

La subtitulación aficionada de animación japonesa: una aproximación intertextual

Amateur subtitling of japanese animation: an intertextual approach

CARLOS I. ECHEVERRÍA ARRIAGADA¹

El presente artículo constituye una aproximación a la subtitulación aficionada de animación japonesa (SAAJ) desde la perspectiva de la intertextualidad. Se busca, en lo esencial, mostrar la idoneidad del marco teórico adoptado para el estudio de actividades discursivas de la compleja naturaleza de la SAAJ y proporcionar la base para una consideración adecuada de esta práctica en particular.

PALABRAS CLAVE: Subtitulación aficionada, animación japonesa, discurso, intertextualidad, interdiscursividad.

The present article purports to approach amateur subtitling of Japanese animation (ASJA) from an intertextual perspective. With this we aim to show the adequacy of the theoretical framework here used for the study of discursive activities of the complex nature of ASJA, as well as to provide the basis for a proper account of this particular practice.

KEY WORDS: *Amateur subtitling, Japanese animation, discourse, intertextuality, interdiscursivity.*

¹ Instituto Profesional Chileno Norteamericano, Chile.
Correo electrónico: echeverria.arriagada@gmail.com
C. Moneda 1467, C.P. 8340483; Santiago, Santiago, Chile.

INTRODUCCIÓN

La subtitulación,² práctica comúnmente reconocida como una modalidad de la traducción audiovisual, consiste, en esencia, en traducir por escrito –a diferencia del doblaje, que es oral– y en forma más bien sintética lo que se dice de manera tanto oral como escrita –aunque sobre todo de manera oral– en películas y programas de televisión varios. Las secuencias escritas que resultan de esta práctica, como el prefijo *sub* sugiere, se ubican por lo general en la parte inferior de la pantalla de tal manera que interfieran lo menos posible con la captación de los acontecimientos correspondientes al material audiovisual original por parte del espectador.³

En un comienzo, la subtitulación estuvo vinculada de manera directa a la industria cinematográfica y televisiva, pero esto cambiaría con el surgimiento de una nueva variante de la actividad: el llamado *fansubbing*. La palabra *fansubbing* corresponde a una contracción de *fansubtitling*, voz anglosajona que literalmente podría traducirse como *subtitulación hecha por aficionados (fans)*; sin embargo, en un comienzo el término no se usaba para aludir a la subtitulación aficionada en su globalidad, sino tan solo a la subtitulación aficionada de animación japonesa (SAAJ); y, de hecho, pese a algunas excepciones (Bold, 2011; Martínez García, 2010; Micheli, 2007), tal uso sigue siendo el más común en la actualidad (Bogucki, 2009; Díaz Cintas & Muñoz, 2006; Ferrer Simó, 2005; Kayahara, 2005; O'Hagan, 2003; Pérez-González, 2007a, 2007b).

En cuanto a la práctica comúnmente asociada al término *fansubbing*, es decir, la SAAJ, si bien su origen se remonta a la década de los ochenta, con la tecnología VHS, su verdadera masificación se

2 Para una revisión de los aspectos generales de la subtitulación, el lector puede consultar los trabajos de Bogucki y Kredens (2010), Díaz Cintas (2001, 2003), Díaz Cintas y Anderman (2009) y Orero (2004).

3 En ocasiones, por ejemplo cuando en el material original con el que se trabaja se muestran palabras en la parte inferior de la pantalla, como cuando aparece un pasaje en una lengua distinta de la original y este se traduce con subtítulos de antemano, los nuevos subtítulos pueden paradójicamente ir en la parte superior de la pantalla. En casos como este se hablará de sobretítulos.

dio junto con la expansión de Internet. De hecho, hoy en día en la red prolifera un gran número de grupos subtítuladores aficionados, cada uno con su respectivo nombre y sitio web, los cuales se encargan de trabajar con los diversos materiales animados que son producidos en Japón (Ferrer Simó, 2005).

Pero este tipo de traducción audiovisual no se caracteriza únicamente por su medio de difusión, por lo masiva que es (para lo cual el dudoso estatus legal de la actividad no parece ser impedimento) y por el material audiovisual con el que se trabaja, sino que cuenta con otras características distintivas que la apartan en importante grado, tanto de la subtítulos comercial estándar como de la subtítulos aficionada en general (Díaz Cintas & Muñoz, 2006; Ferrer Simó, 2005; Martínez García, 2010; Nornes, 1999; Pérez-González, 2007a, 2007b). De hecho, esta desviación respecto de otras formas de subtítulos es tan notable que es muy fácil caer en la tentación de asociar a la SAAJ conceptos como los de incorrección e inadecuación en un primer análisis.

El presente trabajo tiene por objetivo aproximarse a la SAAJ recorriendo al abanico teórico que ofrecen las ciencias del lenguaje, en particular la lingüística del texto y los estudios del discurso. Más específicamente, aquí se propone una caracterización de la SAAJ frente a los demás tipos de subtítulos, desde la perspectiva de la intertextualidad, entendida como la relación de dependencia histórico-textual que interviene en la producción y recepción de distintos textos, lo cual llevará a distinguir tras la actividad estudiada un género discursivo de pleno derecho, es decir, una potencialidad de recursos semióticos sociocognitivamente determinada, definible según criterios específicos. La caracterización propuesta servirá, en lo esencial, a dos propósitos: por un lado, mostrar la idoneidad con la que puede aplicarse la noción de intertextualidad en el estudio de la SAAJ y de la subtítulos en general, que constituyen prácticas discursivas en las que al componente verbal no se le puede asignar un protagonismo claro (aunque ante la palabra subtítulos uno tienda a pensar en las secuencias escritas correspondientes a los subtítulos en sí antes que en cualquier otra cosa), y, por otro lado, proporcionar una base que permita una adecuada consideración de la práctica estudiada en el ámbito académico.

TEXTO Y DISCURSO

Un primer paso para acercarnos al objetivo propuesto en esta ocasión es referirnos, aunque sea en forma superficial, a los conceptos tras las palabras *texto* y *discurso*, en torno a los cuales históricamente ha existido cierto grado de confusión. Ambos términos, cuyo uso extendido en la lingüística de la segunda mitad del siglo XX refleja la necesidad de estudiar las distintas manifestaciones lingüísticas del hombre yendo más allá del tradicional límite de la oración, han sido entendidos según distintas definiciones, algunas de las cuales, a veces por diferencias entre las denominaciones existentes en distintas lenguas, incluso han llegado a hacer que ambas palabras sean consideradas sinónimas. Sin embargo, en especial a partir de la década de los ochenta, la especificidad de texto y discurso como términos no exactamente idénticos, aunque sí muy cercanos, se irá consolidando y homogeneizando entre varios estudiosos del área.

Según Pym (1992), ya Widdowson en 1979 concebía el análisis textual y el análisis del discurso como prácticas cuyos objetivos difieran; según el último autor mencionado, el propósito del análisis textual es estudiar “las propiedades formales de un segmento lingüístico” y el del análisis del discurso, estudiar “la forma en que las oraciones se emplean comunicativamente en la realización de actos sociales” (citado en Pym, 1992, p. 231).⁴ En una línea similar, autores como Adam (1976) y Van Dijk (1990) simplifican matemáticamente la oposición diciendo que, en esencia, el discurso se origina al sumar el texto, en cuanto construcción lingüística, a sus condiciones de producción (contexto). Tenemos, pues, que los términos texto y discurso sirven para designar dos caras de los eventos comunicativos: el primero se vincula al hecho construccional, mientras que el segundo se relaciona con la producción y la emisión.

Ahora bien, ante tal delimitación conceptual, más de alguno podría limitarse a asociar texto y discurso exclusivamente al plano verbal; no obstante, como señalan, entre otros, Kress y Van Leeuwen (2001), la co-

⁴ Todas las citas de obras escritas en inglés han sido traducidas al español especialmente para este artículo.

municación puede darse a través de distintos modos semióticos (puesto que podemos comunicar a través de la voz, la escritura, las imágenes, etc.) y, de hecho, generalmente estos modos coexisten en los textos que producimos y procesamos en la vida cotidiana. En otras palabras, se trata de textos multimodales. Así pues, para mantener lo esencial de la distinción entre texto y discurso esbozada hasta ahora sin tener que limitarse tan solo al plano de la comunicación verbal, al referirnos a un texto en sentido general más que hablar de una construcción lingüística convendría hablar de una construcción semiótica, o siguiendo a Eco (1981), de una máquina semántico-pragmática, la cual, por supuesto, al considerarse como parte de una interacción comunicativa concreta, pasará a adquirir el estatus de discurso, como presencia semiótica actual (Magariños De Morentín, 1983).

INTERTEXTUALIDAD, INTERDISCURSIVIDAD Y GÉNEROS DISCURSIVOS

El término *intertextualidad*, que se usará repetidamente en este trabajo, fue acuñado por Kristeva (1978), quien a partir de sus lecturas de Bakhtin (1981) llega a la siguiente conclusión: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Al hablar de intertextualidad, Kristeva alude a la relación de dependencia de índole histórica que tienen los textos respecto de otros textos anteriores. En la misma línea, enfatizando también la naturaleza histórica de la intertextualidad, De Beaugrande y Dressler (2005), por su parte, dicen que este fenómeno es el responsable de la forma en que evolucionan los distintos tipos de textos, a saber, distintas clases textuales que poseen patrones característicos.

De otro lado, Fairclough (1992), siguiendo los pasos de la escuela francesa del análisis del discurso, distingue entre intertextualidad manifiesta e intertextualidad constitutiva:

En la intertextualidad manifiesta, otros textos están explícitamente presentes en el texto analizado ... La intertextualidad constitutiva de un texto, por otra parte, corresponde a la configuración de convenciones discursivas que influye en la producción de este (p. 104).

Para referirse a la intertextualidad constitutiva este autor propone el término alternativo *interdiscursividad*, con lo cual queda claro que, para él, este fenómeno corresponde más a la esfera discursiva –relativa a la producción y a la emisión– que a la textual propiamente dicha –solo construccional–.

La interdiscursividad, al estar relacionada a la forma en que las convenciones estructuran los órdenes del discurso, es la responsable de la existencia de, entre otras cosas, los llamados géneros discursivos, así como de la posibilidad de combinación de estos resultante en innovaciones discursivas varias. Fairclough (1992) define los géneros discursivos, en esencia, como conjuntos de convenciones discursivas que tienen relación con actividades sociales concretas, con lo cual se supera la idea de tipo de texto que antes se veía en De Beaugrande y Dressler (2005), así como otras concepciones acaso más rígidas. En palabras de Fairclough (1992): “Un género implica no solo un determinado tipo de texto, sino también determinados procesos de producción, distribución y consumo de textos” (p. 126).

Otra conceptualización similar de los géneros discursivos, y una bastante útil a nuestro juicio, es la que se halla en un libro editado por Parodi (2008a) en que se trata el tema de los géneros del discurso académico y profesional, específicamente en el primer capítulo de dicho libro, escrito, precisamente, el autor mencionado. Parodi (2008b) parte de una perspectiva sociocognitiva, como él mismo indica en el título de su trabajo, diciendo lo siguiente:

En mi opinión, el género constituye una constelación de potencialidades de convenciones discursivas, sustentada por los conocimientos previos de los hablantes/escritores y oyentes/lectores (almacenados en la memoria de cada sujeto), a partir de constricciones y parámetros contextuales, sociales y cognitivos. ... En su manifestación concreta, los géneros son variedades de una lengua que operan a través de conjuntos de rasgos lingüístico-textuales coocurrentes sistemáticamente a través de las tramas de un texto, y que se circunscriben lingüísticamente en virtud de propósitos comunicativos, participantes implicados (escritores y comprendedores), contextos de producción, ámbitos de uso, modos de organización discursiva, soportes y medios, etc. (p. 26).

La conceptualización de los géneros discursivos que ofrece el autor recién citado es, en lo esencial, compatible con la de Fairclough (1992). Lo que resulta en particular interesante de la propuesta de Parodi (2008b) está, a nuestro parecer, en la idea de ver los géneros como potencialidades de recursos textuales sociocognitivamente determinadas, en virtud de factores discursivos como los propósitos comunicacionales y los contextos de emisión. Por otra parte, el único problema que podría suponer la forma en que este autor define los géneros discursivos en relación con los fines aquí propuestos es el énfasis que, dados los objetivos del trabajo referido, se pone en la comunicación verbal (por ejemplo, mediante la sucesión de palabras como *hablantes*, *oyentes*, *escritores* ...). De todas formas, conviene señalar que, con mínimas modificaciones en la definición antes citada, se podría extender la concepción de género discursivo propuesta por Parodi incluso a instancias de comunicación en que no haya signos verbales en absoluto.⁵

Pero volvamos un momento a Fairclough (1992) antes de concluir esta sección. Este autor, explica que la intertextualidad en general no es un fenómeno que se dé de un modo exactamente libre, sino que está, en mayor o menor medida, controlada; por esto, para Fairclough, explicar la intertextualidad es algo que no se puede hacer sin hablar de estructuras sociales, de hegemonía. Para ilustrar esto, valga considerar, sin ir más lejos, las páginas que están siendo leídas en este preciso instante. El hecho de que el presente trabajo esté elaborado del modo en que está no es algo casual, sino todo lo contrario; la elaboración de este trabajo responde a las convenciones generales del discurso académico, y en particular a las convenciones propias de publicaciones tales como revistas universitarias y libros monográficos colectivos editados por especialistas de un área del saber. Así, para que este trabajo fuese aceptable en su ámbito discursivo y pudiera ser publicado tal como se presenta aquí, tuvo que cumplir con una serie requisitos, los cuales fueron evaluados en una revisión, que probablemente no habría pasado con éxito de haber

⁵ La bibliografía que existe en torno a la noción de género discursivo es muy abundante como para hacer una revisión integral en este trabajo. Aquí, pues, nos limitamos tan solo a las concepciones que resultan más pertinentes y fértiles.

sido escrito de manera confanzuda o vulgar, o de no haber tenido un resumen del artículo con su respectiva traducción al inglés, o incluso de no haber estado estructurado en secciones tituladas. Tenemos, pues, que convención discursiva y poder (y por tanto también subordinación) son cosas inseparables.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN INTERTEXTUAL DE LA SUBTITULACIÓN AFICIONADA DE ANIMACIÓN JAPONESA

Es en esta sección, como su título sugiere, donde se intentará caracterizar la SAAJ desde la perspectiva del fenómeno de la intertextualidad, tal como ya ha sido explicado. Para ello, comenzamos refiriéndonos a algunas de las características más relevantes y distintivas de la SAAJ, partiendo de la bibliografía existente en torno al tema. Luego, a partir de dichas características se abordará la forma en que se da la intertextualidad en la práctica discursiva estudiada desde tres puntos de vista: el de la intertextualidad manifiesta; el de la interdiscursividad y los géneros discursivos; y el del control discursivo.

Características distintivas de la subtitulación aficionada de animación japonesa

Nivel textual: aspectos constructivos

Es Ferrer Simó (2005) la primera en inventariar de modo relativamente exhaustivo las características textuales vinculadas a la SAAJ, dividiéndolas en las categorías de presentación y contenido. Dichas características se resumen en la Tabla 1.⁶

En seguida abordaremos con más detalle algunas de las características aludidas en dicha Tabla, y también mencionaremos otras a las que se han referido otros autores que resulten de importancia para los propósitos del presente artículo.

La primera característica que menciona Ferrer Simó (2005) en cuanto a presentación es que los tipos de letras (*fonts*, en inglés) que se uti-

⁶ Se ha omitido lo relativo a los formatos digitales en que se guardan los documentos correspondientes a los subtítulos.

TABLA 1
 CARACTERÍSTICAS DE LA SUBTITULACIÓN AFICIONADA
 DE ANIMACIÓN JAPONESA

Presentación	Tipografía variable según grupo subtitulador Uso de colores para distinguir personajes Alternancia de número de caracteres estándar/no estándar Número de líneas de subtítulo variable Notas en la parte superior de la pantalla con subtítulos La posición de subtítulo varía Sincronía correcta Adición de subtítulo estilo karaoke para <i>opening</i> y <i>ending</i> Omisión (títulos de crédito) Adición (títulos de crédito de subtituladores)
Contenido	Errores de traducción (sentido) Errores de transcripción de textos en original Calcos sintácticos del japonés y estructuras confusas Calcos léxicos del inglés

Fuente: Ferrer Simó (2005).

lizan para los subtítulos en la SAAJ suelen variar entre los distintos grupos subtituladores, siendo lo común que, a diferencia de lo que sucede las subtitulaciones comerciales tradicionales, y también en otros tipos de subtitulación aficionada, se utilicen tipos bastante distintos de las típicas Arial o Times New Roman (Díaz Cintas, 2001). Así mismo, tal como observa Ferrer Simó al nombrar el segundo rasgo de la categoría de presentación, en la práctica aquí estudiada se da la peculiaridad de que muchas veces se opta por usar subtítulos de distintos colores, a fin de señalar a qué personaje corresponde cada intervención, práctica que es habitual en las subtitulaciones para personas con problemas auditivos (Neves, 2005). En otras palabras, hay aquí elementos visuales que actúan, en un marco discursivo multimodal (Pérez-González, 2007b), como verdaderas guías de procesamiento. Un punto importante en relación con esto es que la elección del color de los subtítulos con la antedicha función no es arbitraria, sino que responde a una serie de factores (Pérez-González, 2007a, 2007b), de los que destacamos el cabello y

vestuario de los personajes, en especial cuando se trata de películas o series cuyos personajes tienen vestuarios distintivos recurrentes, o colores de cabello peculiares como azul, rojo, amarillo, etcétera.

Todo lo que se ha mencionado en el párrafo anterior puede apreciarse en la Figura 1, en la que se muestran dos planos consecutivos correspondientes al trabajo que hizo el grupo *Nine Tails* (ahora *Backbeard*)⁷ con el episodio 2 de la serie *Tengen Toppa Gurren Lagann* (Nakashima & Imaishi, 2007).

FIGURA 1
USO DE TIPOS DE LETRAS “NO CONVENCIONALES”



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=07Km4DA4s0o/>

Otro rasgo clave de la práctica que se busca aquí caracterizar es el quinto que menciona Ferrer Simó (2005) en cuanto a presentación, es decir, el uso de notas en la parte superior de la pantalla, similares a las notas al pie de página que se usan en las traducciones de algunos textos. Al respecto, Díaz Cintas y Muñoz (2006) ofrecen las siguientes palabras: “Ciertos referentes culturales ... se explican mediante notas y glosas del traductor. Estas notas ... aparecen y desaparecen junto con los subtítulos que acompañan, por lo que leerlas resulta más bien difícil” (p. 46).

Este rasgo aparece ilustrado en la Figura 2, correspondiente a la subtitulación que hizo el grupo Yume Anime Team⁸ de la primera en-

⁷ <http://www.backbeard.es/>

⁸ <http://www.yume-anime-team.org/>

trega de la serie de OVA (*Original video animation*)⁹ *Rurouni Kenshin: Tsuiokuhen* (Furihashi, Naruke, Noguchi, Sogo & Furuhashi, 1999), en uno de cuyos planos se usa una nota que explica qué es el Shinsen-Gumi (según la nota: “Grupo de Sentinelas de Kyoto” [sic]).

FIGURA 2
USO DE NOTAS ACLARATORIAS
EN LA PARTE SUPERIOR DE LA PANTALLA



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=sqRpRy4m5vM/>

Esta característica, que corresponde a una de las más notables innovaciones de la SAAJ respecto de la subtitulación estándar, de hecho ha logrado hacerse camino hacia el ámbito de la subtitulación comercial, existiendo hoy en día ediciones en DVD que dan la posibilidad de activar notas aclaratorias (Caffrey, 2009).

Ahora bien, estas notas no son sino reflejo de otra característica vinculada a la SAAJ, que consiste en aplicar un método cuasi filológico (Reiss, 1983) al traducir lo que dicen los personajes de las distintas películas y series, similar al método empleado en la traducción de ciertas clases de textos (por ejemplo, aquellos con muchos elementos de difícil comprensión, tales como textos de filosofía, o simplemente textos

⁹ Término usado para referirse a lanzamientos de animación japonesa que se hacen directamente en formato de video, es decir, sin previo estreno en la televisión ni en cines.

antiguos o de culturas lejanas, en particular cuando han adquirido un cierto estatus histórico), dejando que la audiencia –que como se verá suele tener un especial interés en la cultura japonesa– acceda del modo más directo posible a los elementos culturales específicos presentes en la obra original. En palabras de Ferrer Simó (2005):

Parece que el fansub se impone como una versión aficionada y primitiva de las versiones “anotadas” o eruditas. El aficionado que quiera saber algo más no recurrirá a una versión original (pues no sabe tanto japonés), sino a una versión fansub que le explicará exactamente lo que quiere saber de un referente cultural en concreto, y que mantendrá siempre el “sabor local” del producto (p. 43).

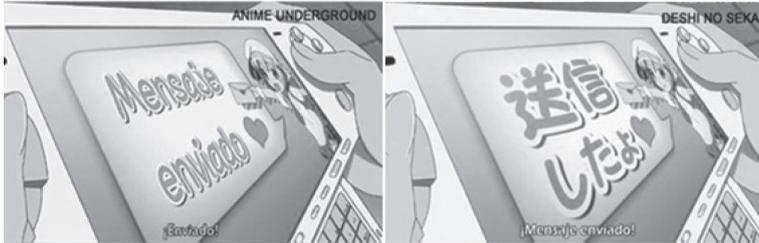
Para terminar con lo que se podría considerar como parte de los aspectos de presentación, mencionaremos una característica que Ferrer Simó no expone pero a la que sí aluden Martínez García (2010) y Pérez-González (2007a, 2007b). Como estos autores comentan, en varias ocasiones los grupos subtituladores optan por distanciarse aún más de lo tradicional e incluyen secuencias escritas, ya no en la parte inferior ni en la parte superior de la pantalla, sino también ocupando otras áreas, en ocasiones en que en la obra original aparezca alguna secuencia escrita (por ejemplo, en letreros, mensajes de texto en celulares, etc.). Muchas veces, esta práctica no se limita a una mera superposición en las imágenes originales, sino que llega a involucrar una edición visual bastante más compleja, tal como se puede apreciar en la Figura 3, en la que se muestra cómo se ve un mismo plano del episodio 1 de la serie *Kami Nomi zo Shiru Sekai* (Kurata & Takayanagi, 2010), en los trabajos de dos grupos subtituladores: Anime Underground¹⁰ y Deshi no Sekai.¹¹

Como se puede notar, todas las características que se han visto hasta ahora son ajenas al plano propiamente lingüístico; sin embargo, la práctica subtituladora estudiada también se caracteriza por ciertas peculiaridades pertenecientes a dicho plano, cosa que Ferrer Simó deja claro

¹⁰ <http://www.aunder.org/>

¹¹ Última dirección conocida, <http://www.deshinosekai.tk>

FIGURA 3
MODIFICACIÓN DE IMÁGENES ORIGINALES



Fuente: Martínez García (2010, § 3.3).

cuando habla de aspectos de “contenido”. Como esta autora observa, en varias de las subtítulos hechas por aficionados, en los subtítulos y sobretítulos en sí, se pueden observar con cierta frecuencia “problemas lingüísticos” –por llamarlos de algún modo–, tanto de naturaleza meramente normativa/estilística (ortografía, redacción ...) como vinculados al sentido. En relación con esto, lo cual se debe en gran parte al hecho de que quienes hacen las traducciones en este contexto por lo general no son traductores profesionales, Ferrer Simó (2005), emite una valoración bastante categórica: “Desde el punto de vista profesional (las traducciones que se hacen en el marco de la SAAJ) no son válidas como trabajo real, y desde el punto de vista académico son buenos ejemplos para entrenar estudiantes en la corrección de traducciones” (p. 29).

Pero una de las cosas más curiosas de estos problemas, como los hemos llamado, es que muchas veces, como se sugiere en la Tabla 1 se relacionan al inglés incluso si los subtítulos están en otra lengua.¹² Esto se debe al sencillo hecho de que muchas veces los subtítulos corresponden a traducciones de otras traducciones que se han hecho al inglés de las interacciones verbales de las películas o series con que se trabaja –fenómeno que, de hecho, también se da con cierta frecuencia en la traducción

¹² De todas formas, Ferrer Simó se limita a hablar de problemas léxicos a este respecto, a pesar de que, como se verá más adelante, los problemas producto del contacto con el inglés pueden ir más allá.

profesional en general, pues no es infrecuente que en este ámbito se encargue la traducción de un texto que ya es en sí una traducción, escrito en otra lengua—. Esto puede notarse en el siguiente ejemplo, ofrecido también por Martínez García, que corresponde a la subtitulación que hizo el grupo DNA Project¹³ del episodio 295 de la serie *Bleach* (Sogo & Abe, 2010).

FIGURA 4
SUBTÍTULOS ANGLICADOS



Fuente: Martínez García (2010, § 3.1).

En este ejemplo se puede apreciar que el traductor, primero, explicita un sujeto que hubiera sido más normal mantener tácito; segundo, mantiene la perífrasis verbal con el verbo auxiliar *ser* en forma de gerundio, que se hubiera podido expresar con un solo verbo; y tercero, utiliza *estar* en presente de indicativo siendo que la estructura pide pretérito de subjuntivo, lo que probablemente se deba a que se confundió la contracción *they'[/we]re*, que equivale a nuestro *estuviesen/estuvieran* (pretérito de subjuntivo), con la contracción *they'[a]re*, que equivale a nuestro *están* (presente de indicativo).¹⁴ Para contrastar, Martínez Gar-

¹³ Última dirección conocida: <http://www.dna-revolution.com>

¹⁴ La versión original en inglés, correspondiente a una subtitulación cuyo autor desconocemos, pero que se encuentra disponible en varios sitios para ver animación japonesa en línea, dice: *It's as if they're being drawn in by some*

cía también muestra cómo tradujo el grupo Tensa Zangetsu¹⁵ la misma secuencia lingüística: “Es como si fueran atraídos por algún otro poder”. En este caso, como se puede ver, el producto resulta menos calcado del inglés, además de resultar más conciso y, por consiguiente, más rápido de leer como subtítulo.

En suma, son variadas las características textuales que distinguen la SAAJ de otros tipos de *subtitulación*, algunas de las cuales incluso llegan a poner en duda la pertinencia de utilizar tan solo el término *subtitulación* para referirse a aquella práctica.

Nivel discursivo: aspectos contextuales

Aunque es probable que lo que más cause impresión acerca de la SAAJ sean sus peculiares características textuales, tan distantes en ocasiones de las características de las subtítulos a las que uno se acostumbra viendo televisión o yendo al cine, la SAAJ no se distingue solo desde el punto de vista construccional, sino también desde un punto de vista discursivo más amplio, en el que los elementos contextuales adquieren vital importancia.

Un primer punto que conviene tratar a este respecto es el del perfil de los participantes de la práctica discursiva que es la SAAJ, esto es, los subtítuladores¹⁶ (emisores) y la audiencia (destinatarios). Como es de esperar, en el ámbito de la subtitulación comercial, los subtítuladores, al formar parte de una industria, son en esencia personas que hacen un trabajo, por el cual naturalmente reciben una remuneración. Resulta obvio: si no fuese así no tendría mucho sentido utilizar el adjetivo *comercial*. La motivación tras el trabajo de estos subtítuladores es, al menos en parte, monetaria. Pero en el caso de la SAAJ, así como en el de la subtitulación aficionada en general, la situación es distinta. Las

other giant power. Respecto de la traducción que hemos analizado, Martínez García señala que no hay concordancia entre el verbo y el sujeto; consideramos que la autora simplemente quiso referirse a la cuestión de la conjugación en modo indicativo a la que se ha hecho alusión aquí.

¹⁵ <http://www.tzfansub.net/>

¹⁶ Por subtítuladores entenderemos a todas las personas que tienen participación en el proceso de subtitulación, sean traductores, editores, etcétera.

personas que se dedican a esta práctica lo hacen sin ninguna remuneración monetaria,¹⁷ ante lo cual surge la pregunta: ¿cuál es la motivación entonces? En este punto conviene recordar el término anglosajón con el cual se ha aludido comúnmente a la SAAJ: *fansubbing*, el cual está formado con el signo anglosajón *fan*, que corresponde a una abreviación de *fanatic* (fanático). El uso de este término se ha justificado por el hecho de que la SAAJ se ha visto, desde sus inicios, estrechamente relacionada al movimiento denominado *otaku*, al cual pertenecen individuos que son empedernidos entusiastas del manga y la animación japonesa, así como de la cultura nipona en general (Menkes, 2012); o sea que los subtítuladores aficionados de animación japonesa no son meramente aficionados a subtítular animación japonesa, sino aficionados a la animación japonesa en sí misma, que buscan contribuir en la difusión de aquello que los apasiona. He aquí, pues, una diferencia discursiva sustantiva entre la subtitulación aficionada en general y la subtitulación comercial (estándar o no estándar): no solo la audiencia (también relacionada en gran parte al movimiento *otaku*) se supone entusiasta de las obras subtítuladas; igualmente lo son los subtítuladores, a quienes Pérez-González (2007a, 2007b) llega a concebir como verdaderos intervencionistas.

Por otra parte, también la forma en que se consumen las obras subtítuladas varía de manera notable entre la SAAJ y otros tipos de subtitulación. En el caso de la SAAJ, así como en la subtitulación aficionada en general, Internet ha tenido un papel decisivo, como ya se adelantó en la introducción. A diferencia de lo que sucede con las subtitulaciones comerciales, que están siempre destinadas a consumirse en el cine, en la televisión o en ediciones en DVD (es decir, en medios que suponen una remuneración a cambio de la posibilidad de acceso a las obras), la difusión de las películas y series subtítuladas por aficionados se inicia hoy en día siempre en la red, a través de los sitios web de los grupos subtítuladores, de sitios para ver

¹⁷ Ferrer Simó (2005), invocando fuentes desconocidas de Internet, comenta que “los traductores que participan en los fansubs suelen cobrar entre 30 y 60 dólares por un episodio de unos 20 minutos” (p. 28). No obstante, al menos en la actualidad, los subtítuladores aficionados parecen no recibir remuneración por su trabajo (Martínez García, 2010; Nornes, 1999).

películas o series en línea, de blogs de descargas, etc. Incluso, el hoy conocidísimo sitio web Youtube es una máquina de difusión de subtítulos aficionados, lo cual se puede constatar iniciando en dicho portal una búsqueda con combinaciones de palabras como *anime*, *fansubs*, *español* –y ello a pesar de sus políticas de copyright (Martínez García, 2010)–.¹⁸ Este hecho, que por lo general es visto más bien anecdóticamente, supone un rasgo discursivo fundamental que tendrá importantes implicaciones para la caracterización propuesta en este trabajo.

Relaciones intertextuales en la subtitulación aficionada de animación japonesa

Intertextualidad manifiesta

Antes de poder comenzar a hablar de cómo se manifiesta la intertextualidad en la SAAJ, es pertinente referirse a un hecho al que, aunque pueda considerarse obvio, conviene asignarle de inmediato el estatus de supuesto explícito al momento de hacer una caracterización como la aquí propuesta. Nos referimos al hecho de que cualquier película o episodio de serie subtulado es, en cuanto texto, una entidad comunicativa en sí misma, distinta de la película o el episodio original, que por su parte corresponderá a otro texto, a otra entidad comunicativa, independientemente de lo similares que puedan ser entre sí ambas entidades desde el punto de vista construccional, es decir, independientemente de que en ambas se muestren los “mismos” elementos visuales y se escuchen los mismos diálogos y efectos sonoros. Se trata –insistimos– de un supuesto elemental análogo que subyace a denominaciones del ámbito de los estudios de traducción como *texto fuente* y *texto meta*, que hacen patente que un original y su traducción son siempre entidades comunicativas distintas: si un texto es, como se ha dicho, una construcción semiótica, se desprende lógicamente que al modificarse los elementos semióticos de un texto cualquiera, por leve que sea la modificación, el resultado será una entidad textual nueva. Este supuesto, por obvio que

¹⁸ Precisamente por dichas políticas, es muy probable que, cuando este artículo haya sido publicado, las direcciones de Youtube proporcionadas ya no funcionen.

sea, no puede dejar de tenerse en mente, pues sin él no tendría sentido hablar de intertextualidad de clase alguna en relación con la SAAJ, ni en realidad respecto de ninguna modalidad de subtitulación.

Ahora que ya se ha hecho esta precisión, referirse a la forma en que se da la intertextualidad manifiesta en la práctica que aquí nos interesa se torna bastante más sencillo. Se ha dicho ya que en el caso de cualquier película o episodio subtulado lo que se tiene es un texto en el que se presentan elementos semióticos de otro texto (la película o el episodio original, sin subtítular), tal como aparecían en él (además de otros tantos elementos semióticos nuevos, pues cualquier acto de subtitulación involucra al menos la presencia de las secuencias escritas correspondientes a los subtítulos, como resulta obvio). Así mismo, varias páginas atrás se definió la intertextualidad manifiesta como aquella en que “otros textos están explícitamente presentes en el texto analizado” (Fairclough, 1992, p. 104). Entonces, ¿puede decirse que la relación existente entre una película o un episodio que ha resultado de la SAAJ y la película o el episodio original es una relación de intertextualidad manifiesta? Consideramos que la respuesta a esta pregunta es afirmativa. A pesar de que generalmente se habla de explicitud solo en relación con producciones verbales (sean orales o escritas), si por explícito entendemos algo “que expresa clara y determinadamente una cosa” (Real Academia Española, 2001, p. 1022) podemos sin ningún problema emplear el término para hablar de la SAAJ. No hay, pues, desde el punto de vista estrictamente intertextual, ninguna diferencia entre el traspaso de elementos semióticos intactos que se da en la SAAJ y el traspaso de elementos lingüísticos intactos que se da en el caso de las llamadas citas textuales, que constituyen el fenómeno de intertextualidad manifiesta por antonomasia: en ambos casos hay una presencia intertextual totalmente explícita, independientemente de que se trate de códigos y modos semióticos distintos.

Mas ¿no se da este fenómeno con todo material audiovisual que ha sido subtulado, y no solo con las subtulaciones hechas en el marco de la SAAJ? En efecto, ya se ha dicho que cualquier material audiovisual subtulado constituye un texto en el que también se halla presente de manera explícita el texto que corresponde al material audiovisual original, en su estado puro, por lo cual pareciera que este fenómeno intertextual no es algo característico de la SAAJ, sino que es más bien

una condición para que la subtitulación, sin apellidos, pueda existir. Sin embargo, hay ciertas matizaciones que se pueden hacer a este respecto. Piénsese en el penúltimo rasgo comentado en el apartado correspondiente al nivel textual, es decir, el de la modificación de las imágenes que se muestran en pantalla, tras los subtítulos y sobretítulos, cuando en ellas se aparecen secuencias escritas. Si consideramos el plano visual, cada vez que se emplea este recurso se está reduciendo gradualmente la explicitud del texto original (sin subtítular) en el texto nuevo (ya subtítulado). A modo de ilustración, considérese la oposición entre citas textuales y citas parafrásticas: si en una instancia discursiva determinada se reproducen las palabras de otra persona al pie de la letra, sin agregar ni quitar elementos expresivos, el texto citado será plenamente visible e identificable en el nuevo; en cambio, en la medida en que se vaya reduciendo la fidelidad lingüística de la cita respecto del texto original, empleando elementos expresivos propios y, por tanto, pasando de una cita textual a una parafrasis, la visibilidad y la identificabilidad del texto original disminuirán. De igual manera, pues, en la medida en que se reduzca la fidelidad semiótico-visual de un texto filmico subtítulado respecto del texto filmico original, incorporando elementos nuevos, el texto original se hará en algún grado menos visible e identificable; o sea, su presencia será menos explícita.

Entonces, es posible concluir que si bien en la SAAJ la intertextualidad manifiesta se da en forma muy similar a como se da en los demás tipos de subtitulación, así como en otras esferas de la subtitulación aficionada, la primera se distingue por una mayor parafrasis visual –si es permitido el término– frente a sus contrapartes, que optan por una mayor “textualidad” (entendida aquí entre comillas como la característica de las citas textuales). Tanto en un tipo de subtitulación como en el otro habrá un traspaso de una serie de elementos semióticos intactos, es decir, en ambos casos habrá explicitud; la diferencia entre un tipo y otro a este respecto es, por tanto, en esencia cuantitativa.

Interdiscursividad: ¿puede hablarse de un género discursivo en el caso de la subtitulación aficionada de animación japonesa?

Ahora que ya nos hemos referido a cómo se da la intertextualidad manifiesta en la SAAJ corresponde en este apartado tratar el tema de cómo se

da la intertextualidad constitutiva, o interdiscursividad, la cual, a nuestro juicio, es la que en este caso resulta más fructífera de estudiar. Específicamente, en este apartado, como ya se adelantaba en la introducción, nos concentraremos en abordar a la SAAJ desde la perspectiva de los géneros discursivos, entendidos como las potencialidades de recursos semióticos, las entidades semióticas formales (es decir, obtenidas mediante una formalización), que surgen de las distintas configuraciones de convenciones discursivas.

En el ámbito cinematográfico, el uso de la palabra *género* no es para nada nuevo y de hecho, tampoco constituye un uso especialmente técnico. Pocas serían las personas que se extrañarían al oír a alguien decir, según los criterios de la industria, que el *western*, la comedia, el *slasher*, etc., corresponden a géneros cinematográficos, al menos pocas más de las que se extrañarían al oír a alguien decir que la novela y el cuento corresponden a géneros literarios. Así mismo, en el ámbito de la animación japonesa es común que se hable de distintos géneros y subgéneros, delimitados desde distintos puntos de vista, como por ejemplo el *harem*, donde un protagonista masculino sin muchas peculiaridades de repente se ve rodeado por muchas mujeres atractivas; el *mecha*, donde se muestran robots de combate gigantes que son piloteados por humanos; el *yuri*, donde la trama gira en torno a relaciones lésbicas más bien explícitas;¹⁹ etc. Pero ¿qué sucedería si alguien dijese que la SAAJ constituye, en sí misma, un género? Muy probablemente, en este caso la extrañeza aumentaría.

¿Será, pues, posible considerar la SAAJ ya no meramente como una práctica, sino como un verdadero género discursivo? Para responder esta interrogante, sírvanos volver a uno de los temas que surgen más recurrentemente en el campo de los estudios de traducción, nos referimos al tema de la relación entre la traducción y los géneros discursivos. Hatim (2001), al respecto, reconoce dos ideas hasta cierto punto opuestas: de un lado, la idea de que al traducir un texto uno traduce

¹⁹ Se proporcionan estas breves definiciones dado que el lector occidental promedio muy probablemente no estará familiarizado con los géneros mencionados. Para más información al respecto puede consultarse el trabajo de Cobos (2010).

también el género al que este corresponde y, de otro lado, la idea de que la traducción corresponde en sí a un género. Respecto de la última idea mencionada, que es la que resulta de interés para los propósitos del presente artículo, el antedicho autor se pregunta: “¿Puede uno referirse a una traducción en el mismo sentido en que se refiere a una receta de cocina o a una carta al director?” (Hatim, 2001, p. 144). Y de inmediato cita a James, quien asegura que “el género ‘traducción’ existe, aunque tiene un estatus especial” (citado en Hatim, 2001, p. 144). Pero, de hecho, esta idea, como bien observa Cozma (2008), puede rastrearse hasta el famoso ensayo “Miseria y esplendor de la traducción” de Ortega y Gasset (1996), en el que se lee: “Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias” (p. 443).

La interrogante de si la traducción en general puede equipararse o no a un género discursivo, considerándose una suerte de género cuasi transparente, es de bastante complejidad en gran medida debido a lo difícil que resulta determinar qué es exactamente traducir, lo cual requeriría en realidad un número de páginas bastante mayor que el que es pertinente dedicarle en el presente trabajo; sin embargo, se trata de una interrogante que constituye un buen punto de partida para la reflexión sobre los puntos que se busca tratar en este apartado. En efecto, en el caso de aquello que recibe en general el nombre traducción, tenemos, de un lado, normas y finalidades específicas, como señala Ortega y Gasset (1996), pero también tenemos, de otro lado, participantes con características constantes: un emisor con conocimiento de al menos dos lenguas y culturas y un destinatario que carece de las competencias necesarias para acceder de manera satisfactoria al texto en que se basa la traducción. Con esto en consideración, no sería descabellado delimitar un género discursivo llamado traducción, aunque sería un género, por así decirlo, bastante general. Y algo similar puede decirse en el caso de la SAAJ, solo que con más determinación: tenemos diversos textos audiovisuales (que, como ya hemos dicho antes, constituyen entidades de existencia propia, no coincidentes con las entidades en que se basan) en los que se puede reconocer una serie de constantes que son distintivas respecto de otras modalidades de subtitulación, y dichas constantes no son tan solo construccionales, sino

también contextuales, pues se relacionan con factores sociales tales como el propósito comunicacional, las situaciones de producción y emisión y las características de los emisores y destinatarios.

Es más, las constantes textuales que hallamos en la SAAJ no solo coocurren con las constantes contextuales antes mencionadas, sino que surgen y se justifican a causa de ellas. Para ilustrar esto recuérdese, a modo de ejemplo, el rasgo de las notas aclaratorias en la parte superior de la pantalla, al que se hacía alusión páginas atrás, así como el comentario de Díaz Cintas y Muñoz (2006) acerca de lo difícil que resulta leerlas. En una primera instancia uno podría inclinarse a pensar, en especial a partir del comentario de los antedichos autores, que el uso de estas notas es asituacional, y por tanto un signo de una forma de subtitulación inapropiada. En efecto, tal como dejan ver Díaz Cintas y Muñoz, estas notas aclaratorias son muy difíciles de leer en condiciones normales –es decir, en las condiciones en que las personas tradicionalmente han visto series y películas, sea en casa o en el cine–, esto debido a que aparecen por muy poco tiempo en pantalla y a que el espectador debe además concentrarse en los subtítulos en sí (las secuencias de la parte inferior de la pantalla) y en la escena de fondo. De hecho, la nota de la Figura 2, en comparación con otras que a veces se ven en ciertas subtitulaciones, es relativamente corta; o sea que existen casos en los que es verdaderamente imposible atender a la nota sin tener que recurrir a la pausa, en especial cuando la secuencia de los subtítulos tiene cierta extensión, como demuestra Caffrey (2009) en los resultados de su tesis doctoral, la cual estudia los efectos de las notas aclaratorias en la percepción de subtitulaciones (en este caso, subtitulaciones comerciales).²⁰ Pero ¿qué tal si la audiencia de las películas y series de animación japonesa subtituladas por aficionados, de hecho, considera como un hábito normal el poner pausa cada vez que aparece una nota? Esto resulta bastante plausible, no solo por la na-

²⁰ Pérez-González (2007a, 2007b) muestra que existen casos en los que la nota se mantiene en pantalla por unos segundos luego de que el subtítulo al que acompaña desaparece, posiblemente para facilitar su lectura. Sin embargo, incluso en estos casos se trata, de notas muy difíciles (si no imposibles) de leer sin poner pausa.

turalidad misma de las notas, sino también porque este tipo de material siempre está disponible en Internet, por lo cual muchas personas ven sus películas y series directamente en la computadora, sea en línea o luego de haberlas descargado, teniendo la pausa tan solo a una tecla o a un clic de distancia;²¹ sin embargo, no muchos parecen ser los estudiosos que han manifestado en forma explícita reflexiones como ésta (Caffrey, 2009; Díaz Cintas, 2005; Nornes, 1999). Teniéndose la posibilidad mencionada presente, la situacionalidad no se ve para nada contravenida por la existencia de notas como las que se han descrito, incluso si son extensas. Algo similar podría decirse de otros recursos semióticos que se emplean de manera recurrente en la SAAJ, los cuales, aunque contravengan las convenciones más tradicionales de la subtitulación, y por tanto no resulten aceptables en los contextos correspondientes a esas convenciones, resultan a fin de cuentas pertinentes en la SAAJ, práctica a la que están asociadas normas discursivas específicas. Así, por ejemplo, por más que los subtítulos que surgen en el marco de la SAAJ presenten una serie de incorrecciones lingüísticas desde el punto de vista de instituciones normativas (como por ejemplo la Real Academia Española en el caso particular del español), no se trata de algo muy distinto al hecho de que cuando las personas hablan en contextos coloquiales tampoco siguen férreamente los cánones de corrección lingüística establecidos. Todo depende, pues, de las características que posea la situación comunicacional.

Entonces, recapitulando, por cuanto estamos frente a una potencialidad de recursos semióticos vinculada a una serie de factores contextuales, que además se justifica desde una perspectiva práctica a causa de dichos factores, parece del todo válido hablar de la existencia de un género discursivo distintivo tras la SAAJ, el cual, por supuesto, podrá ser delimitado respecto de otros géneros de subtitulación similares según criterios determinados.

²¹ Ni siquiera la tecnología DVD proporciona iguales condiciones, pues diría que algo tienen las computadoras que mantiene a las personas particularmente más activas al usarlas, incluso si es para un hecho tan pasivo como ver una serie o una película. En cambio, no es muy corriente ver películas en DVD con el control remoto siempre en la mano.

En cuanto esta posibilidad de delimitación, un trabajo que en nuestra opinión contiene lineamientos metodológicos interesantes es el de Parodi, Venegas, Ibáñez y Gutiérrez (2008), en el cual se clasifican los géneros discursivos de los ámbitos profesional y académico del corpus PUCV-2006, de acuerdo con la concepción expuesta por Parodi (2008b), a la cual ya se ha hecho alusión. Estos autores recurren a cinco criterios generales en su clasificación:

1. Macropropósito comunicativo, que corresponde al propósito general en cuya configuración interviene una serie de propósitos menores.
2. Relación entre los participantes, que comprende a la relación entre el conocimiento del emisor y el del destinatario respecto del área del conocimiento relacionada al género correspondiente.
3. Modo de organización del discurso, que se refiere a la selección predominante de entre los tipos básicos de enunciados en cuanto secuenciadores de contenido (descriptivos, narrativos o argumentativos).
4. Contexto de circulación ideal, que concierne al tipo de situación en el cual se supone que se transmitirán los textos pertenecientes al género.
5. Modalidad, relativa a la selección de modos semióticos para la constitución del texto.

A su vez, estos criterios se operacionalizan en variables más específicas; así, por ejemplo, para el macropropósito comunicativo se utilizan variables como “instruir acerca de una materia disciplinar específica”, “regular conductas y/o procedimientos”, “persuadir acerca de un planteamiento teórico o ideológico”, etc., mientras que en el caso de la relación entre los participantes se utilizan variables como “escritor experto y lector experto” y “escritor experto y lector lego”.

Análogamente, se podría establecer en este caso una serie de criterios generales, operacionalizados en una serie de variables más específicas, que sirvan para caracterizar el género correspondiente a la SAAJ frente a otros géneros de subtitulación. Algunos criterios y variables podrían ser los que se especifican en la Tabla 2.

TABLA 2
CRITERIOS Y VARIABLES PARA LA DELIMITACIÓN DE LOS GÉNEROS
DE SUBTITULACIÓN

Criterios generales	Variables específicas
1. Perfil del emisor/ subtitulador	<ul style="list-style-type: none"> a. Emisor/subtitulador no necesariamente entusiasta de las obras subtituladas b. Emisor/subtitulador entusiasta de las obras subtituladas
2. Contexto de circulación ideal	<ul style="list-style-type: none"> a. Restringido a contextos de pago, directo o indirecto b. De libre acceso mediante Internet
3. Modalidad en los subtítulos o sobretítulos	<ul style="list-style-type: none"> a. Subtítulos o sobretítulos monomodales b. Posibilidad de subtítulos o sobretítulos multimodales
4. Forma de lectura de subtítulos o sobretítulos respecto de la narración audiovisual de fondo	<ul style="list-style-type: none"> a. La lectura podrá darse sin necesidad de interrumpir la narración b. Puede ser necesario interrumpir la narración para poder leer los subtítulos o sobretítulos
5. Fidelidad visual a la película o serie original	<ul style="list-style-type: none"> a. Salvo por los subtítulos o sobretítulos hay una fidelidad absoluta b. Además de los subtítulos o sobretítulos, pueden existir elementos visuales modificados

Fuente: Elaboración propia.

Como se ve, el único criterio que se corresponde con uno de los criterios de Parodi et al. (2008) es el 2. Los criterios 1 y 3, por su parte, están basados en dos de los utilizados por los antedichos autores (relación entre los participantes y modalidad, respectivamente), pero han sido modificados para ser aplicados en este contexto en particular. El macropropósito comunicativo no fue considerado en este caso, puesto que podríamos decir que el propósito general de todas las subtitulaciones, al ser textos cuasi transparentes desde el punto de vista de lo que comunican, es dar a una audiencia acceso a obras en que se habla una lengua distinta de la suya; tampoco fue considerado el modo de organi-

zación del discurso, ya que sin importar lo útil que este criterio pueda ser para textos de la naturaleza de los que pertenecen al corpus PUCV-2006 su aplicabilidad en el caso de textos como los que aquí interesan es más bien nula, pues siempre se tratará de textos narrativos.²² Por otra parte, los criterios 3 y 5 no tienen su origen en el trabajo de Parodi et al. (2008), sino que surgieron de las observaciones de cómo se distingue la SAAJ de otros tipos de subtitulación.

De acuerdo a estos criterios y variables, podríamos por ejemplo delimitar los géneros discursivos correspondientes a la subtitulación comercial estándar (SCE), a la subtitulación aficionada tradicionalizada (SAT) y a la SAAJ (véase Tabla 3).²³

TABLA 3
APLICACIÓN DE LOS CRITERIOS Y
LAS VARIABLES DE CLASIFICACIÓN

Géneros de subtitulación	Variables por cada criterio				
	Criterio 1	Criterio 2	Criterio 3	Criterio 4	Criterio 5
SCE	a	a	a	a	a
SAT	b	b	a	a	a
SAAJ	b	b	b	b	b

Fuente: Elaboración propia.

²² Respecto del concepto de narración en el contexto cinematográfico, puede consultarse el trabajo de Paz Gago (2001).

²³ Estos nombres son por supuesto, tentativos, y al menos en parte arbitrarios. Nótese que, incluso cuando se utiliza la denominación SAAJ para uno de los géneros, ningún criterio tiene que ver con la naturaleza del material audiovisual subtulado ni con su procedencia; por esto, también sería perfectamente válido un nombre como *subtitulación aficionada multimodal, interrumpida y parafrástica*, atendándose a las variables que le corresponden. Sin embargo, el nombre elegido se justifica en alguna medida por el hecho de que, al menos hasta donde sabemos las características que le corresponden al género descrito solo se dan en subtítulos de películas y series japonesas animadas.

Esta clasificación es –reiteramos– un mero ejemplo, y la lista de criterios y variables utilizada es solo tentativa, pero perfeccionando y ampliando dicha lista podría llegarse a una clasificación bastante completa que incluya géneros como la subtitulación para personas con problemas auditivos y la subtitulación comercial de animación japonesa más innovadora (es decir, del tipo que incorpora elementos de la SAAJ). Lo importante, por ahora, es mostrar que una metodología como la que usan Parodi et al. (2008) para los géneros escritos que componen su corpus puede usarse también para contrastar géneros semióticamente tan complejos como lo son los géneros de subtitulación.

El control discursivo en la subtitulación aficionada de animación japonesa: su alcance a otros géneros

Hasta el momento se ha caracterizado a grandes rasgos la SAAJ como una práctica discursiva distintiva e incluso se ha llegado a afirmar que existe un género discursivo particular tras ella; pero todavía queda otro punto interesante por revisar; la cuestión del control, la cuestión hegemónica que, como se veía antes con Fairclough (1992), resulta indispensable para explicar de manera cabal el fenómeno de la intertextualidad.

Si se piensa en la subtitulación comercial estándar, se trata de una práctica que, por supuesto, gira en torno a instituciones, y por eso mismo sería extraño que se diese licencia para mucha innovación en ella; en otras palabras, los patrones intertextuales están controlados en un grado bastante alto en dicha actividad. En contraste, la subtitulación aficionada se da realmente al margen de la ley (Bogucki, 2009; Díaz Cintas & Muñoz, 2006; Ferrer Simó, 2005; Pérez-González, 2007b), que es la razón por la que en ella se dan tantas prácticas que resultan alejarse tanto de lo común y que muy difícilmente se hubiesen dado en el entorno profesional; he aquí el porqué de la autonomía de la SAAJ en cuanto a características propias.

Sin embargo, lo anterior no implica que la SAAJ no esté vinculada a ningún tipo de control discursivo, y ello queda de inmediato al descubrir por el solo hecho de que, como se ha visto, en ella se pueden encontrar las características de un género; dicho de otro modo, la propia convencionalización que ha tenido lugar en la SAAJ implica un cierto control,

solo que este control se da en forma más sutil, o podría también decirse, en forma más popularizada, seguramente por el hecho de que se trata de una actividad que no está motivada por intereses monetarios, sino por el amor al arte –por así decirlo–, a diferencia de lo que sucede con la subtitulación comercial estándar. A propósito de este tema, Ferrer Simó (2005) trae a colación un caso bastante interesante. Esta autora nos cuenta sobre el caso de la serie *Chobits* (Gensho, Ono & Sekido, 2002), uno de cuyos personajes se llama *Sumomo*. Sucede que en la traducción al español de la versión en cómic (manga) (en la cual se basa la versión animada) se optó por traducir *Sumomo* como *Ciruela*, que es como se traduciría el sustantivo común japonés *sumomo* al español, por considerarlo un nombre poseedor de un “significado” relevante de acuerdo a las características del personaje; sin embargo, tal medida no pudo mantenerse a la hora de trabajar con la serie animada, puesto que muchas personas ya habían visto una versión que había sido subtitulada por aficionados, en la que el nombre original se había mantenido acorde a la convención de dar acceso a los elementos culturales originales en la forma más transparente posible, convención que, como se ha dicho, es la que hace que sea frecuente el uso de elementos como notas aclaratorias. Así, para satisfacer los estándares de la audiencia, se optó simplemente por el nombre japonés, incluso si ello implicaba pasar por alto la convención de traducir el contenido asociativo de ciertos nombres cuya función fuera más allá de tan solo designar un personaje. También podría a este respecto considerarse la exportación de las notas aclaratorias en la parte superior de la pantalla a la subtitulación comercial; aunque en este caso no se trata de una demostración de poder colectivo tan obvia como en el anterior, se trata a fin de cuentas de la subordinación de un género a las convenciones de otro.

En síntesis, no solo existe un control discursivo asociado a la SAAJ, sino que dicho control incluso se manifiesta, en ocasiones, irrumpiendo en ámbitos discursivos distintos, en algún grado sometiéndolos. Este vendría a ser el efecto mariposa de la SAAJ, por utilizar la metáfora de Pérez-González (2007a); en palabras de este mismo autor: “En un entorno informacional globalmente conectado, los fans (agentes del caos) han dado origen a nuevas prácticas en la subtitulación ... cuyo futuro impacto en las convenciones de la subtitulación comercial es algo que no debe subestimarse” (p. 276).

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo esperamos haber mostrado la idoneidad del marco teórico empleado para el propósito de caracterizar una actividad como lo es la SAAJ, la cual, como se ha visto en estas páginas, se muestra como una práctica discursiva muy peculiar, atendándose tanto a sus aspectos puramente construccionales como a sus aspectos contextuales.

Al distinguir un género discursivo de pleno derecho tras la SAAJ, y al ver cómo desde ese género puede ejercerse un particular tipo de poder colectivo, se ha puesto un especial énfasis en la gran importancia de considerar las características de los contextos en que los textos que resultan de esta práctica adquieren el estatus de discursos al momento de emprender su estudio, sin limitarse a un análisis puramente textual. No basta con observar las características construccionales más evidentes vinculadas a esta práctica y sacar conclusiones pensando aún en la forma en que alguien ve una película subtítuloada en el cine o en la televisión, ya que se trata de dinámicas discursivas diferentes, que no solo involucran diferentes formas de acceder a los textos, sino que pueden incluir también diferentes expectativas por parte de los usuarios.

Tal como debería hacerse en el caso de cualquier práctica discursiva, hay que tener sumo cuidado al momento de hacer algún tipo de valoración de la SAAJ; no tiene sentido, pues, mantener la monolítica idea de que el subtítuloador debe lograr ser invisible para lograr un trabajo de calidad, idea que ha sido expresada de manera explícita por autores como Gottlieb (1994). Algo similar se puede decir en el caso de investigaciones empíricas; si se emprende, por ejemplo, un estudio experimental acerca de la SAAJ o acerca de otros tipos particulares de subtítuloación, las condiciones debieran ser las adecuadas para ello, es decir, debieran coincidir con las condiciones que correspondan al género estudiado. He aquí la principal debilidad de la novedosa investigación de Caffrey (2009), debilidad que, por cierto, el propio autor señala.²⁴

²⁴ “El que los sujetos no pudieran pausar los fragmentos fue otra de las desventajas que surgieron con el uso del rastreador ocular ... Esta fue una de una de las mayores debilidades del diseño del experimento, pero era inevitable si se quería usar el rastreador ocular” (Caffrey, 2009, p.128).

Bibliografía

- Adam, J. M. (1976). *Linguistique et discours littéraire: Théorie et pratique des textes*. París, Francia: Larousse.
- Anime Underground. (s. f.). [Grupo de subtítulos aficionada de animación japonesa]. Disponible en <http://www.aunder.org/>
- Backbeard. (s. f.). [Grupo de subtítulos aficionada de animación japonesa]. Disponible en <http://www.backbeard.es/>
- Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin, TX, EE.UU.: University of Texas Press.
- Bogucki, L. (2009). Amateur subtitling on the Internet. En J. Díaz Cintas & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 49-57). Hampshire, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Bogucki, L. & Kredens, K. (Eds.). (2010). *Perspectives on audiovisual translation*. Fráncfort del Meno, Alemania: Peter Lang.
- Bold, B. (2011). The power of fan communities: An overview of fan-subbing in Brazil. *Tradução em Revista*, 11. Recuperado el 7 de septiembre de 2012 de http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0
- Caffrey, C. (2009). *Relevant abuse? Investigating the effects of an abusive subtitling procedure on the perception of TV anime using eye tracker and questionnaire*. Tesis de doctorado sin publicar. Dublin City University, Dublin Irlanda. Recuperada el 13 de marzo de 2013 de <http://doras.dcu.ie/14835/>
- Cobos, T. L. (2010). Animación japonesa y globalización: la latinización y la subcultura otaku en América Latina. *Razón y palabra*, 72. Recuperado el 2 de enero de 2013 de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Varia_72/32_Cobos_72.pdf
- Cozma, M. (2008). Genre and translation. *Romanian Journal of English Studies*, 5, 68-80. Recuperado el 15 de agosto de 2012 de <http://www.litere.uvt.ro/vechi/RJES/no5.htm>
- De Beaugrande, R. & Dressler, W. U. (2005). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona, España: Ariel.
- Deshi No Sekai (s.f.). [Grupo de subtítulos aficionada de animación japonesa]. Recuperado de <http://deshinosekai.tk>

- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtulado*. Salamanca, España: Almar.
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona, España: Ariel.
- Díaz Cintas, J. (2005). El subtulado y los avances tecnológicos. En R. Merino Álvarez, E. Parajes Infante & J. M. Santamaría López (Eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4* (pp. 155-176). Vitoria, España: Universidad del País Vasco.
- Díaz Cintas, J. & Anderman, G. (Eds.). (2009). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Hampshire, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J. & Muñoz, P. (2006). Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 37-52. Recuperado el 16 de julio de 2012 de http://www.jostrans.org/issue06/issue06_toc.php
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Lumen.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge, MA, EE.UU.: Polity Press.
- Ferrer Simó, M. R. (2005). Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales. *Puentes*, 6, 27-44.
- Furihashi, K., Nakure, Y., Noguchi, K. (Productores), Sogo, M. (Guiónista) & Furuhashi, K. (Director). (1999). *Rurouni Kenshin: Tsuiokuhen. Kiru Otok* [Cinta cinematográfica]. Japón: Studio Deen.
- Gensho, T., Ono, T. & Sekido, Y. (Productores). (2002). *Chobits* [Serie de televisión]. Tokio, Japón: Madhouse.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: People translating people. En C. Døllnerup & A. Lindegaard (Eds.), *Teaching translation and interpreting II: Insights, aims, visions* (pp. 261-274). Ámsterdam, Holanda: John Benjamins.
- Hatim, B. (2001). *Teaching and researching translation*. Londres, Inglaterra: Longman.
- Kayahara, M. (2005). The digital revolution: DVD technology and the possibilities for audiovisual translation. *The Journal of Specialised Translation*, 3, 64-74. Recuperado el 16 de marzo de 2013 de http://www.jostrans.org/issue03/issue03_toc.php

- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse*. Londres, Inglaterra: Arnold.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid, España: Fundamentos.
- Kurata, H. & Takayanagi, S. (2010). Flag.1.0 Sekai wa ai de Ugoite Iru [Episodio de una serie de televisión]. En A. Matsuda & S. Wada (Productores), *Kami Nomi zo Shiru Sekai*. Tokio, Japón: Manglobe.
- Magariños De Morentín, J. A. (1983). *Del caos al lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Tres Tiempos.
- Martínez García, E. M. (2010). Los fansubs: el caso de traducciones (no tan) amateur. *Tonos*, 20. Recuperado el 2 de abril de 2012 de http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/monotonos-los_fansubs.htm
- Menkes, D. (2012). La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10(1), 51-62. Recuperado el 2 de abril de 2013 de <http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/580/313>
- Micheli, P. (2007). *Problemas, técnicas e inadecuaciones en el subtítulaje amateur de Lost en tres variedades dialectales de español*. Tesina de licenciatura no publicada. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
- Nakashima, K. (Guionista) & Imaishi, H. (Director). (2007). Ore ga Norutte Itten da!! [Episodio de una serie de televisión]. En Y. Takeida & T. Akai (Productores), *Tengen Toppa Gurren Lagann*. Tokio, Japón: Gainax.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual translation: Subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. Tesis doctoral no publicada. Roehampton University, Inglaterra.
- Nornes, A. M. (1999). For an abusive subtitling. *Film Quarterly*, 52(3), 17-34.
- O'Hagan, M. (2003). *Middle Earth challenges to Japanese subtitling*. Recuperado el 1 de abril de 2012 de <http://www.translationdirectory.com/article441.htm>
- Orero, P. (Ed.). (2004). *Topics in audiovisual translation*. Filadelfia, PA, EE.UU.: John Benjamins.

- Ortega y Gasset, J. (1996). Miseria y esplendor de la traducción. En D. López García (Coord.), *Teorías de la traducción: antología de textos* (pp. 428-446). Cuenca, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Parodi, G. (Ed.). (2008a). *Géneros académicos y géneros profesionales: accesos discursivos para saber y hacer*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Parodi, G. (2008b). Géneros del discurso escrito: hacia una concepción integral desde una perspectiva sociocognitiva. En G. Parodi (Ed.), *Géneros académicos y géneros profesionales: accesos discursivos para saber y hacer* (pp. 17-38). Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Parodi, G., Venegas, R., Ibáñez, R. & Gutiérrez, R. M. (2008). Géneros del discurso en el corpus PUCV-2006: criterios, definiciones y ejemplos. En G. Parodi (Ed.), *Géneros académicos y géneros profesionales: accesos discursivos para saber y hacer* (pp. 39-73). Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Paz Gago, J. M. (2001). Teorías semióticas y semiótica filmica. *Cuadernos-FHYCS, 17*, 371-387. Recuperado el 14 de julio de 2012 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1668-810420010002&lng=es&nrm=iso
- Pérez-González, L. (2007a). Fansubbing anime: Insights into the “butterfly effect” of globalisation on audiovisual translation. *Perspectives: Studies in Translatology, 14*(4), 260-277.
- Pérez-González, L. (2007b). Intervention in new amateur subtitling cultures: A multimodal account. *Linguistica Antverpiensia, 6*, 67-80.
- Pym, A. (1992). Limits and frustrations of discourse analysis in translation theory. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, 11*, 227-239.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España: Espasa.
- Reiss, K. (1983). Adequacy and equivalence in translation. *The Bible Translator (Technical Papers), 34*(3), 301-308.
- Sogo, M. (Guionista) & Abe, N. (Director). (2010). Subete wa Wana... Shikumareta Kizuna! [Episodio de una serie de televisión]. En J. Aoki, et al. (Productores), *Bleach*. Tokio, Japón: Pierrot.

- Tensa Zangetsu. (s. f.). [Grupos de subtítulos aficionados de animación japonesa]. Disponible en <http://www.tzfansub.net/>
- Van Dijk, T. (1990). The future of the field: Discourse analysis in the 1990's. *Text*, 10, 133-156.
- Yume Anime Team (s. f.). [Grupo de subtítulos aficionados de animación japonesa]. Disponible en <http://www.yume-anime-team.org/>