de TAD	243
4. Conclusión.....	247
Referencias.....	247
21. PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA EL APRENDIZAJE DE IDIOMAS	
<i>(Jennifer Lertola)</i>	251
1. Evolución de la traducción audiovisual didáctica.....	251

2. La metodología TRADILEX.....	253
3. Aplicaciones de TAD.....	255
4. Retos de futuro.....	257
Referencias.....	258

22. PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA LA FORMACIÓN DE TRADUCTORES A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DIDÁCTICA

<i>(Mar Ogea Pozo)</i>	261
1. Introducción.....	261
2. Marco metodológico para la integración de la TAD en la formación traductora.....	262
3. Competencias clave en la formación de traductores audiovisuales.....	264
4. Metodología propuesta para la integración de la TAD en la formación de traductores.....	265
5. Conclusión.....	268
Referencias.....	269

23. DESAFÍOS PEDAGÓGICOS: INTERCULTURALIDAD, INCLUSIÓN Y GÉNERO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DIDÁCTICA

<i>(Pilar Rodríguez-Arancón)</i>	273
1. Otro modo de pensar en lo pedagógico.....	273
2. Interculturalidad en TAD: del contenido cultural a la negociación de significados.....	274
3. Inclusión y accesibilidad: la TAD como pedagogía de la participación.....	275
4. Género: representación, lenguaje inclusivo y mediación crítica.....	277
5. Desafíos de implementación: formación docente, herramientas y sostenibilidad.....	278
6. Evaluación equilibrada: cómo no sacrificar un eje por otro.....	279
7. Recomendaciones pedagógicas para integrar interculturalidad, inclusión y género.....	279
8. Conclusiones.....	280
Referencias.....	281

24. DESAFÍOS TECNOLÓGICOS EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DIDÁCTICA

<i>(Antonio Jesús Tinedo Rodríguez)</i>	283
1. Introducción	283
2. Infraestructura digital y brecha tecnológica y competencial...	284
3. Herramientas tecnológicas: entre la simplificación pedagógica y la complejidad profesional	285
4. Inteligencia artificial, automatización y consecuencias éticas y de accesibilidad	287
5. Formación docente y/o de traductores y sostenibilidad institucional.....	289
6. Conclusiones.....	290
Referencias.....	291

SECCIÓN I

Principales modalidades de traducción audiovisual

1
SUBTITULADO

JORGE DÍAZ-CINTAS
University College London

1. Introducción

En el contexto comunicativo actual, marcado por el predominio de los programas multimedia, donde imágenes en movimiento se combinan con sonido y texto para generar nuevos significados, los medios audiovisuales se han consolidado como un pilar fundamental de la comunicación global. La transición a plataformas digitales ha transformado de manera profunda los procesos de producción, distribución, exhibición y recepción de los mensajes, ofreciendo a los usuarios un papel más activo en un ecosistema mediático en constante evolución. Las pantallas forman parte inseparable de nuestra vida cotidiana, ya sea a través de la televisión, el cine, los ordenadores, las tabletas, los teléfonos inteligentes o las consolas de videojuegos, y constituyen el telón de fondo de muchas de nuestras experiencias sociales y culturales. Tanto en ámbitos de ocio como educativos o profesionales, la interacción con productos audiovisuales evidencia hasta qué punto las imágenes en movimiento se han integrado en la dinámica comunicativa de nuestra sociedad. La vasta difusión de productos audiovisuales se debe en gran parte a la facilidad con la que circulan en el ciberespacio, a su impacto comunicativo y a su potencial para llegar a un gran número de receptores a escala global, tradicionalmente a través del cine y la televisión, y cada vez más mediante plataformas de *streaming*.

La traducción ha sido históricamente una herramienta clave para salvar distancias lingüísticas y culturales, y el enfoque ha estado centrado principalmente en textos escritos. No obstante, la aparición de for-

matos multimedia a principios del siglo XX dio lugar a modalidades de traducción específicas, que suelen agruparse bajo el término general de traducción audiovisual (TAV), entre las que destacan el subtítulo, el doblaje y las voces superpuestas. En esencia, la TAV hace referencia a prácticas traductológicas en las que el componente verbal es solo uno de los múltiples elementos que interactúan en el texto origen y contribuyen al proceso comunicativo. A pesar de haber sido inicialmente relegada en el ámbito académico, la TAV se ha consolidado en las últimas décadas como una de las áreas de conocimiento más dinámicas de los estudios de traducción, especialmente desde mediados de la década de 1990, cuando la digitalización y la creciente disponibilidad de contenidos audiovisuales impulsaron un gran interés en este campo.

2. Características propias del subtítulo

El subtítulo, ampliamente estudiado por Díaz-Cintas (2003) y Díaz-Cintas y Remael (2007, 2021), consiste en presentar por escrito, generalmente en la parte inferior de la pantalla, la traducción en una lengua meta de los intercambios dialogales que se escuchan en la pista sonora de un programa audiovisual, así como de cualquier información verbal que aparezca de forma visual en la pantalla (mensajes de texto, titulares de prensa, pancartas, rótulos) o que se transmita a través de la pista sonora (letras de canciones, voces en *off*). A diferencia del doblaje, que sustituye por completo los diálogos originales, la versión subtitulada conserva tanto el audio como las imágenes originales y añade una dimensión adicional en forma de texto escrito.

Dado el carácter multimodal de este tipo de traducción, el subtitulador debe encontrar soluciones que reflejen lo más adecuadamente posible la interacción entre los varios elementos sonoros y visuales. Para ello, habrá de tener en cuenta la capacidad del espectador para leer los subtítulos y poder, al mismo tiempo, seguir la acción en pantalla. Las limitaciones técnicas han sido históricamente uno de los ejes centrales en el debate sobre el subtítulo, hasta el punto de que algunos autores lo han descrito como un claro ejemplo de *constrained translation*, o traducción restringida (Titford, 1982), traducción subordinada (Mayoral, 1984), o incluso como un «mal necesario» (Marleau, 1982).

La falta de homogeneidad y estandarización en la presentación de los subtítulos es evidente con tan solo ver algunos programas subtitolados. Las convenciones no siempre se aplican de manera sistemática, lo que da lugar a diferencias apreciables tanto en los aspectos técnicos como en los ortotipográficos. Con el paso del tiempo, han ido asentándose diversos estilos que varían en parámetros como la longitud máxima de las líneas, el tiempo mínimo y máximo de permanencia de un subtítulo en pantalla, la velocidad de lectura, el número máximo de líneas por subtítulo o el uso de ciertos recursos ortotipográficos, entre otros. Existen numerosas guías de estilo que recopilan recomendaciones específicas sobre la creación técnica y textual de subtítulos, algunas de ellas disponibles en internet, como en el caso de Netflix (partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/sections/22463232153235-Timed-Text-Style-Guides), la certificación profesional AVTpro (avtpro.oona.net) y la asociación Audiovisual Translators Europe (AVTE, avteurope.org/standards-guidelines).

Por norma general, los subtítulos no superan las dos líneas de texto y se presentan de forma horizontal, habitualmente en la parte inferior de la pantalla, ya que esta zona suele interferir menos con las imágenes. No obstante, en determinados contextos culturales, como en Japón, pueden disponerse de manera vertical o desplazarse a otras partes de la pantalla cuando, por ejemplo, la acción ocurre en la zona inferior o cuando esta está ocupada por rótulos incrustados que identifican al hablante.

El proceso de sincronización de los subtítulos con los diálogos y la imagen, conocido como *spotting*, localización, temporización o pautado, lo puede realizar tanto el propio traductor como técnicos especializados en programas de subtitolado, conocidos en inglés como *templators*. Para llevar a cabo una buena localización, un generador de tiempos asigna un valor de 8 dígitos a todos y cada uno de los fotogramas o cuadros del programa audiovisual, de manera que puedan ser identificados con precisión. La función de esos dígitos es indicar las horas, minutos, segundos y fotogramas/cuadros del programa. Así el valor 01:25:33:19 indica que nos encontramos en el punto 1 hora, 25 minutos (de un total de 60), 33 segundos (de un total de 60) y 19 fotogramas/cuadros (de un total de 24 en cine y de 25 en televisión y *streaming*). El código de tiempos constituye una herramienta fundamental ya que permite encontrar de forma rápida

y precisa cualquier secuencia o fotograma y facilita la sincronización perfecta del subtítulo con el enunciado de los actores.

El tiempo que un subtítulo permanece en pantalla depende de dos factores: por un lado, de la rapidez con la que los personajes hablan en el original y, por otro, de la velocidad de lectura que se asume tiene el público meta. Tradicionalmente, se ha seguido la denominada «regla de los seis segundos», según la cual un espectador puede leer cómodamente, en ese espacio de tiempo, un máximo de dos líneas completas cuando cada una tiene unas 35 o 37 letras, incluyendo los espacios en blanco. Para duraciones más breves, el software de subtitulado calcula valores proporcionales de forma automática. En el caso de un subtítulo breve, el subtitulador debe garantizar que este permanezca en pantalla durante al menos un segundo para que el espectador perciba su presencia y pueda leerlo.

En televisión, cine, DVD y Blu-ray, el estándar tradicional ha sido un máximo de entre 37 y 39 caracteres por línea (cpl), incluidos espacios y signos de puntuación, mientras que las plataformas de *streaming* como Netflix permiten líneas de hasta 42 caracteres. Estos límites se aplican a lenguas de un solo byte, como las basadas en alfabetos latino y cirílico, así como a lenguas semíticas, el hindi o el tailandés. En el caso de lenguas de doble byte, como el chino, el coreano o el japonés, el máximo suele situarse en torno a los 16 cpl. La cantidad de texto que aparece en un subtítulo está directamente relacionada con la velocidad de lectura estimada, que varía según el perfil del público meta y de sus habilidades lectoras. Además, el espectador debe tener suficiente tiempo no solo para leer el texto de los subtítulos sino también para disfrutar de las imágenes. Sin embargo, los cálculos de tiempo de lectura suelen basarse únicamente en el caudal textual, sin tener en cuenta factores como la legibilidad, la posición del subtítulo, la carga visual de la escena o el uso de léxico complejo. La familiaridad del espectador con la lengua original y con la práctica del subtitulado también influyen en este proceso, pero tampoco se suelen tener en cuenta.

La velocidad de presentación de los subtítulos hace referencia a la relación que existe entre la cantidad de texto y el tiempo de exposición en pantalla, y suele medirse en caracteres por segundo (cps). En contenidos dirigidos a personas adultas, la industria suele establecer un es-

tándar de unos 15 cps, aunque distribuidores de DVD/Blu-ray y servicios de *streaming* emplean velocidades superiores, de unos 17 cps. Para programas infantiles, se recomienda una velocidad menor, en torno a los 13 cps, mientras que en el caso de lenguas de doble byte el valor habitual es de entre 5 y 9 cps. La siguiente temporización ilustra cómo se calcula el número máximo de caracteres que el subtitulador puede usar en su traducción dependiendo del tiempo disponible y de la velocidad de lectura acordada:

01:02:18:16 – 01:02:22:24

Well, I just thought you'd all like to know that I'm planning a special service for the animals of the village.

El lapso temporal que separa el tiempo de entrada (01:02:18:16) del tiempo de salida (01:02:22:24) es de 4 segundos y 8 cuadros (04:08). Si asumimos que el espectador puede leer 17 cps, el subtitulador dispondrá entonces de un máximo de 73 caracteres para llevar a cabo su traducción. Dado que el original inglés está compuesto de 110 caracteres, el subtitulador se verá obligado a reducir el texto en la versión meta en unos 37 caracteres, que es una de las estrategias de traducción típicas del subtitulado.

En última instancia, la temporización debe respetar el ritmo de la obra audiovisual, la interpretación de los actores y los rasgos prosódicos del habla original, como pausas o interrupciones. Las oraciones largas pueden dividirse en varios subtítulos, mientras que las más cortas pueden agruparse para evitar un estilo excesivamente fragmentado. A diferencia del discurso oral, el texto escrito, incluidos los subtítulos, es necesariamente lineal, lo que imposibilita la representación de diálogos superpuestos. Así pues, cuando varios personajes hablan al mismo tiempo, el subtitulador debe decidir qué información conservar y cuál omitir; una tarea especialmente compleja en escenas con intercambios rápidos o montajes muy dinámicos con numerosos cambios de plano. Una sincronización deficiente, con subtítulos que aparecen antes o después del audio, o que desaparecen de forma desajustada, puede generar confusión y afectar negativamente la experiencia del espectador.

Aunque estos parámetros siguen siendo comunes en cine, televisión y plataformas, la creciente familiaridad del público con el subtitulado, así

como los avances tecnológicos, han dado lugar a cambios significativos. El límite tradicional de dos líneas, concebido para reducir la injerencia del texto en las imágenes, se ve cada vez más superado con la aparición de subtítulos de tres, cuatro o incluso cinco líneas, especialmente en los cbersubtítulos que circulan en internet (Díaz-Cintas, 2018). Asimismo, la ubicación tradicional de los subtítulos en la parte inferior de la pantalla está dando paso a una mayor flexibilidad espacial, con subtítulos que se posicionan en distintas zonas de la imagen, hacen uso de emoticones y se muestran a velocidades cada vez más elevadas (Duraj y Szarkowska, 2025).

Desde la invención del cine, el subtitulado ha ido siempre de la mano de la tecnología y, aunque en sus orígenes el desarrollo fue relativamente lento, la llegada de la digitalización a finales del siglo XX propició una evolución sin precedentes. Entre las primeras empresas en comercializar programas especializados de subtitulación se encuentran EZTitles (eztitles.com), Screen Systems (screensystems.tv), Spot (spotsoftware.nl) y TitleVision (titlevision.dk). La democratización tecnológica nos ha traído editores gratuitos como Aegisub (aegisub.org), Subtitle Edit (nikse.dk/subtitleedit) y Subtitle Workshop (subworkshop.sourceforge.net/index.php). Desde el comienzo del nuevo milenio, la subtitulación en la nube ha ido adquiriendo una presencia creciente en la industria. El primer sistema basado en la nube, ZOOsubs, fue desarrollado por ZOO Digital (zoodigital.com) en 2009. A partir de entonces, han surgido numerosas plataformas similares, la mayoría de uso exclusivo interno y solo disponibles para el personal de las empresas, como ocurre con Plint (plint.com), Sub.X de IYuno (iyuno.com) o Originator Studio de Netflix. Otros, en cambio, se comercializan abiertamente, como el conjunto de herramientas de subtitulación de OOONA (ooona.net), que permite llevar a cabo tareas de pautado, subtitulación intra e interlingüística, revisión, conversión de formatos, transcripción, y quemado de subtítulos.

3. La técnica del subtitulado

Los subtítulos, como cualquier modalidad de traducción, deben reproducir con fidelidad el contenido del diálogo original y, al mismo tiempo, ajustarse a las limitaciones espaciotemporales propias del medio au-

diovisual. Esta doble exigencia suele dar lugar a versiones abreviadas del texto origen, especialmente en secuencias con diálogos rápidos. La reducción puede ser parcial, mediante condensación, o total, a través de la supresión de información. En este proceso, los subtituladores suelen guiarse por el principio de relevancia (Bogucki, 2004; Kovačič, 1994), con el objetivo de transmitir la esencia del mensaje sin eliminar datos que puedan ser fundamentales para la comprensión de la diégesis. Las decisiones de reducción deben tener en cuenta la información icónica y evitar la traducción de elementos que ya se comunican de forma explícita a través de la imagen. Asimismo, cualquier condensación ha de respetar el ritmo y la cadencia del original, ya que una simplificación excesiva puede afectar negativamente a la experiencia del espectador, quien puede fácilmente comparar la traducción con el original.

Para favorecer la legibilidad y garantizar la coherencia y cohesión de los subtítulos, es recomendable estructurarlos como unidades semántica y sintácticamente completas. Tanto al segmentar un enunciado en varios subtítulos como al dividir líneas dentro de un mismo subtítulo, conviene mantener unidos aquellos elementos que presenten una estrecha relación de significado o de dependencia gramatical.

La presencia simultánea de la banda sonora original y los subtítulos añade un grado adicional de complejidad, sobre todo cuando se traduce desde una lengua ampliamente conocida, como puede ser el inglés, o desde un idioma cercano al de llegada, como pueden ser el francés o el catalán para una audiencia española. En estos casos, el público puede fácilmente percibir divergencias entre lo que escucha y lo que lee. Para reducir este efecto, los subtituladores tienden a conservar en su traducción aquellos términos que son similares en ambas lenguas y a respetar, en la medida de lo posible, la estructura sintáctica del texto origen, con el fin de mantener la misma secuencia temporal de los acontecimientos expresados en los diálogos.

El subtitulado es único no solo porque convive con los diálogos originales, sino también porque transforma el lenguaje oral en texto escrito. Este cambio de modalidad implica que ciertos rasgos propios de la oralidad, como los acentos o determinadas marcas coloquiales, rara vez se reflejan en los subtítulos. El tratamiento del lenguaje emocionalmente cargado, como los insultos, los tacos o las expresiones tabú, resulta es-

pecialmente delicado, ya que se considera que su impacto es mayor al aparecer por escrito que al ser hablado (Ávila-Cabrera, 2023). Por este motivo, es común que estas expresiones se suavicen o eliminen en los subtítulos.

Por último, la práctica habitual de utilizar el inglés como lengua puente para traducir desde idiomas minorizados plantea importantes cuestiones éticas. Así, por ejemplo, un traductor español que subtitula una serie turca o coreana es muy probable que trabaje a partir de un archivo de subtítulos creados en inglés en lugar de hacerlo directamente desde el diálogo en turco o coreano. Como señala Dallı (2024), los errores o malentendidos presentes en esa versión intermedia tienden a reproducirse en las traducciones posteriores, lo que conlleva una pérdida de matices y una posible distorsión interpretativa.

4. La dimensión social de los subtítulos

Los subtítulos pueden clasificarse en interlingüísticos, abordados en las secciones precedentes, e intralingüísticos. Estos últimos se presentan en la misma lengua que el diálogo de la obra audiovisual y suponen una transcripción del discurso oral en texto escrito. Habitualmente vinculados al subtitulado para personas sordas o con discapacidad auditiva (SpS), este tipo de subtítulos contribuye de manera decisiva a la accesibilidad y a la inclusión social (Neves, 2005; Zárata, 2021; Zdenek, 2015). Aunque comparten muchas de las restricciones técnicas del subtitulado interlingüístico, los SpS incorporan elementos específicos, como la descripción de sonidos y música, la identificación de los hablantes y la inclusión de información paralingüística (por ejemplo, énfasis, ironía, acentos, alteraciones del habla o uso de lenguas extranjeras).

Más allá de su función accesible, los subtítulos desempeñan un papel relevante en el aprendizaje de lenguas, como herramienta flexible y motivadora para el desarrollo de competencias lingüísticas. Talaván et al. (2023) subrayan el potencial pedagógico de la traducción audiovisual didáctica (TAD), tanto en la enseñanza de lenguas extranjeras como en el perfeccionamiento de la lengua materna. En este sentido, los subtítulos intralingüísticos no solo eliminan barreras sensoriales, sino que también

favorecen la alfabetización, como demuestra el caso de la India, donde se emplean para ayudar a los niños a asociar los sonidos con su representación escrita y mejorar así sus habilidades lectoras en la lengua materna (Kothari et al., 2004). En una línea similar, la iniciativa *Turn On The Subtitles* (TOTS, <https://turnonthesubtitles.org>), creada en el Reino Unido en 2021, se ha convertido en la mayor campaña de fomento de la alfabetización a nivel mundial, promoviendo el uso sistemático de subtítulos en todos los medios y transformando la relación de los niños con los productos audiovisuales.

La omnipresencia de contenidos multimedia en redes sociales, junto con la creciente democratización de la tecnología, han modificado profundamente los procesos de producción y difusión de los subtítulos. Este fenómeno ha dado lugar al término «cibersubtitulado», que engloba las múltiples prácticas subtituladoras que proliferan en el entorno digital (Baños y Díaz-Cintas, 2024; Díaz-Cintas, 2018). En plataformas como Instagram, TikTok o YouTube, los subtítulos se han convertido en componentes esenciales de la comunicación, la creatividad y la interacción con la audiencia ya que permiten a los creadores de contenido superar barreras lingüísticas y sensoriales y ampliar su alcance a un mayor público. Asimismo, el cibersubtitulado incluye prácticas innovadoras muy diversas, desde el *fansubbing* hasta los subtítulos con fines solidarios o activistas. A medida que las redes sociales consolidan su papel como espacios de entretenimiento, aprendizaje e información, el cibersubtitulado se afianza como un motor clave de inclusión y de intercambio cultural en la era digital.

5. Conclusión

Los subtítulos están llamados a desempeñar un papel cada vez más determinante en el futuro del consumo mediático y del aprendizaje de lenguas. Como señala Youngs (2021), para muchas personas los subtítulos se han convertido en un recurso indispensable para seguir una serie o un programa, especialmente en contextos en los que la atención se ve fragmentada por la presencia de otros dispositivos y estímulos simultáneos. Además, su creciente aceptación entre los públicos más jóvenes (ibid.) pone de manifiesto un cambio cultural significativo, en el que el

subtitulado se consolida como un elemento habitual del consumo audiovisual. Esta tendencia no solo refuerza la accesibilidad lingüística y sensorial, sino que también abre nuevas posibilidades para un aprendizaje de lenguas más profundo y para una mayor apreciación de los productos mediáticos a escala global, posicionando a los subtítulos como una herramienta clave en un futuro interconectado y multilingüe.

Referencias

- Ávila-Cabrera, J. J. (2023). *The challenge of subtitling offensive and taboo language into Spanish: A theoretical and practical guide*. Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/avila4860>
- Baños, R. y Díaz-Cintas, J. (2024). Exploring new forms of audiovisual translation in the age of digital media: cybersubtitling and cyberdubbing. *The Translator*, 30(1), 129–144. <https://doi.org/10.1080/13556509.2023.2274119>
- Bogucki, Ł. (2004). *A relevance framework for constraints on cinema subtitling*. Universidad de Lodz.
- Dall, H. (2024). Pivot subtitling on Netflix: the case of *Squid Game*. *Journal of Audiovisual Translation*, 7(1), 1–21. <https://doi.org/10.47476/jat.v7i1.2024.279>
- Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación (inglés-español)*. Ariel.
- Díaz-Cintas, J. (2018). Subtitling's a carnival: New practices in cyberspace. *The Journal of Specialised Translation*, 30, 127–149. <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2018.199>
- Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. St Jerome.
- Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and practices*. Routledge.
- Díaz-Cintas, J. y Massidda, S. (2026). Technology and audiovisual translation in the age of AI. En M. Á. Jiménez-Crespo y V. Enríquez-Raido (Eds.), *Routledge handbook of technology and translation* (2ª ed.). Routledge.
- Duraj, K. y Szarkowska, A. (2025). Beyond traditional subtitles: how emojis and non-standard typography in subtitles boost engagement on TikTok. *Journal of Audiovisual Translation*, 8(1), 1–28. <https://doi.org/10.47476/jat.v8i1.2025.339>
- Kothari, B., Pandey, A. y Chudgar, R. (2004). Reading out of the 'idiot box': Same-language subtitling on television in India. *Information Technologies and International Development*, 2(1), 23–44.

- Kovačič, I. (1994). Relevance as a factor in subtitling reductions. En C. Dollerup y A. Lindegaard (Eds.), *Teaching translation and interpreting 2* (pp. 245–251). John Benjamins.
- Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta*, 27(3), 271–285.
- Mayoral, R. (1984). La traducción y el cine. El subtítulo. *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, 2, 16–26.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual translation: Subtitling for the deaf and hard-of-hearing* [Tesis doctoral]. Roehampton University.
- Talaván, N., Lertola, J. y Fernández-Costales, A. (2023). *Didactic audiovisual translation and foreign language education*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003293958>
- Titford, C. (1982). Sub-titling: constrained translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113–116.
- Youngs, I. (2021). Young viewers prefer TV subtitles, research suggests. *BBC News*, 15 November. www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-59259964
- Zárate, S. (2021). *Captioning and subtitling for d/Deaf and hard of hearing audiences*. UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787357105>
- Zdenek, S. (2015). *[reading] [sounds] Closed-captioned media and popular culture*. University of Chicago.

2 DOBLAJE

FREDERIC CHAUME
Universitat Jaume I

1. Definición y características

El doblaje es un proceso industrial, artístico y técnico que consiste en la sustitución de la banda sonora original de los diálogos de un producto audiovisual por una nueva pista de audio, en la que se graban los diálogos y los elementos paralingüísticos en una lengua generalmente distinta de la original, aunque en ocasiones se realiza en la misma (doblaje intralingüístico o redoblaje). Mientras que en el *voice-over* y en modalidades híbridas como el *simil-sync*, *phrase sync* o *lector dubbing*, la pista original de los diálogos se conserva, aunque relegada a un segundo plano mediante la atenuación de su volumen, el doblaje implica la cancelación completa de dicha pista durante el proceso de edición, de modo que los diálogos originales dejan de ser audibles en la versión final.

El doblaje puede definirse como un proceso de reescritura audiovisual que consiste en una traducción y adaptación de los diálogos que conserve el intento creativo del original, que suene natural, que se ajuste a las tres sincronías (vid. infra) y que procure una integración coherente entre ellos y las imágenes, así como con el resto de los códigos semióticos que conforman el texto audiovisual, todo ello editado con un sonido claro y ejecutado con una interpretación creíble. Con el objetivo de hacer accesibles los productos audiovisuales a nuevas comunidades lingüísticas (o redoblar obras censuradas o envejecidas), se trata de una práctica colectiva que implica la coordinación de múltiples agentes —transcriptores, traductores, ajustadores, directores de doblaje, actores de voz, técnicos de sonido y controladores de calidad, además de toda la gestión

del proyecto en manos de *project managers*, y a veces *vendor* y *account managers*—, lo que la distingue claramente de otras formas de traducción más individualizadas.

Durante décadas, el doblaje ha sido objeto de debates ideológicos, estéticos y culturales, a menudo contrapuesto a otras modalidades de traducción audiovisual como la subtitulación. Sin embargo, el crecimiento exponencial de la producción y circulación de contenidos audiovisuales en entornos digitales ha situado al doblaje en el centro de las transformaciones contemporáneas del sector, tanto desde una perspectiva industrial como académica.

2. El doblaje como modalidad de traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV) constituye hoy un ámbito central dentro de los Estudios de Traducción y, al mismo tiempo, un pilar fundamental de la localización de contenidos mediáticos en la industria audiovisual. Impulsada por la digitalización y los avances tecnológicos, la TAV ha superado el enfoque logocéntrico centrado exclusivamente en la transferencia lingüística para definirse por su carácter multimodal y multimedial, inherente a los textos audiovisuales. Esta evolución está estrechamente vinculada a la diversificación de soportes y formas de consumo, que abarcan desde la pantalla cinematográfica hasta los dispositivos móviles, y a un cambio en los modos de recepción, cada vez más interactivos.

Como concepto académico, la TAV funciona como un hiperónimo que engloba un amplio abanico de prácticas profesionales consolidadas y emergentes (Chaume, 2026), entre ellas el doblaje, y ha integrado progresivamente los servicios de accesibilidad, ampliando de manera significativa su impacto social y cultural. Paralelamente, el acceso generalizado a internet ha favorecido el desarrollo de prácticas no profesionales, como el *fansubbing* y el *fandubbing*, que cuestionan los modelos tradicionales de producción audiovisual y difuminan los límites entre lo profesional y lo amateur. Estas prácticas ponen de relieve el potencial de la TAV como herramienta de expresión, participación y mediación cultural, al tiempo que plantean interrogantes sobre la autoría, los criterios de calidad y los

límites del propio concepto de traducción, en especial, en las modalidades de *funsubbing* y *fundubbing*.

Desde el punto de vista comunicativo, el doblaje está profundamente condicionado por la imagen. La interacción constante de los diálogos y gestos con el resto de códigos semióticos que se transmiten por los canales visuales y acústicos (modos), y más recientemente por el canal táctil en los videojuegos (códigos hápticos, Mejías Climent, 2021) impone restricciones específicas a la traducción que afectan a la selección léxica —a veces dominada por la elección fonética—, la estructura sintáctica, la paralingüística y la prosodia. Estas restricciones explican por qué el doblaje ha sido considerado tradicionalmente una de las modalidades más complejas de la TAV (*la traduction totale*, Cary, 1960). Académicamente, sin embargo, hoy en día se entiende que lejos de constituir meros obstáculos, las restricciones se pueden interpretar como motores de creatividad, en la medida en que obligan a buscar soluciones funcionales y eficaces (Martínez Sierra, 2008).

Históricamente, el doblaje se ha consolidado como la opción predominante en determinados países y regiones, especialmente en el ámbito televisivo. No obstante, esta distribución geográfica ya no responde a patrones rígidos y ha dejado de tener validez académica. La digitalización y la globalización de los contenidos han propiciado una creciente hibridación de prácticas, de modo que culturas tradicionalmente asociadas a la subtitulación consumen cada vez más productos doblados, y viceversa.

3. Los estándares de calidad del doblaje

Uno de los conceptos fundamentales para comprender el doblaje es el de ‘sincronía’, entendida como la correspondencia fonética, multimodal y temporal entre el texto doblado y los elementos visuales del original. Aunque no todos los autores coinciden (Spiteri Miggiani, 2019; Whitman-Linsen, 1992), parece haber un consenso en que existen tres tipos de sincronías: la sincronía labial, la isocronía y la sincronía cinésica. Estas dimensiones obligan al traductor a priorizar determinados aspectos formales sobre otros, especialmente en diálogos rápidos, primeros planos o escenas con una fuerte carga gestual. Una ejecución impecable de estas tres sincronías es el primer estándar de calidad de un buen doblaje.