

UNIVERSIDAD DE ALICANTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
(INGLÉS)
Trabajo de Fin de Grado

Análisis de la creación de la
subtitulación creativa para la serie
Sherlock

María Miró Maestre

Tutor: John D. Sanderson Pastor

Línea de investigación: traducción audiovisual

Alicante, 2017

Resumen y palabras clave

El campo de la subtitulación siempre ha sido concebido como un mero elemento externo a la obra cinematográfica que debe pasar desapercibido lo máximo posible para poder cumplir su doble función: interlingüística al ser un tipo de mediación entre diferentes idiomas e intralingüística cuando hablamos de subtítulos enfocados a la accesibilidad de un producto audiovisual; todo ello sin afectar al completo visionado de la película. Sin embargo, recientemente se han dado varios casos en los que dichos subtítulos pasan a tener un papel principal y primordial para poder comprender la historia que nos presenta cada película. Es por ello que este estudio pretende analizar dicha innovación en la estructura de los subtítulos e investigar las posibles características de esta rama tan reciente que abre el abanico de posibilidades de la traducción de los subtítulos para poder llegar de manera más directa al público, además de por supuesto transmitir el mensaje de la obra. Para ello se tomará como corpus de análisis las tres primeras temporadas de la exitosa serie británica de la BBC *Sherlock*, que ha servido de referente para estudiar las diferentes posibilidades de la llamada subtitulación creativa.

Palabras clave: subtitulación creativa, *mise en scène*, innovación, postproducción, multidisciplina

Abstract and keywords

The subtitling field has always been conceived as a mere element simply external to the cinematographic work that needs to be unnoticed as much as possible in order to accomplish its double aim: on the one hand interlinguistic, as it is a type of mediation between different languages, and on the other hand intralinguistic when we refer to subtitles focused on the accessibility of an audiovisual product; all this without affecting to the screening of the film. Nevertheless, there have been several cases recently where these subtitles have become one of the main and most important tools to understand the story that each film wants to show. Thus, this study will analyse such innovation in the structure of the subtitles and also research the possible characteristics of this brand-new branch of audiovisual translation, which widens the range of

possibilities of the subtitles translating process in order to get directly to the audience, as well as transmitting the main message of the film. In order to do so, the first three seasons of the successful British series *Sherlock* of the BBC will be taken as the main corpus of analysis, as it has served as a referent to study the different opportunities that this type of creative subtitling offers to the translation field.

Keywords: creative subtitling, *mise en scène*, innovation, postproduction, multidiscipline

ÍNDICE

1. Introducción.....	5-6
a. Justificación del asunto elegido y objetivos	
b. Fuentes y metodología	
c. Justificación de la estructura del TFG	
2. Estado de la cuestión: la aparición de un nuevo formato de subtítulos.....	7-10
3. Metodología.....	11-14
4. Análisis práctico del uso de la subtitulación creativa en la serie <i>Sherlock</i>	15-37
5. Conclusiones y perspectivas de futuro.....	38-42
6. Bibliografía.....	43-44

1. Introducción

Desde la aparición de los primeros intertítulos en las películas mudas, hasta el gran impacto que supusieron los subtítulos estándar a partir de la revolución digital de los años ochenta (Díaz Cintas, 2013: 119) y la expansión de los estudios en traducción audiovisual que coincidieron con el 100 aniversario del cine en 1995 (Gambier, 2014: 45), esta disciplina de la traducción audiovisual no ha dejado de resumirse, en mayor o menor medida, en un texto traducido incluido de forma escueta y simple en la parte inferior de la película en cuestión para que pueda ser visionada por cualquier persona que no comparta la misma lengua que la original del cortometraje. A pesar de ello, en estos últimos años se han podido observar diferentes películas que explotan el uso de los subtítulos al máximo, ya no sólo para poder transmitir los diálogos de la película en otro idioma, sino para incluirlos en el guión y que éstos formen parte tanto de la versión traducida de dicha película como del producto cinematográfico original. Entre tales películas podemos encontrar la producción rusa *Night Watch* (Berkmambetov, 2004) o la película del director Danny Boyle *Slumdog Millionaire* (2008) que, aunque no presentan subtítulos tan innovadores como los que se analizarán posteriormente a través de la serie *Sherlock* (Gatiss y Moffat, 2010), son ejemplos del potencial que puede llegar a adquirir esta nueva técnica de postproducción para hacer los subtítulos más dinámicos.

Sin embargo, el abanico de posibilidades que muestra la serie *Sherlock* debido a la creación de un nuevo sistema de subtítulos, donde las normas convencionales se quedan atrás para dar paso a unos textos cuya creatividad y originalidad es la base fundamental para conseguir el objetivo propuesto por la dirección de cada película o serie, ha sido el detonante para elegir esta serie como corpus de análisis para demostrar todas las innovaciones que presenta esta manipulación de los subtítulos. Esto se debe fundamentalmente a que los subtítulos creados para la serie pasan a formar parte de la globalidad semiótica de la producción cinematográfica, dejando atrás la que hasta ahora había sido su función principal de suponer un puente lingüístico entre dos idiomas o una herramienta de accesibilidad para aquellas personas con dificultad para poder escuchar una película o serie.

Así, el principal objetivo del estudio será exponer a través de esta serie las diferentes implicaciones del uso de este tipo de subtítulos creativos, incluyendo la

comparación de las características que presentan estos subtítulos respecto a las normas estipuladas por la mayoría de estudiosos en el campo de la subtitulación. Además se describirá, a partir de las diferentes capturas de pantalla incluidas a lo largo de la parte práctica, la dimensión que abordan este tipo de subtítulos, ya que gracias a su distribución diversificada en la pantalla, las diferentes interacciones que realizan entre ellos e incluso los colores que se les adjudican a cada uno, los subtítulos consiguen ya no sólo la función principal relevante para la traducción audiovisual de transmitir un mensaje, sino presentar unas connotaciones relacionadas con el transcurso de la historia que ayudan al espectador a entender la trama más de lo que las imágenes representan.

Para poder demostrar todos los puntos de vista citados anteriormente, el estudio se estructura de forma que, tras haber analizado previamente las convenciones actuales en cuanto a la creación de los subtítulos, y retomar algunos de los estudios más relevantes respecto a su buena práctica, se muestra el análisis exhaustivo de algunos de los ejemplos más importantes de las tres temporadas de *Sherlock*, a medida que se van estudiando las diferentes características que muestran la inclusión de estos subtítulos y el papel principal que llegan a representar a lo largo de toda la serie.

Con todo ello, mi motivación personal para analizar dichos aspectos se basa en el hecho de poder arrojar un poco de luz sobre este campo tan nuevo e interesante que ofrece la traducción audiovisual, ya que aparte de recoger todas las prácticas referidas a la subtitulación de un producto audiovisual, se incluyen ciertos aspectos innovadores que amplían el rango de actividades que puede llegar a realizar un traductor audiovisual cuando se le presenta la oportunidad de explotar las posibilidades de los subtítulos para extraerles todas las ventajas que pueden suponer a la hora de mejorar una obra audiovisual.

2. Estado de la cuestión

Subtitles are text added a posteriori and were never intended to be an integral part of the artwork. They are not an artistic creation but a necessary evil (Marleau 1982) that we have to cope with in order to gain access to programmes in other languages. The less attention they call to themselves, the less we notice them, and therefore the better they are.” (Díaz-Cintas, 2007: 139)

La gran mayoría de los estudios de traducción audiovisual dedicados al análisis de la subtitulación a lo largo de las décadas nos han mostrado siempre esta misma conclusión. Una visión quizás un poco desesperanzadora que implica la condición *sine qua non* de que los subtítulos no pueden quitar el protagonismo a la obra cinematográfica y que deben regirse por unas normas estrictas para evitar que entorpezcan la experiencia audiovisual que se presenta cuando se quiere ver una serie o película.

Desde que los subtítulos supusieron una forma de poder expandir la magnitud de las producciones audiovisuales originales alrededor del mundo, allá por la década de los 80, hasta los últimos trabajos que se pueden consultar actualmente, los estudiosos que han querido analizar las características de los subtítulos siempre optan por defender la discreción de éstos en la obra cinematográfica, ya que tal y como menciona Díaz Cintas en su libro *Audiovisual translation: language transfer on screen* (Díaz Cintas, 2010: 21):

Subtitles are said to be most successful when not noticed by the viewer. For this to be achieved, they need to comply with certain levels of readability and be as concise as necessary in order not to distract the viewer’s attention from the programme.

Por lo tanto, resulta fácil adivinar que, a pesar de la evolución que se ha podido apreciar en el uso de las tecnologías en las producciones audiovisuales, los subtítulos siguen presentándose como un elemento externo a la obra que se rige por las mismas normas que aquellas que se dictaminaron cuando éstos comenzaron a utilizarse en las versiones traducidas de las películas. Es decir, mientras que las obras cinematográficas presentan cada vez más técnicas creativas que hacen de la película o serie un producto único que siempre pretende innovar, los subtítulos que la acompañan están estancados y desacompañados al ritmo al que evoluciona la producción de este tipo de trabajos audiovisuales.

Como consecuencia de todo esto, resulta complicado poder analizar aquellas obras que han apostado por utilizar los subtítulos de una forma más creativa para así

poder mejorar la experiencia del espectador, ya que la mayoría de estudios siguen centrándose en la estabilidad subtítuladora y siguen defendiendo el uso de unas normas que se suponen eficaces tanto para los trabajos cinematográficos de finales del siglo XX como para aquellos de la década actual.

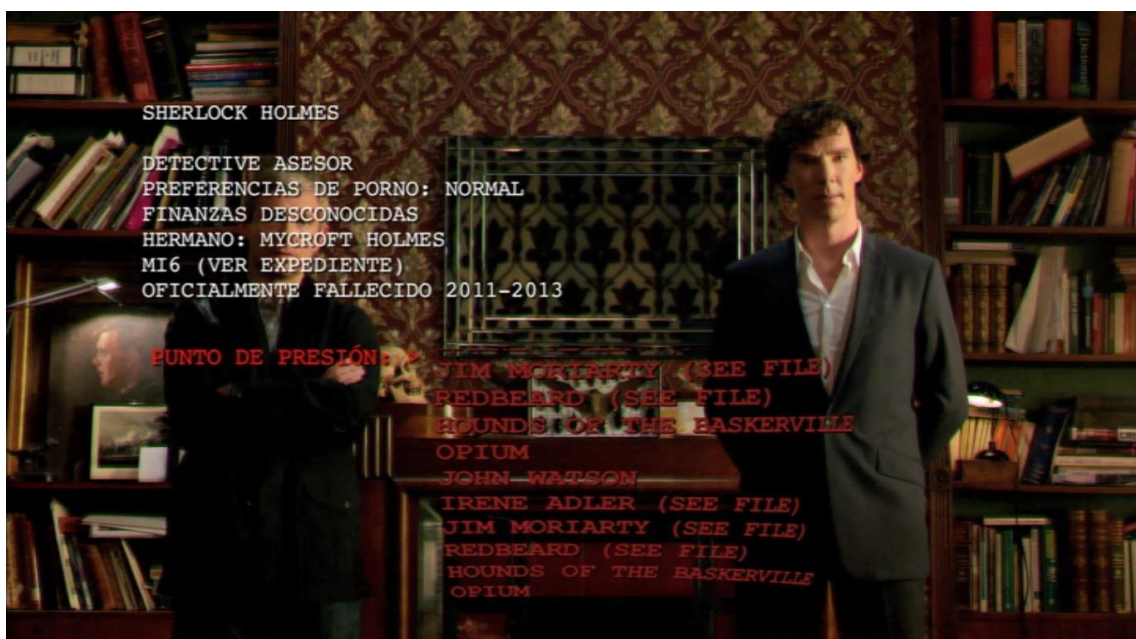
De hecho, resulta interesante mencionar algunos de los estudios que sí que se han interesado por el análisis de los nuevos usos de los subtítulos en las producciones audiovisuales, ya que a pesar de demostrar todas las ventajas y posibilidades que aportan al producto cinematográfico, ni siquiera ellos se pueden poner de acuerdo para delimitar o simplemente definir en qué consisten estos subtítulos o acuñarles un término oficial. Desde la denominación “aesthetic subtitling” (Foerster, 2010: 81) o “impact captioning” (Sasamoto, 2014: 7) hasta la “creative subtitling” (McClarty, 2012: 135), son muchos los autores que han intentado reunir en un solo concepto todas las características que presentan este tipo de subtítulos innovadores.

Esto nos recuerda a la cita de Díaz Cintas en su libro *New Trends in Audiovisual Translation*, cuando dice que “the seemingly ever-changing nature of translation and the difficulty of coping with it have also resulted in a certain amount of indecision regarding terminology” (Díaz Cintas, 2009: 6), ya que coloca a este tipo de subtitulación en una situación similar en la que se encuentra la propia terminología de los estudios de traducción audiovisual en general, puesto que desde la gran fama que acogieron estos estudios, los diferentes autores tampoco han podido llegar a un acuerdo sobre el término que mejor puede designar a la naturaleza de dichos estudios. De hecho, es bien sabido que actualmente existen varios términos que pretenden englobar a todas las prácticas que podemos encontrar en esta rama de la traducción, como bien puede ser la “film translation” de los años 50, pasando por la “audiovisual translation” que se acuñó a partir de la creación del DVD hasta llegar a la actual “screen translation”, la cual designa aquellos productos que se distribuyen a partir de una pantalla (Gambier, 2014: 46).

En este estudio en particular se ha optado por definir a partir de ahora el uso de este tipo de subtítulos como “subtitulación creativa”, ya que el término “aesthetic subtitling” parece que simplemente intente designar unos subtítulos que cuadran en la imagen y no rompen la estética audiovisual. Sin embargo, los subtítulos que se analizarán de la serie *Sherlock* ya no sólo presentan una estética afín a la de las escenas

en sí, sino que se vale de la creatividad y la originalidad de otras disciplinas o ramas para darle a los subtítulos el papel protagonista que pueden llegar a tener. Es por esto que, del mismo modo, tampoco parece la opción más acertada acuñar el título de “impact captioning” a este tipo de texto superpuesto, ya que esta concepción da a entender que el subtítulo produce un impacto visual en el espectador, y aunque no le falta razón, resulta más interesante poder utilizar un término que haga más amplio el rango de efectos que pueden llegar a crear estos subtítulos, ya que aparte de crear un impacto, también hacen una trama narrativa más compleja y sirven de guía a la hora de entender el hilo de la historia.

Esto se debe a que, tal y como se podrá apreciar en las imágenes de la serie más adelante, los subtítulos se valen de todas las normas estipuladas que se han comentado antes sobre la buena práctica de los subtítulos para seguir justo las pautas contrarias, y aun así el resultado consigue su objetivo. Concretamente, si seguimos las normas estipuladas por Juan Pedro Rica Peromingo en su libro *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual* (2016), podemos resumir que los subtítulos deben aparecer en la parte inferior de la pantalla, ya que su mayor ocupación supondría la contaminación de la imagen (Díaz Cintas, 2003: 146), generalmente en color amarillo y no pueden sobrepasar las dos líneas, además de no durar más de 6 segundos ni menos de 1 (Brondeel, 1994). Sin embargo, como podemos apreciar en la imagen que se muestra a continuación, ya a simple vista se puede comprobar que los subtítulos utilizados en *Sherlock* no cumplen ninguna de las normas tan defendidas por la mayoría de investigadores académicos.



Del mismo modo, estos subtítulos se valen, en cierta manera, de la rama de la traducción audiovisual conocida en Estados Unidos como “enhance captioning”, que es aquella que se dedica a elaborar subtítulos para las personas sordas o con dificultades para oír. Dicho campo de estudio evita, al igual que la serie *Sherlock*, las convenciones citadas respecto a los subtítulos, ya que los crean y moldean según las necesidades de estas personas para que puedan disfrutar de la serie tal y como lo puede hacer cualquiera sin problemas de audición. Es por esto que este tipo de traducción intralingüística utiliza más de un color para los subtítulos, aunque en este caso es para diferenciar a los personajes, y también hace uso de más de dos líneas para plasmar los subtítulos si se decide que es necesario para la mejor comprensión por parte de la audiencia con estas características.

Por lo tanto, se puede decir que este tipo de subtítulos que se estudiará a continuación se caracteriza principalmente por su naturaleza multidisciplinaria a la hora de elaborarlos, lo cual no está muy lejos de lo que algunos de los autores sobre el estudio de la traducción audiovisual como Chaume ya anunciaba al definir la traducción audiovisual como “una variedad de traducción que refleja con suma nitidez la necesidad de utilizar enfoques pluridisciplinarios para acercarse con rigor a su objeto de estudio” (Chaume, 2004: 8).

3. Metodología

A la hora de poder estudiar la creación de los subtítulos creativos, se ha tomado como corpus de análisis las tres primeras temporadas de la serie *Sherlock*, ya que la última temporada estrenada en enero de 2017 todavía no se encuentra disponible en DVD como para poder añadirla al conjunto de capítulos que se estudiarán a continuación.

Sherlock es una serie creada por la productora británica BBC en 2010 que ha adquirido un estatus de serie de referencia debido a la innovación que han demostrado sus directores, Mark Gatiss y Steven Moffat, a la hora de presentar unos subtítulos que resultan ser el hilo conductor (Dwyer, 2015) de cada uno de los casos a los que Sherlock y su fiel compañero Watson se enfrentan en los diferentes capítulos. La serie está ambientada en el Londres del siglo XXI y adapta las novelas originales de Sir Arthur Conan Doyle a nuestros tiempos; de ahí que se puedan utilizar estos subtítulos para representar algunos de los mensajes de texto entre Sherlock y Watson o para mostrar las búsquedas por internet que Sherlock realiza para poder llegar a resolver los casos que le proponen.

Para poder recopilar y organizar todos los tipos de subtítulos que van apareciendo a lo largo de las diferentes temporadas, la metodología escogida ha sido realizar capturas de pantalla a todas las escenas de los nueve capítulos que muestran este tipo de subtítulos creativos que se han utilizado en la serie, para así poder clasificarlos en diferentes grupos dependiendo de la naturaleza que presenta cada subtítulo. De esta forma, se ha conseguido recopilar un corpus de capturas de pantalla con los diferentes grupos de subtítulos que están a su vez subdivididos según el idioma en el que se muestran, incluyendo tanto la versión original inglesa como la española.

Por una parte, se han podido extraer todos los subtítulos de la versión española gracias a la aportación de la Mediateca situada dentro de la Biblioteca de la Universidad de Alicante, que tenía a su disposición las tres temporadas para poder visualizarse en cualquier momento. En cuanto a la versión original, como la misma Mediateca no incluía en su catálogo esta versión, y los DVD no disponían del visionado de la versión original, se han empleado los DVD originales de la serie adquiridos previamente en el

Reino Unido, para así poder comprobar cómo son los subtítulos originales utilizados en la postproducción inglesa.

Tras haber distribuido los subtítulos de los 9 capítulos en total de las 3 temporadas en diferentes secciones, éstos se han clasificado en 4 diferentes grupos divididos según la temática que presenta cada tipo de subtítulo, y atendiendo a los parámetros lingüísticos a los que se puede adscribir cada uno de ellos para que se pueda mostrar una clasificación coherente y relacionada con los estudios de traducción que aquí también se analizan, quedando tal que así:

1. Enunciados comunicativos mediante SMS entre personajes.
2. Voz narrativa en primera persona.
3. Glosas intratextuales.
4. Multiplicidad de puntos de vista en la *mise en scène* de la serie.

Esta clasificación elaborada a partir del visionado de la serie está justificada al ser los cuatro tipos de subtítulos que más aparecen a lo largo de la serie, si bien ha aparecido también alguno caso aislado en el que surgían características de dos de los grupos antes mencionados juntos, pero sin suponer ningún tipo de elemento que deba comentarse aparte o por el que se deba crear otro grupo más de los que se han elaborado en este estudio. Asimismo, de cada uno de los diferentes subgrupos que se han estructurado en este trabajo, presentamos de los dos primeros grupos los dos ejemplos que parecen más representativos de las características por las que han sido clasificados, mientras que de los dos últimos grupos se incluyen tres ejemplos, ya que, como se comprobará, resultan ser capturas todavía más innovadoras que muestran dimensiones todavía más abiertas del alcance que pueden adquirir los subtítulos analizados.

Además, ha sido gracias al estudio teórico de algunos de los elementos más importantes de la subtitulación en general, tal y como se ha demostrado antes con las aportaciones de Díaz Cintas o Peromingo, y de los elementos clave que deben incluirse en un producto audiovisual para que pueda cumplir su función de transmitir un mensaje a través de imágenes (Orrego, 2013: 299) por lo que se ha decidido crear esta clasificación; dando especial importancia al mensaje lingüístico que pretenden transmitir los subtítulos y a su importancia en la escena desde el punto de vista cinematográfico, sin olvidar la teoría lingüística que ha servido de apoyo a la hora de

decidir la terminología más conveniente para poder elaborar los cuatro grupos mencionados anteriormente para crear una clasificación acorde con el estudio que se está llevando a cabo.

Tras haber establecido los diferentes grupos a los que pertenece cada uno de los subtítulos que se han incluido en el trabajo, el método de análisis se ha basado en examinar cada escena que contiene un subtítulo creativo para poder explicar la técnica empleada para su creación además de sugerir las diferentes razones por las que ese subtítulo se ha querido elaborar de esa forma. Además, se incluyen diferentes aspectos básicos pertenecientes al campo de la cinematografía que también ayudan a explicar los motivos por los cuales estos subtítulos cumplen su función gracias a aventurarse a innovar en sus diferentes técnicas de producción y no valerse de las normas establecidas que se han mencionado anteriormente.

Esta explicación de algunos de los aspectos más relevantes de la producción audiovisual servirán a su vez para poder demostrar, a través de los ejemplos de subtítulos escogidos, el papel multidisciplinar que adquiere el traductor audiovisual al que se le presenta un cargo de esta envergadura, ya que como se comprobará a continuación, el traductor pasa de hacer uso de sus conocimientos en el campo de la traducción audiovisual a trabajar al mismo tiempo con herramientas que generalmente están más vinculadas a campos de estudio como el cine o y la influencia que su traducción tendrá más adelante para el equipo de postproducción que elabore el diseño gráfico de dichos subtítulos.

Además, incluimos en el análisis un apartado que pretende mostrar, a partir de las estadísticas recogidas gracias a las capturas de pantalla de todos los capítulos de las tres primeras temporadas de *Sherlock*, varias gráficas desarrolladas que mostrarán las diferentes estrategias que se han querido emplear a la hora de traspasar estos subtítulos creativos a la versión española y poder establecer unos patrones de cómo se han podido copiar del original y ver qué casos cumplen las funciones que se han pretendido defender en el análisis práctico con ejemplos que se pueden consultar en este mismo trabajo.

Para ello, mostraremos una gráfica que pertenece a cada uno de los subgrupos que se han descrito para visualizar en primer lugar una estadística comparativa del trato


de los subtítulos creativos tanto en la versión inglesa como en la española, para así más tarde poder interpretar y desarrollar los datos que nos muestran las gráficas y llegar a unas conclusiones referentes a la creación y tratamiento de los subtítulos creativos dependiendo de su naturaleza y del capítulo en el que aparece cada uno de ellos.

4. Análisis práctico del uso de la subtitulación creativa en la serie *Sherlock*

A continuación se exponen los cuatro grupos en los que se han dividido los diferentes subtítulos de la serie para poder desarrollar su análisis y demostrar cómo el traductor, al enfrentarse a un encargo de este tipo, asume la responsabilidad ya no sólo de cumplir la función lingüística de traducir el mensaje correctamente, sino además de otorgarle a cada subtítulo la misma función que el director de *Sherlock* pretende al mostrar los subtítulos con diferentes efectos y en diversas zonas de la pantalla. Así, se podrá visualizar la importancia de conocer las técnicas principales de diferentes disciplinas para poder llegar a conseguir el mismo efecto en el espectador tan sólo con un uso innovador y no tan limitado de los subtítulos.

4.1 Enunciados comunicativos mediante SMS entre los personajes.

Dentro de todos los enunciados comunicativos que incluye la serie, una de las principales armas que utilizan los directores de *Sherlock* para que los personajes se comuniquen entre ellos de una forma directa son los mensajes de texto SMS que se envían asiduamente; ya sea para mantener una conversación informal sin demasiados detalles o mensajes con información reveladora para el seguimiento del caso, los mensajes se muestran en la pantalla para que el espectador pueda formar parte de esa comunicación “privada” entre los dos personajes que ninguno más de la serie puede ver, como el caso del ejemplo 1 que se ve a continuación.



Baker Street.
Come at once
if convenient.
SH

Calle Baker.
Ven ahora mismo
si te viene bien.
SH

Los mensajes de texto representan un papel fundamental en la serie, ya que debido a ser una forma de comunicación con una naturaleza interactiva en tiempo real (Holtgraves & Paul, 2013: 289), los SMS nos ayudan como espectadores a vivir una experiencia cinematográfica más realista, adaptada a nuestro tiempo y que se sirve de elementos cotidianos como son los teléfonos móviles para otorgarles un papel fundamental en el transcurso del capítulo, y sobre todo a los subtítulos que representan los mensajes de texto que se envían entre ellos.

En este contexto del primer episodio de la primera temporada, Watson recibe un mensaje de Sherlock para avisarle de que debe ir a Baker Street, y mientras Watson (y el espectador) lo lee, se puede apreciar en la fotografía la espalda de otro personaje —el hermano de Sherlock, Mycroft— que permanece fuera de la comunicación de la que el espectador es cómplice ya que Mycroft es el único que no puede leer el mensaje.

Resulta curioso ver cómo el tipo de escritura que Sherlock emplea ayuda a poder entender la forma de ser de Sherlock desde el primer capítulo, ya que se expresa de forma directa, sin rodeos, demostrando la precisión que utiliza para cualquier tipo de actividad que quiera hacer. Por lo tanto, es interesante mostrar que rasgos como la perspectiva interna de la serie o la forma de ser de uno de los personajes se han podido sacar en claro simplemente gracias a la disposición y formato de unos subtítulos. Como se ve en la imagen, el subtítulo ya no aparece centrado en la parte inferior de la pantalla y no ocupa solamente dos líneas. Sin embargo, es gracias a estas variaciones en la técnica de subtitulación lo que consigue que el espectador pueda llegar a analizar los detalles mencionados anteriormente. Además, con ayuda de la lingüística, el subtítulo consigue la función de mostrarse como si fuera el mismo mensaje de texto que le aparece al personaje de John Watson en la pantalla del móvil, ya que emplea una abreviación para el nombre de Sherlock y utiliza frases cortas.



En la misma línea que la escena anterior, en este ejemplo también del primer capítulo de la primera temporada, Sherlock manda un mensaje a todos los periodistas que se encuentran en la rueda de prensa que el inspector de Scotland Yard, Lestrade, está dando debido a unos suicidios en serie, ya que mientras el inspector dice las posibles causas de los hechos, Sherlock avisa a los periodistas de que esa información es incorrecta.

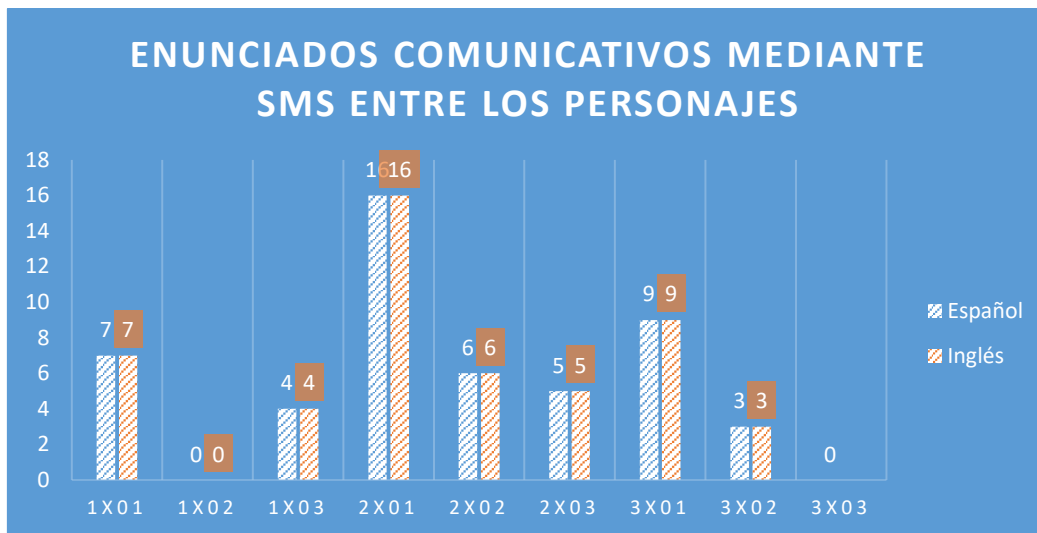
Estos subtítulos también muestran la estructura típica de un mensaje, pero en este caso ya no es por el contenido en sí, sino por la forma en la que aparecen en la escena, ya que surgen haciendo una transición que imita al mensaje que acaba de ser recibido en cualquier teléfono móvil, del mismo modo que hacen al desaparecer. También resulta interesante comentar que, mientras que en la subtitulación convencional uno de los objetivos principales es reducir la información lo máximo posible para que ocupe el mínimo espacio de la pantalla y no la obstruya, en este caso el subtítulo se repite alrededor de ocho veces a la vez para dar cuenta de la importancia que tiene en la escena y que resulte más realista que varios periodistas (por no decir todos) han recibido el mensaje de Sherlock.

Además, otro rasgo de la personalidad de Sherlock puede sacarse de este subtítulo que a primera vista parece tan simple, ya que con sólo una palabra Sherlock es capaz de demostrar que conoce todos los números de las personas que se encuentran en la sala y que no tiene ningún reparo en demostrar su soberbia al poner en evidencia al inspector jefe de la policía de Scotland Yard.

Así pues, se ha podido comprobar cómo a través de los subtítulos que representan los diferentes mensajes de móvil, la postproducción de la serie tanto en su versión original como en español ha conseguido que el espectador pueda comprender ya en el primer capítulo de la serie muchos de los rasgos que caracterizarán en adelante a Sherlock y además ver el papel principal que van a tomar estos subtítulos en forma de mensaje para el desarrollo de la historia a lo largo de las temporadas.

Este aspecto se puede apreciar en la gráfica que se muestra a continuación, donde los subtítulos creativos de este subgrupo ascienden a 50 en total a lo largo de las tres temporadas; lo que, si bien quizás no parezca una suma muy grande en

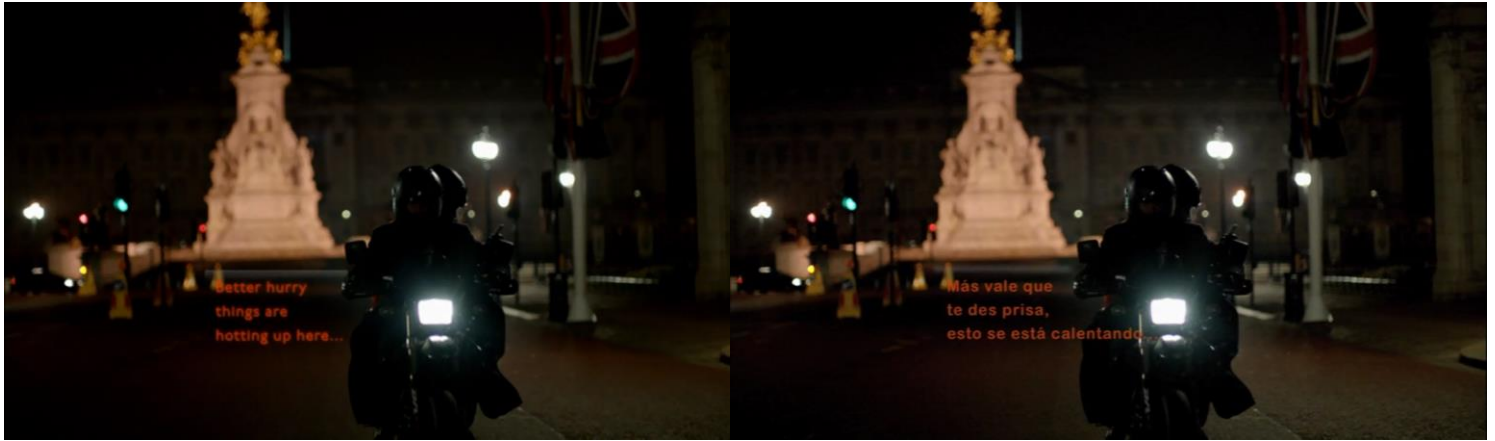
comparación con los otros tres grupos que se analizarán posteriormente, sí que resulta una cifra sorprendente. Esto se debe a que, como hemos podido apreciar en los ejemplos, es un tipo de subtítulo muy específico, ya que debe entrar en juego el uso de un móvil para su aparición; y gracias al gráfico aquí incluido, vemos que se ha decidido añadirlo durante todos los capítulos menos en dos ocasiones.



Estos subtítulos, en general, muestran la misma estructura que hemos analizado con los ejemplos: más de dos líneas para cada mensaje y posición contraria a la zona donde aparece el personaje principal que recibe dicho SMS. La única diferencia que se ha podido percibir, tanto en la versión original como en la española, es que Sherlock va cambiando la forma de identificarse en algunos de estos mensajes, ya que en los primeros capítulos utiliza las iniciales SH pero en los últimos pasa a identificarse como Sherlock Holmes. Esto demuestra que la versión traducida, en vez de mantener un patrón para que la audiencia pueda conocer rápidamente a quién pertenece cada mensaje (lo que se podría adscribir a la desaparecida función lingüística de los subtítulos), mantiene las formas de identificación que se emplean en el original.

También resulta importante mencionar el curioso caso del capítulo 3x01 que incluye 9 subtítulos creativos, ya que éstos corresponden a una persona anónima de la que no se sabe la identidad hasta mucho más tarde. Para marcar una diferencia entre los textos SMS entre personajes más que conocidos en la serie y entre aquellos que tienen apariciones esporádicas, ambas versiones incluyen diferentes tipos de formato de letra dependiendo de quién es la persona que escribe el mensaje, puesto que todos los SMS que manda Sherlock o Watson tienen el mismo tipo de fuente, mientras que los de este

personaje anónimo muestran una fuente totalmente diferente. Además, sus mensajes aparecen en diferentes colores, haciendo uso de la función de las glosas intratextuales que ya se mencionarán en este trabajo más adelante.



4.2 Punto de vista narrativo en primera persona

Según Valles Calatrava (2008: 210), el uso de la primera persona para el punto de vista narrativo implica la pertenencia del narrador al mundo ficticio y además prima la identidad del mundo del narrador y personaje. En el caso de la serie *Sherlock*, el punto de vista en primera persona va oscilando entre la perspectiva de Watson y la del propio Sherlock, ayudándose de los planos de la cámara para hacer énfasis en la exposición de esa primera persona.

En este grupo de subtítulos se han incluido aquellos ejemplos en los que el uso de un tipo de subtítulos más creativo ayuda a la comprensión y seguimiento de la trama de cada capítulo a través del punto de vista de Sherlock Holmes, para así poder entender lo que sucede y las pistas que se van dejando para que el espectador pueda pararse a reflexionar sobre lo que ha ocurrido en cada caso que se le presenta al detective y llegar a comprender su manera de pensar.

Evidentemente, este tipo de subtítulos aparece prácticamente en cada uno de los capítulos de las tres temporadas que se están analizando, ya que la base de la reflexión que utiliza Sherlock para resolver cada uno de los enigmas que le ofrecen sus clientes es aislarse en su conocido como *palacio mental* para poder conseguir la información que necesita y así encontrar la respuesta al problema propuesto. De ahí que se le quiera dar protagonismo en este trabajo a este tipo específico de subtítulos y que ocupen uno de los cuatro subgrupos que se han elaborado.

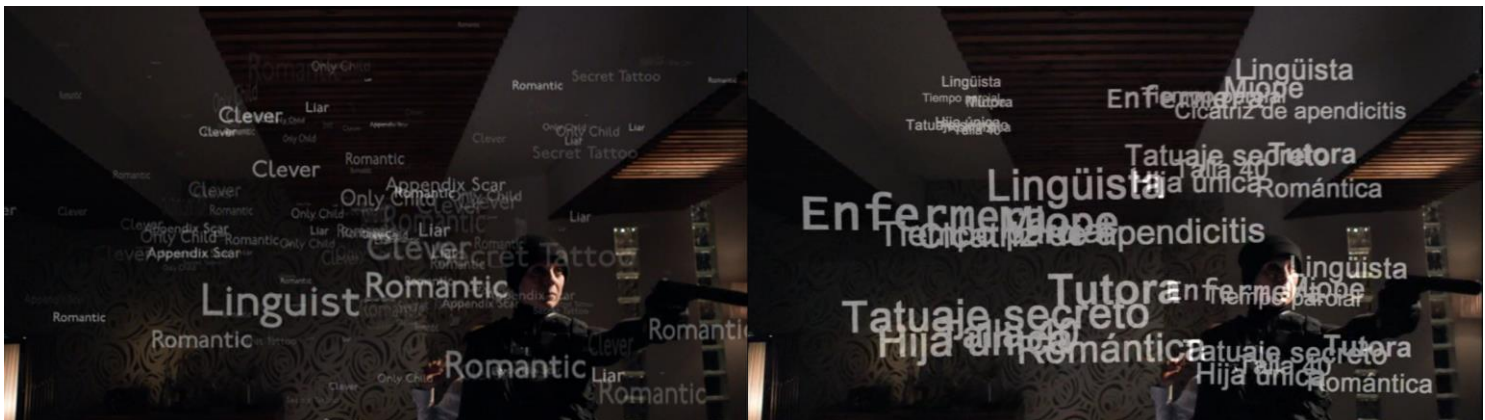


Este primer ejemplo en particular, perteneciente al segundo capítulo de la tercera temporada, aporta muchos rasgos significativos respecto al uso y elaboración de la subtitulación creativa que protagoniza este estudio, sobre todo si comparamos la versión original con su equivalente de la postproducción española. En este capítulo, Watson va a casarse con su novia Mary, y como Sherlock va a ser el padrino, tiene la tarea de prepararle a John su despedida de soltero. Para ello, Sherlock decide llevarse a Watson de fiesta y, como es habitual, beber un poco más de la cuenta. Aquí es donde se puede apreciar el primer detalle que aporta esta innovación de los subtítulos a la escena y, particularmente, a la expresión del estado de Sherlock, ya que gracias a que los subtítulos aparecen borrosos y dobles (lo cual sería inaceptable e inimaginable si se siguen las convenciones de la buena práctica de los subtítulos), el espectador puede intuir que esos subtítulos están intentando reflejar el estado de embriaguez en el que se encuentra Sherlock mientras intenta utilizar su palacio mental. Del mismo modo, es el intento de usar el palacio mental lo que muestra que los subtítulos ayudan al espectador a visualizar esta forma de pensar y, al igual que procura hacer Sherlock (sin mucho éxito), intentar buscar pistas que puedan guiar tanto al protagonista como la audiencia a la solución del caso que tiene entre manos.

Relacionado con la expresión del estado de embriaguez en el que se encuentra Sherlock, podemos apreciar que en la versión original inglesa aparecen unas interrogaciones que quieren dar a entender la incapacidad de Sherlock de analizar el entorno que le rodea; sin embargo, dichas interrogaciones no aparecen en la versión española. Resulta curioso destacar este simple detalle ya que se podría decir que, dentro de las libertades que se toma este tipo de subtitulación para distribuir los subtítulos a lo

largo y ancho de la pantalla, parece que también se establecen unos límites a la hora del espacio que se va a ocupar, ya que se puede ver como las frases en español ocupan más que las frases de la versión inglesa, por lo que quizás el equipo de postproducción española decidió que no valía la pena añadir esas interrogaciones si el mensaje que se pretende transmitir ya queda claro y quizás ocupen demasiado espacio de la pantalla.

También se podría argumentar lo mismo para el caso de la palabra *wood*, puesto que mientras la versión inglesa incluye esta palabra a la derecha de la imagen para mostrar el intento de análisis que le está haciendo Sherlock a la ventana, la misma escena en español elimina todas esas palabras de la zona derecha de la imagen. Este aspecto quizás tenga que ver con las restricciones de la postproducción española a la hora de escoger los subtítulos que parecen más relevantes y el tiempo que se les puede dedicar a la distribución y montaje de cada uno de ellos, pero no existen los suficientes datos como para poder hacer asunciones respecto a este ámbito, aunque resultaría interesante poder llegar a abarcar este tipo de cuestiones en trabajos futuros.

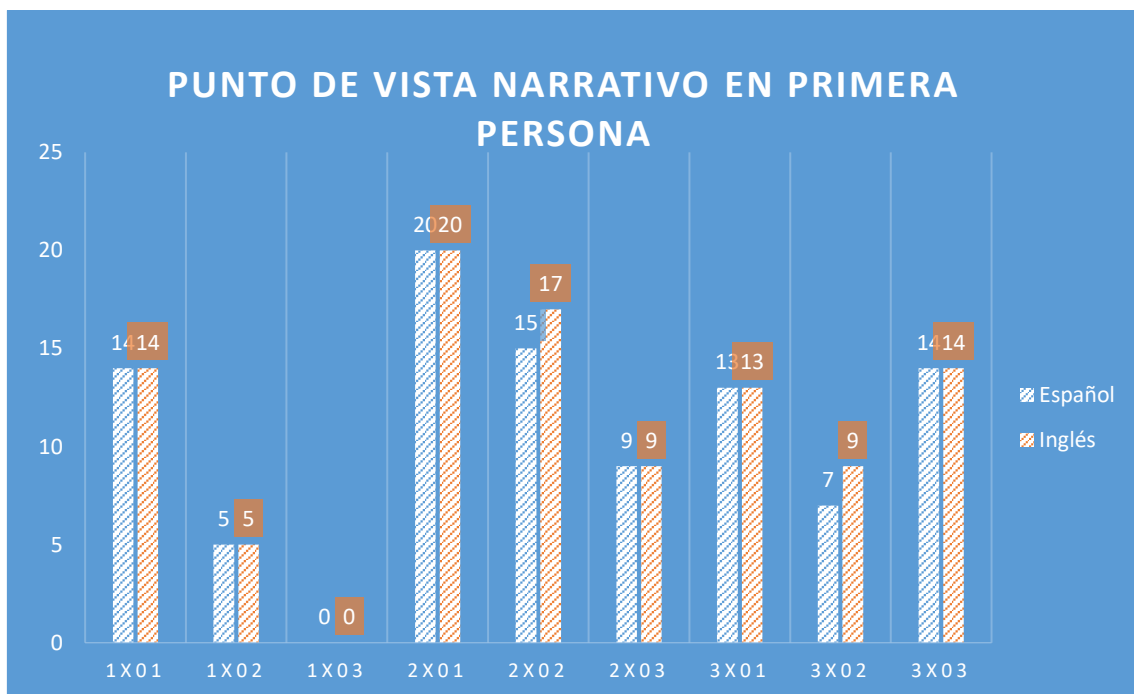


En la misma línea que la del primer ejemplo que se ha mostrado en esta sección, esta escena del tercer capítulo de la tercera temporada de la serie también ayuda a demostrar la utilidad que se le otorga a los subtítulos gracias a convertirlos en una herramienta práctica para que la audiencia pueda seguir el hilo de la historia y comprender lo que está ocurriendo en cada escena.

Este extracto del capítulo es uno de los momentos más emocionantes de la temporada, ya que Sherlock acaba de descubrir que Mary, la ya esposa de Watson, es una espía que está a punto de dispararle. Sherlock, al que le ha pillado desprevenido y no puede comprender que alguien tan cercano haya podido mentirle, hace uso de su

palacio mental para rebuscar entre toda la información que su mente almacena sobre la esposa de su mejor amigo para encontrar cualquier dato que se le hubiese podido escapar. Esta información viene dada de nuevo gracias a la innovadora distribución de los subtítulos por toda la pantalla, que ayuda a visualizar el uso de Sherlock de su palacio mental, y sobre todo a entender los sentimientos de Sherlock y la forma en la que actúa en este tipo de situación.

Además, el equipo de postproducción tanto en inglés como en español tuvo la brillante idea de crear cada subtítulo que se puede apreciar en la imagen con un tamaño diferente a medida que van apareciendo y desapareciendo de la pantalla, dando la impresión más que acertada de que cada subtítulo es como cualquier pensamiento que puede aparecer en la mente de repente para un instante después desvanecerse igual de rápido. De ahí que, gracias a la elaboración creativa de los subtítulos, éstos adquieran un protagonismo que resultaba inimaginable para ellos hace tan sólo unos años, y que puedan llegar a ser la viva imagen de un torrente de información que pasa por la mente de Sherlock y que aporta datos al espectador sobre los sentimientos de uno de los protagonistas y de las características de otro de los personajes de la serie.



Respecto a la gráfica que muestra todos los subtítulos de este tipo en la serie, vemos cómo hay una ligera variación entre el número de subtítulos creativos en la versión original (100) respecto a la versión inglesa (97). Debido a la gran cantidad de

subtítulos relacionados con el punto de vista narrativo que posee la serie en total, podemos decir que esta variación entre una versión y otra se trata de un caso aislado a dos capítulos. En el primero de ellos, el 2x02, podemos comprender la variación del recuento ya que los dos subtítulos omitidos son pensamientos del palacio mental de Sherlock que aparecen unas pocas fracciones de segundo en las que ni da tiempo a leerlos, por lo que es entendible que en la versión española se haya optado por dejar la palabra original (en este caso, *hound*), que además tiene que ver con la trama de la historia.

En lo que se refiere al segundo caso, en el capítulo 3x02, vemos que también se han omitido los subtítulos creativos en dos ocasiones, sustituyéndolos por subtítulos convencionales en el inferior de la pantalla. Sin embargo, en este ejemplo no podemos justificar de ninguna forma el porqué de su omisión, ya que se trata de una palabra que aparece repetida muchas veces a lo largo y ancho de toda la escena. Otro ejemplo de este tipo lo encontramos en la segunda captura de pantalla del primer subgrupo de subtítulos que se ha comentado anteriormente en el trabajo (ya que en este caso se trataba de un mensaje SMS), y se puede apreciar perfectamente cómo la traducción se ha podido hacer, por lo que no existe explicación conocida que nos ayude a comprender este caso.



En cuanto al resto de subtítulos que sí que se han mantenido iguales en ambas versiones, se ha podido comprobar cómo su característica principal es la manutención de un mismo formato para todos los pensamientos de Sherlock en su palacio mental,

que son la mayoría de subtítulos que se incluyen en este apartado. Además, todos aparecen y se desvanecen en ambas versiones haciendo la misma transición rápida al principio y lenta al final, simulando cualquier pensamiento que llega de repente a la mente pero que luego tarda en desaparecer. Asimismo, todos ellos aparecen de igual modo en cualquiera de los lados de la cabeza de Sherlock, ayudando a entender la imagen de que los pensamientos salen de su mente.

4.3 Glosas intratextuales

La idea preconcebida que se puede tener del concepto de glosa intratextual, siguiendo las palabras de Javier Franco, es la de la estrategia de traducción por la que, al traducir alguna expresión o palabra, el traductor necesita más explicación y añade un comentario en el propio texto (Franco, 1995: 62-91). Sin embargo, los ejemplos que se mostrarán a continuación resultan ser una especie de glosa “híbrida”, puesto que esa glosa, aparte de estar lógicamente traducida al idioma de destino, no está añadiendo más información a ningún texto o mensaje que se incluya en ese momento en la escena, sino que añade más información a la escena en sí que se está viendo. Es decir, en este apartado los subtítulos cambian de tener una función únicamente lingüística a convertirse en una glosa intratextual que refuerza el mensaje semiótico de la escena de la serie.

De hecho, tal y como se ha podido ver a través de los dos grupos anteriormente expuestos, una de las principales ventajas que aportan estos subtítulos creativos al desarrollo de la serie es la capacidad que presentan para que el espectador pueda pasar a formar parte de la propia historia, al hacer su inmersión en la trama más completa y real. Es por esto por lo que resulta relevante crear un grupo de subtítulos únicamente dedicado al análisis de este rasgo que muestran, donde se van a presentar dos de los ejemplos más relevantes con esta característica, haciendo especial hincapié en las herramientas utilizadas en la postproducción de la versión original y la española para hacer énfasis en estas glosas intratextuales que quieren explotar la realidad que pueden llegar a tener los subtítulos.

En primer lugar parece relevante destacar uno de los ejemplos que expone claramente la función de la que se estaba hablando previamente, y que aporta todavía más credibilidad a la historia ficticia que se desarrolla en *Sherlock*.

En el capítulo tres de la tercera temporada, a Sherlock le han disparado una bala que le hace estar ingresado en el hospital. Allí, el protagonista sufre mucho por el dolor de la bala y, en la secuencia que se corresponde con las imágenes en inglés y en español, Sherlock hace uso de la morfina para poder aliviar el dolor momentáneamente.

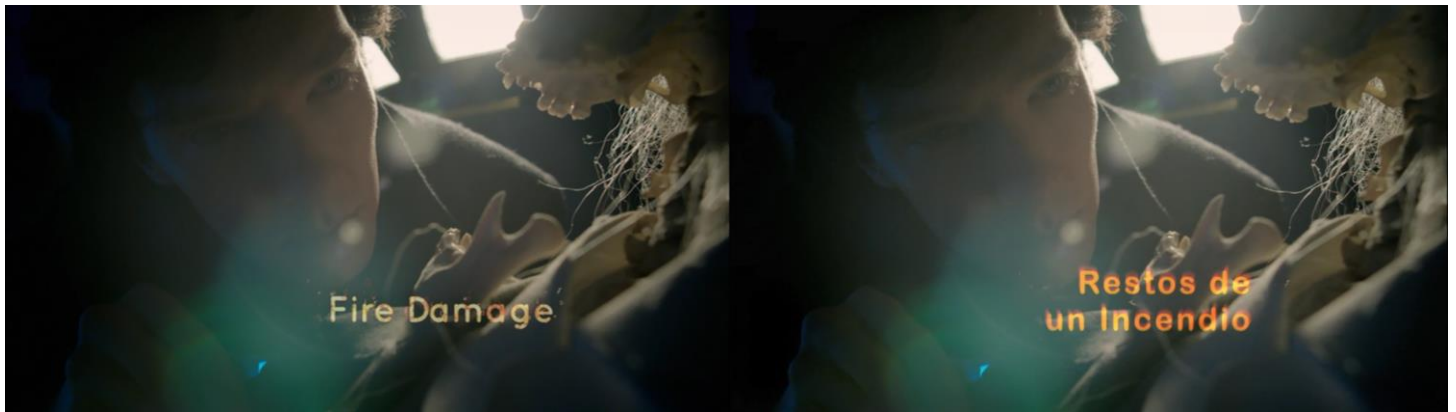


Este ejemplo resulta de gran utilidad además para demostrar las diferentes funciones que acogen estos subtítulos creativos, pues mientras que en los dos primeros grupos se aprecia como los subtítulos ayudan a seguir el desarrollo de la historia y a poder conocer las relaciones de los personajes de forma más cercana, en este tercer caso los subtítulos son una herramienta estilística que aportan a la serie más elementos interactivos para poder completar las escenas, sin que tengan un significado especialmente relevante para el desarrollo de la historia. De hecho, en la propia escena se puede ver como Sherlock expresa un gesto de dolor como consecuencia de la herida de la bala y además toca una máquina a la que tiene enganchada el gotero, por lo que si el subtítulo no apareciese, el espectador tampoco se perdería un detalle importante.

Por todo esto, todavía tiene mayor importancia demostrar cómo los subtítulos pueden llegar a acoger diferentes funciones según el trato que los directores y la postproducción de la serie quieran hacer de ellos. En el caso que se está discutiendo, el subtítulo ayuda a la audiencia a tener una descripción gráfica del sufrimiento por el que está pasando Sherlock, y de lo que hace para intentar solventarlo. De ahí que los subtítulos pasen de ser un texto externo pegado en el inferior de la pantalla a un texto con dibujos en movimiento –puesto que en la escena se puede ver como el nivel de la

morfina que se administra Sherlock va subiendo en color rojo- para tener la capacidad de expresar una dolencia física.

Relacionado con los colores, en este apartado es necesario incluir un ejemplo más que centra la carga connotativa del mensaje que muestran los subtítulos gracias al uso de un color en particular:



Las capturas de pantalla que aquí se presentan del primer capítulo de la tercera temporada encierran muchos detalles interesantes ya que, mientras que en la versión original (izquierda) se puede ver como los propios subtítulos parece que estén envueltos en llamas, representando el mensaje que las propias palabras muestran (“daño por fuego”), en el caso de la postproducción española se ha optado por mostrar los subtítulos utilizando el color naranja, que se relaciona de manera automática con el del fuego. En este caso se desconoce el porqué de la diferente estrategia usada por parte del equipo de postproducción español, aunque parece más interesante poder destacar que a pesar de la diferente estrategia elegida, la función del subtítulo se sigue cumpliendo; ya no por presentar un mensaje, sino por añadirle connotaciones y efectos que antes no se imaginarían en este tipo de subtítulos. De esta forma el espectador, al ver el subtítulo, puede recrear en su mente la imagen de una fogata; la misma fogata que Sherlock está imaginando en su mente a la vez que está analizando los restos del fuego que aparecen en la imagen.

Por último, parece relevante incluir otro ejemplo más en este apartado para llegar a abarcar todas las diferentes formas de las que se ayuda el equipo de postproducción para conseguir unos subtítulos que pasan a pertenecer a la globalidad

semiótica del enunciado, sin tener como principal objetivo representar una función lingüística a la que se suelen adscribir los subtítulos en los productos audiovisuales.

En las imágenes debajo de estas líneas, que también pertenecen a la misma escena que las capturas de pantalla mostradas anteriormente, Sherlock sigue analizando la fogata para encontrar todas las pistas que le puedan llevar hasta el causante del crimen. Entre los olores que Sherlock detecta, vemos como en la imagen aparecen unos subtítulos que dicen “bolas de alcanfor”, y a continuación una transición en la que los subtítulos pasan a convertirse en las propias bolas de alcanfor que caen al suelo.



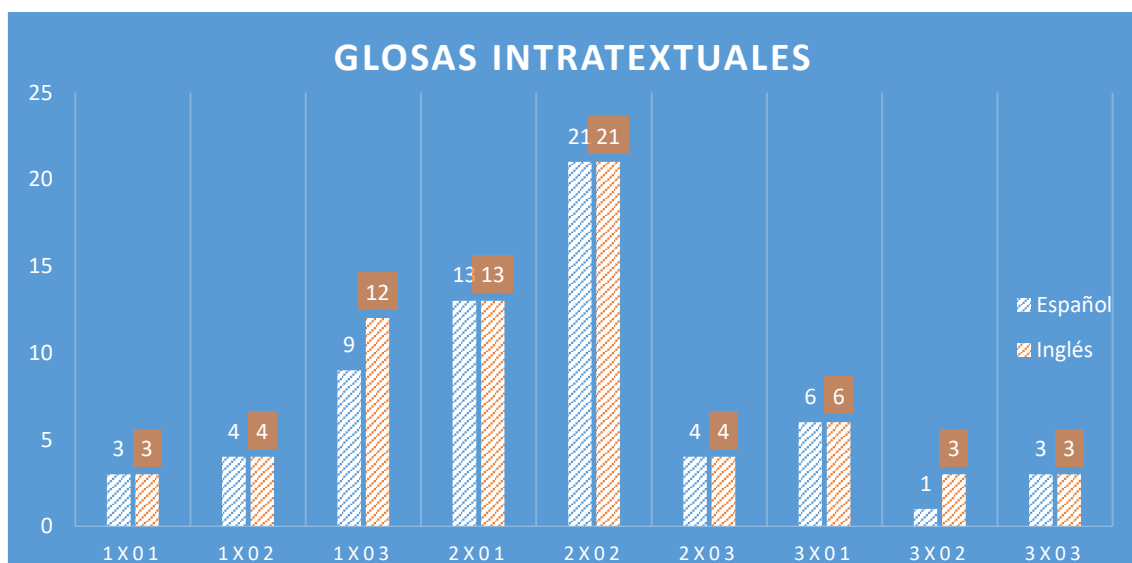
Esta escena, al igual que la anterior, incluye unos subtítulos con un color seleccionado específicamente para el objeto al que designan, ya que la mayoría de bolas de alcanfor son o blancas o amarillas (versión española vs. versión inglesa); pero lo realmente interesante de este ejemplo es la interacción que se le añade a los subtítulos, el realismo que se les otorga y su movimiento, ya que comprobamos como los subtítulos pasan de representar un mensaje (bolas de alcanfor) a tener “vida propia” y ser capaces de convertirse literalmente en unas bolas.

Por lo tanto, se puede ver como los subtítulos que representan el palacio mental de Sherlock, que ya se han comentado en los grupos de subtítulos anteriores, adquieren

todavía más fuerza comunicativa gracias al uso de diferentes colores y formas, ya que éstos ayudan al espectador a poder visualizar diferentes conceptos en su mente a medida que ve la historia e incluso a sentir las mismas sensaciones que Sherlock experimenta cuando está en su proceso de análisis de cada escena del crimen

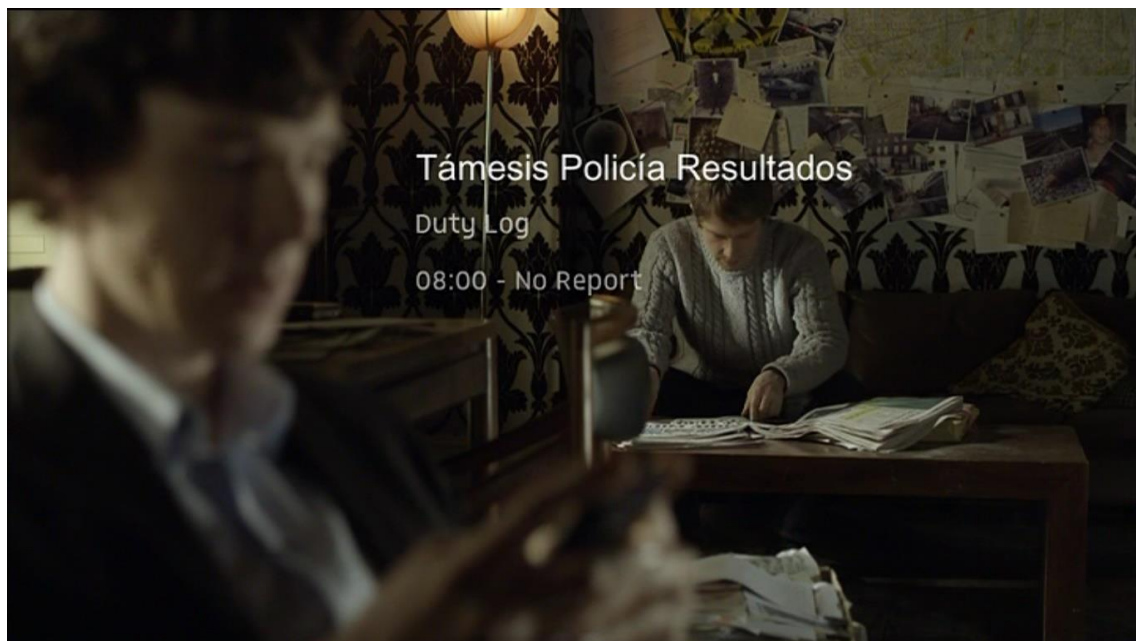
Esto secunda la idea que se viene defendiendo durante todo el estudio de que la serie *Sherlock* consigue demostrar las posibilidades de explotación de los subtítulos convencionales para que lleguen a formar parte de la realidad creada por la serie en cuestión, dejando atrás todos los parámetros lingüísticos con los que se habían estudiado hasta el momento. Como consecuencia, pasamos de observar los subtítulos desde un plano comunicativo a un plano totalmente audiovisual que hace la experiencia de visualización todavía más completa, donde la postproducción se sirve de los subtítulos no para comunicar, sino para añadir más elementos a la trama ficticia del producto cinematográfico.

Además, este tipo de ejemplos nos ayuda a ser conscientes de los diferentes roles que puede llegar a tener el traductor a la hora de enfrentarse a este tipo de encargos audiovisuales, ya que, si la empresa lo requiere, el traductor seleccionado deberá ya no sólo mostrar unos conocimientos perfectos del inglés a la hora de traducirlo al español, sino además ser capaz de trabajar con sistemas de diseño gráfico para llegar a producir los mismos mensajes interactivos que hemos podido ver por ejemplo en la última escena aquí analizada o de animación 3D para llegar a conseguir el mismo efecto en los subtítulos españoles que los de la serie original.



Respecto al análisis estadístico de este tipo de subtítulos, en este subgrupo también ocurre lo mismo que en el anterior caso, ya que comprobamos que entre el total de 64 subtítulos de la versión española y los 69 de la versión original faltan 5 subtítulos que se han perdido entre dos capítulos, siendo curiosamente uno de ellos el mismo que en el apartado previamente expuesto.

Debido a la naturaleza del primer episodio al que le faltan 3 subtítulos (el 1x03), intuimos que se trata de un error por parte del equipo de postproducción española, ya que todos los subtítulos creativos que aparecen en la escena donde se da este error poseen el mismo formato y muestran la misma información, al tratarse de búsqueda en Internet que hace Sherlock para encontrar pistas. De hecho, hay un caso específico en el que el subtítulo muestra algunas palabras en inglés y otras traducidas, sin tener ningún sentido para el espectador de la versión española.



En cuanto al otro capítulo con errores de subtitulación, el 3x02, podemos justificar la omisión de su traducción de igual forma que hemos mencionado para este mismo capítulo en el subgrupo de subtítulos anterior, y es que los únicos casos en los que se han dejado los subtítulos creativos en inglés ha sido en dos casos que Watson narra al principio del capítulo mientras aparecen en la pantalla. Al ser dos textos muy

extensos, tal y como se aprecia en la versión original, es comprensible que el equipo de postproducción española decidiese dejarlos en su versión original, sobre todo teniendo en cuenta que Watson los está narrando a la vez que aparecen.

Por lo demás, el resto de subtítulos mantiene el formato del original en la versión española, consiguiendo unos muy buenos subtítulos que funcionan como glosas intratextuales dentro de cada contexto en el que aparecen. Podemos ver desde el menú y la interfaz de un móvil hasta la de un banco o los famosos *hashtag* usados en la red social Twitter para etiquetar la información que se quiere publicar. Como consecuencia de esto, no podemos comentar la posible hegemonía que podría existir entre estos subtítulos al igual que en los dos grupos ya comentados, ya que en este subgrupo específico, los subtítulos, su composición en la imagen y su estructura dependen totalmente del contexto de cada capítulo.

4.4 Elementos propios de la *mise en scène* de la serie

Para poder analizar este último grupo, resulta relevante introducir el concepto cinematográfico de *mise en scène* que se encuentra bastante relacionado con el punto de vista narrativo que nos muestra cada escena, ya que los ejemplos de subtítulos que se mostrarán a continuación pierden su función principal comunicativa (al representar palabras mencionadas por los propios personajes en la misma secuencia) para pasar a formar parte de la puesta en escena que se ha escogido para dicha imagen. Es decir, mientras que los subtítulos se suelen ver desde un plano extra-diegético que nada tiene que ver con la escenografía del producto audiovisual en sí, en estos ejemplos se podrá comprobar cómo la aparición de los subtítulos se ha estudiado como si fuese un elemento más de la producción de la serie, que se encuentran dentro del mundo creado para desarrollar la historia de *Sherlock* y que pasan a representarse desde el punto de vista de la primera persona del protagonista.

Esta inclusión de los subtítulos creativos en la *mise en scène* se ayuda principalmente de la posición de la cámara que el director quiere utilizar para poder grabar la escena, ya que, tal y como mencionan Konigsberg y Herrando Pérez en el Diccionario técnico Akal de cine (2004: 460), la cámara bascula desde el punto de vista

que el personaje tiene de la escena al punto de vista que la cámara ofrece del personaje en el interior de la escena.

Es gracias a esta combinación de la colocación de los mensajes con la posición de la cámara que los subtítulos cambian de pertenecer al plano meramente lingüístico a convertirse en un elemento más de la producción cinematográfica en sí, implicando un mensaje semiótico que seguramente nunca antes se había concebido como tal.

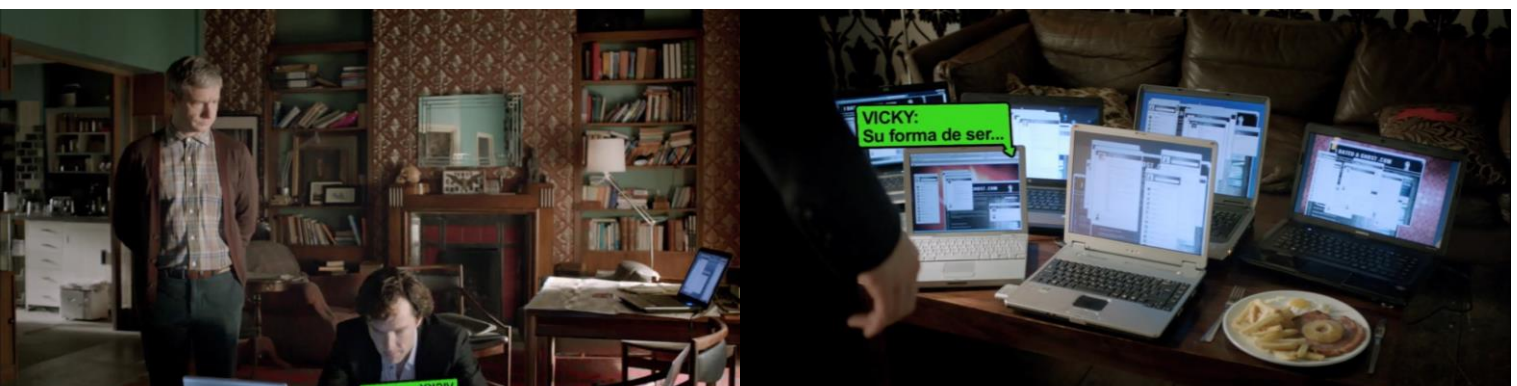
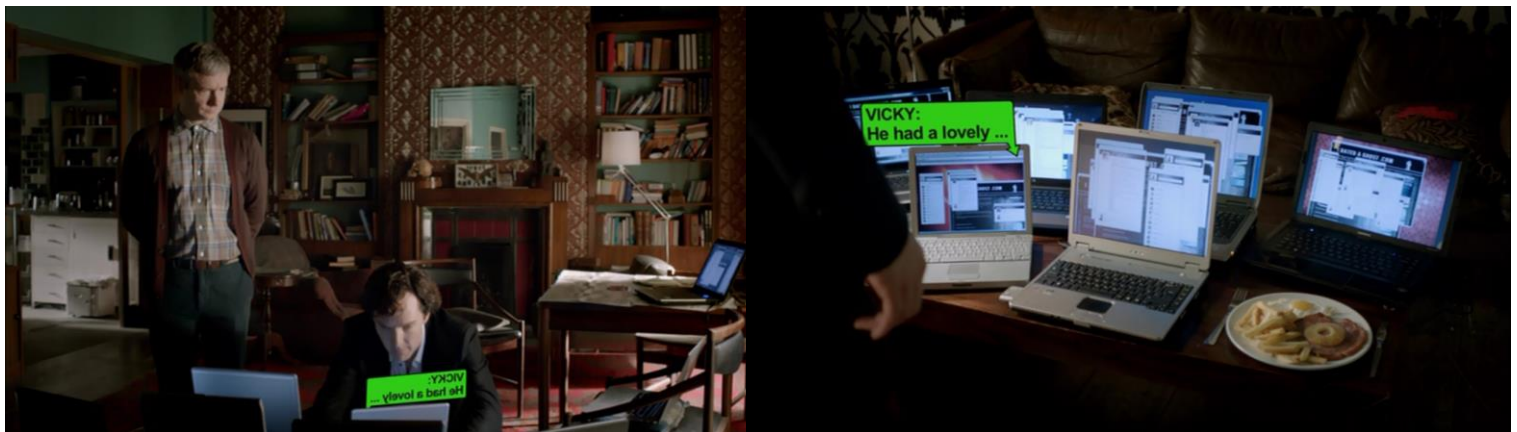


Esta primera captura de pantalla nos muestra el ejemplo más gráfico del concepto que se estaba explicando previamente. En el episodio “Síntomas de ser tres” de la tercera temporada, Sherlock tiene que adivinar quién de los invitados a la boda de John Watson y Mary es el asesino. Para ello, el detective hace uso de su ya conocido palacio mental para analizar las posibilidades que tiene cada sujeto de ser la persona a la que busca. Como se puede apreciar en ambas imágenes, Sherlock crea etiquetas para todos los invitados hasta que pueda llegar a encontrar a su objetivo.

En una postproducción “común”, podríamos imaginar que el equipo decidiría simplemente incluir una voz en off que narrase los pensamientos de Holmes a la vez que analiza a los invitados o un simple subtítulo escueto en el margen inferior de la pantalla. Sin embargo, vemos como la postproducción de la serie opta por otorgarles a los subtítulos el papel fundamental de representar lo que Sherlock piensa en ese momento, repitiendo el mismo mensaje cuantas veces sea necesario con tal de llegar a provocar el impacto que esta repetición del mensaje consigue. De hecho, estamos ante un ejemplo que nos demuestra cómo el “impact captioning” antes citado de Sasamoto “highlights salient information in much the same way as voice intonation or contrastive stress” (Sasamoto, 2014: 7).

Pero lo que realmente nos impacta de este ejemplo es el grado de inmersión diegética que adquieren los subtítulos de esta escena, ya que como se puede apreciar en la imagen de la derecha, mientras Sherlock intenta cavilar sobre quién puede ser el asesino, el protagonista es capaz de traspasar el propio subtítulo que representa el pensamiento de su mente. Esta acción demuestra cómo, tanto en la versión original como en la española, el subtítulo deja de formar parte del plano del espectador con un fin meramente lingüístico, sino que se convierte en un elemento propio de la escena ficticia que nos muestra la serie *Sherlock*; un elemento con el que el protagonista puede jugar, interactuar o incluso llegar a tocarlo y que no tiene como fin demostrar algo al público, sino que se sumerge en el mundo ficticio que la serie ha creado para él. Por lo tanto, este ejemplo es otra muestra más de cómo los subtítulos en la serie *Sherlock* pasan de tener una función comunicativa a formar parte de los elementos cinematográficos que una productora utiliza para hacer más elaborado un producto audiovisual.

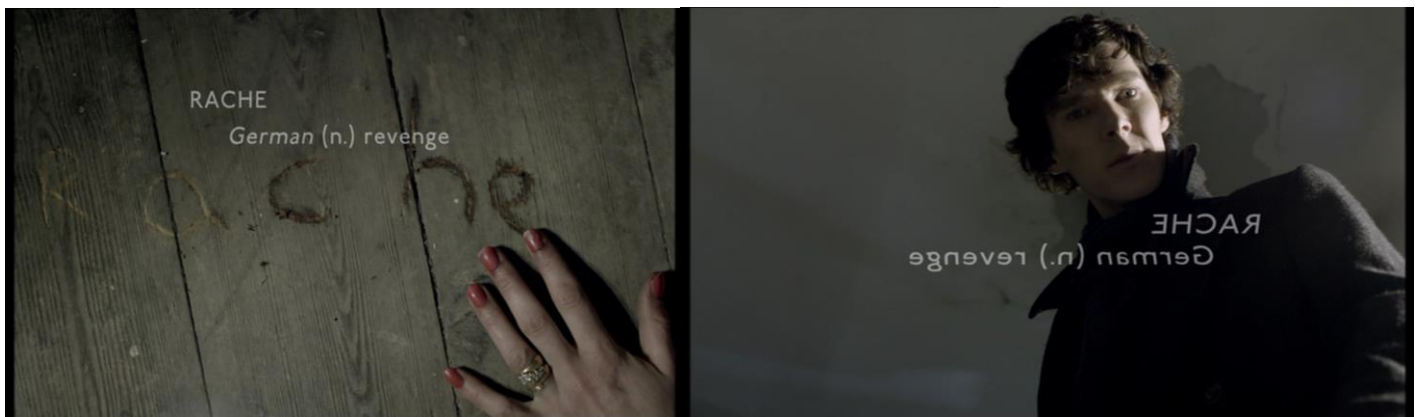
El segundo ejemplo que se incluye en este grupo de subtítulos también está relacionado con la *mise en scène* de *Sherlock*, sobre todo debido a la perspectiva de la primera persona (en este caso, de Sherlock Holmes) que nos puede llegar a mostrar un subtítulo según la forma que se ha insertado en la pantalla y su función que va más allá de la lingüística.



Como se puede apreciar en estas capturas del mismo capítulo que se ha analizado previamente, el mensaje de chat que una chica envía a Sherlock aparece en diferentes escenas tanto del derecho como del revés. Lógicamente, el hecho de que presenten el mensaje al revés después de mostrarlo del derecho al principio no puede aportar ningún detalle lingüístico que se corresponda con la “principal” función de los subtítulos, por lo que tenemos ante nosotros otro buen ejemplo de cómo los productores de *Sherlock* han decidido incluir los subtítulos en la *mise en scène* de la serie.

El hecho de que aparezcan al revés, tal y como se puede apreciar en la primera foto, nos muestra la intención de los productores de marcar una diferencia entre la perspectiva de Sherlock y la del espectador. Es decir, en este caso los subtítulos acogen una función de puente diegético entre la propia ficción de la serie y la audiencia que está viendo el capítulo, ya que como el subtítulo aparece al revés, nos ayuda a diferenciar lo que el espectador está viendo (desde su perspectiva de observador desde el exterior) de lo que Sherlock puede leer (en este caso, el mensaje de izquierda a derecha, ya que el mensaje está *dentro* de la serie, pertenece al mundo creado por los directores).

Del mismo modo ocurre con el siguiente ejemplo, donde también podemos visualizar el mismo mensaje tanto del derecho como del revés:



En estas capturas del episodio 1 de la primera temporada (“Estudio en escarlata”), Sherlock intenta adivinar el significado de la palabra *rache*, y entre las posibles opciones sopesa la idea de que pueda provenir del alemán “venganza”. De hecho, resulta interesante hacer un pequeño inciso y destacar cómo, gracias a la adición de información que en un primer momento puede no parecer importante, podemos llegar a comprender que Sherlock tiene una especie de diccionario mental, ya que la distribución de los subtítulos y el texto que se le añade de más (“German (n.)”) nos hace visualizar la típica entrada de un diccionario cuando quieres buscar la palabra *rache*, por lo que los subtítulos consiguen aportar información externa gracias al formato con el que se han distribuido.

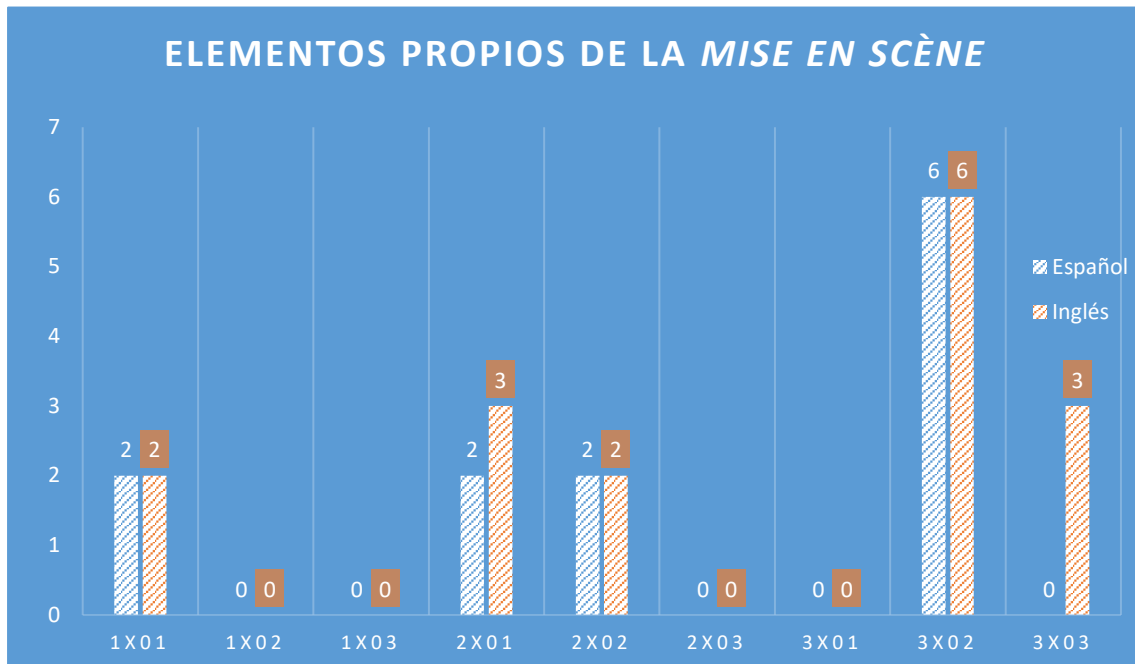
Volviendo a la función principal que se quiere destacar en este apartado, podemos apreciar de nuevo como en diferentes escenas la palabra aparece tanto del derecho como del revés, por lo que los subtítulos trabajan de nuevo como un puente entre la perspectiva externa de la audiencia, que sólo ve los subtítulos del derecho en el primer plano de la izquierda, y el punto de vista de Sherlock en la imagen de la derecha, donde el espectador se queda fuera de la imagen, dejando a Sherlock sólo con sus pensamientos y su diccionario mental. Tal y como destaca Dwyer (2015) sobre esta misma escena:

Here, on-screen text is at once both inside and outside the narrative, diegetic and extra-diegetic, informative and affecting. In this way it self-reflexively draws attention to the show’s narrative framing, demonstrating its complexity as distinct diegetic levels merge.

Por lo tanto, con estos dos ejemplos se logra demostrar los diferentes roles que acogen los subtítulos según el tratamiento que se les quiera dar y la función que los directores de postproducción le quieran conceder a cada uno de ellos, pensando, en la mayoría de los casos, más allá de la función lingüística de la que la gran parte de producciones audiovisuales a lo largo de las décadas ha hecho uso.

En este subgrupo en particular, los subtítulos acogen el rol separador entre el mundo real del espectador que está visionando el producto audiovisual del mundo ficticio creado por el director, por lo que los subtítulos tienen más bien una función propia del lenguaje cinematográfico; trabajan con el mismo objetivo con el que puede utilizarse un primer plano de cámara o un ángulo específico de la escena para poder

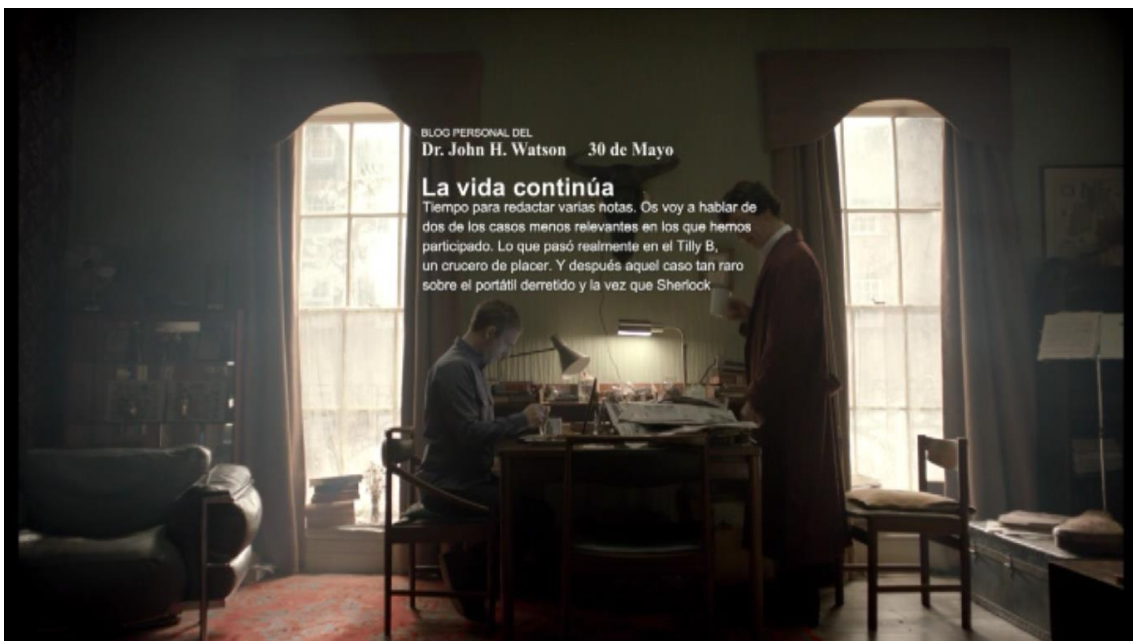
transmitir todas las sensaciones e ideas que el director pretende a la hora de grabar la serie.



Si analizamos la gráfica que nos muestra las estadísticas del uso de este tipo de subtítulos en *Sherlock*, a pesar de los pocos ejemplos que tenemos en este grupo si los comparamos con la gran cantidad de subtítulos creativos que aparecen en los demás (12 en español y 13 en la versión inglesa), resulta muy interesante poder incluirlos en este análisis por el simple hecho de que el equipo de postproducción mantenga estos subtítulos (en mayor o menor medida) a lo largo de toda la serie.

Incluso siendo un grupo tan reducido, en este caso también encontramos un ejemplo donde se pierde un subtítulo en la versión española, pero teniendo en cuenta la complejidad que se ha descrito anteriormente con la que se incluyen estos subtítulos en la serie, no es de extrañar que en algún caso se pierda su función semiótica en la versión española. En el caso del episodio 2x01, la postproducción española ha tenido que modificar uno de los subtítulos que estaba acorde con la *mise en scène* del original para que ya no la tenga. Esto se debe a que en la escena aparecen varios blogs que Watson está escribiendo en ese momento de sus aventuras con Holmes, y mientras los otros dos ejemplos del capítulo aparecen proyectados en diagonal, como si estuviesen dentro de la pantalla de Watson, el ejemplo fallido sale proyectado en la pared, incluso pasando por detrás de los cuadros que Sherlock y John tienen en el salón. De ahí que se justifique

esa omisión de los detalles más pragmáticos, puesto que debe ser muy complicado editar la imagen original para introducir, literalmente, texto traspasando los objetos de la escena.



En lo que se refiere al resto de subtítulos, al igual que ocurre con las glosas intratextuales, es muy difícil poder establecer unos patrones de cómo se sitúan en la imagen, aunque como se ha podido ver en el análisis de los ejemplos de este subgrupo, sí que aparecen dos ejemplos concretos en los episodios 1x01 y 3x03 que muestran la misma estructura de presentar primero el subtítulo al revés y luego del derecho.

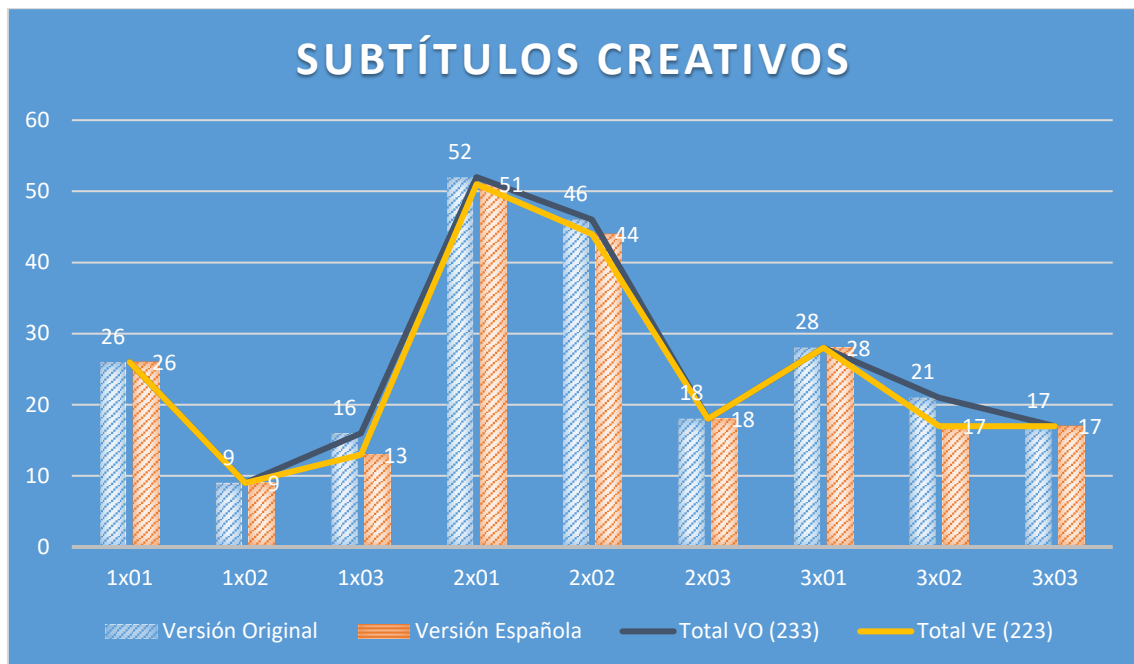
Respecto a su traducción, es alentador ver como todos estos subtítulos que cumplen la función de la *mise en scène* han sido valorados por el equipo de postproducción española como elementos importantes para el desarrollo y la estética de la serie, motivo por el cual han decidido mantenerlos y traducirlos. Aunque son pocos ejemplos los que incluyen, ya sea por motivos económicos o falta de tiempo, el hecho de poder añadir estos pequeños (pero muy innovadores) detalles es un ejemplo claro de cómo los directores y la postproducción española apuestan por la dimensión tan amplia que pueden acoger los subtítulos si se sabe trabajar y crear gracias a ellos.

5. Conclusiones y perspectivas de futuro

Como se ha podido comprobar a través del análisis aquí expuesto, la traducción audiovisual es una de las ramas especializadas de la traducción que muestra un gran campo de trabajo en el que es posible aportar nuevas ideas para enriquecer su práctica y estar constantemente en proceso de renovación para ir acorde con la evolución de los productos que se han de subtítular. De hecho, tal y como se ha podido apreciar en la serie *Sherlock* a partir de los ejemplos incluidos, los subtítulos creativos que han ido acompañando a la serie han experimentado su propia evolución desde la temporada 1 hasta la temporada 3 aquí incluidas. Mientras que en la primera temporada los subtítulos, siendo ya innovadores al acoger la forma de un SMS, no pasaron de ser en mayor parte textos colocados en diferentes posiciones en la pantalla, lo que ya predijo en lo que se convertirían en las demás temporadas. De hecho, ya en las temporadas 2 y 3 hemos visto como estos subtítulos se han transformado en textos dinámicos que pretenden simular el fuego o distribuirse repetidamente a lo largo y ancho de la pantalla con tal de expresar una idea o pensamiento.

Todo esto se debe en gran parte al trato que hizo el equipo de postproducción de la serie tanto en inglés como en español, y por supuesto los directores Moffat y Gatiss. Gracias a su apuesta por darles un papel mucho más amplio a los subtítulos, hemos visto como éstos han pasado de ser una herramienta lingüística para la audiencia de llegada a un elemento más de la producción original, dejando atrás las concepciones establecidas de unos subtítulos estáticos, simples y que pasen desapercibido lo mayor posible con tal de no interrumpir la visualización de cada escena. Estos subtítulos han acogido una dimensión para la que han demostrado estar más que preparados, además de resultar una gran innovación en el campo cinematográfico. Con la ayuda de colores, interacciones o simplemente posiciones que antes resultaban inimaginables para los estudios teóricos de este campo, la subtitulación creativa ha conseguido ya no sólo transmitir un mensaje, sino expresar emociones, sentimientos y puntos de vista que de otra manera quedarían encerrados en la mente de todos los personajes que conforman la serie. Es decir, los subtítulos han abierto el mundo de los personajes ficticios a la audiencia externa de la serie, consiguiendo crear un vínculo entre el espectador y el

personaje que jamás se habría pensado conseguir únicamente con el innovador uso de un texto superpuesto.



De hecho, al recontar los 223 subtítulos creativos que aparecen en la versión española en total frente a los 233 que incluye la versión original, podemos concluir que, a pesar de algunos casos específicos en los que no se han podido copiar los subtítulos en la postproducción española, la serie ha sabido conservar la mayor parte de los subtítulos creativos que tienen un importante papel semiótico a lo largo de la serie. Relacionado con esto, resulta destacable el hecho de que la postproducción española ha podido conseguir preservar las nuevas funciones que acogen estos subtítulos en la versión original, creando patrones en la mayoría de los casos para poder diferenciar los varios tipos de subtítulos que se han podido analizar a lo largo del trabajo. Dentro de estos patrones, se ha podido demostrar cómo en la mayoría de los casos la estrategia escogida ha sido situar cada subtítulo creativo justo en el lado contrario de dónde se sitúa el personaje con el que los subtítulos interactúan, para así que puedan tener la misma presencia en la imagen que cada personaje, elevándolos a su mismo nivel.

Debido a todas las novedades que han prestado estos subtítulos creativos a la serie *Sherlock* y gracias al alcance que acogen los subtítulos en la dimensión semiótica de la trama, por no mencionar la gran acogida que han tenido por parte del público y de la crítica, no sería descabellado pensar que esta producción sirva de referente para

futuros productos audiovisuales en cuanto a la creación de series o películas que incluyan este tipo de subtítulos para mejorar todavía más la experiencia visual de la audiencia. De ser así, estos subtítulos supondrían entonces una puerta abierta para todos aquellos creadores de contenido audiovisual que quieran enriquecer sus obras con elementos que no se habían utilizado hasta ahora, lo cual abriría en gran medida el mercado traductor dedicado a este tipo de encargos.

Como consecuencia del efecto que han tenido estos subtítulos en la producción audiovisual, sería recomendable quizás repasar los estudios teóricos de este campo que hay hasta ahora e intentar valorar la importancia de modificar sus bases para que la subtitulación creativa pueda entrar a formar parte de la gran familia en la que se está convirtiendo la traducción audiovisual; incluso quizás debería plantearse la idea de reformular su nombre, ya que los subtítulos han pasado a no estar únicamente en la parte inferior de la pantalla. Los estudiosos deberían ampliar sus horizontes y ver lo que la subtitulación es capaz de hacer si se le dan las herramientas necesarias, sin atarlo a unas normas y una práctica que, en los tiempos en los que nos encontramos, resulta totalmente desfasada. Si los autores más aclamados de la teoría de la traducción audiovisual tendiesen su mano a visualizar unos subtítulos que van más allá de su función lingüística, quizás serviría también para que los productores cinematográficos encontrasen más apoyos a la hora de decantarse por esta herramienta para incluirla como elemento fundamental de su obra de arte.

Si retomamos las opiniones más generalizadas de los autores de la teoría audiovisual, está claro que esta hipótesis quizás quede un poco fuera de alcance, más que nada por la diferencia de opiniones que ha existido (y existirá) en cuanto a la concepción de este campo de la traducción por todo lo que llega a abarcar; pero es justo por la aparición de series como la que se ha comentado en este trabajo que los estudiosos deben motivarse para poder encontrar unas nuevas bases que se identifiquen plenamente con todas las posibilidades que los subtítulos han demostrado poseer.

La diferencia de opiniones tiene, en verdad, su justificación, ya que aquí no se ha comentado debidamente, pero sería interesante poder estudiar el coste que supone para un equipo de postproducción (y como consecuencia, de traducción) la inclusión de estos subtítulos creativos, porque resulta bastante evidente que los subtítulos rígidos a los que hemos estado acostumbrados durante todas las producciones audiovisuales que hemos

podido ver hasta ahora, aun siendo un trabajo que lleva su tiempo y que requiere mucha precisión, no se pueden comparar al consumo de tiempo que puede llegar a suponer el incluir ya no sólo un subtítulo posicionado en otra zona de la pantalla, sino subtítulos con interacciones, dibujos o formas que coincidan plenamente con aquellos utilizados en el original.

Sin embargo, del mismo modo podemos argumentar que uno de los motivos que sustenta la creación de cualquier producto (sea audiovisual o no) es la ambición de poder crear algo nuevo que sorprenda a los demás y que introduzca una nueva visión sobre ese tema, y los subtítulos creativos consiguen justo ese mismo objetivo, por lo que no sería de extrañar que muchos productores arriesguen su tiempo con tal de conseguir incluir en su obra un elemento que haga que destaque sobre las demás.

Relacionado con todo esto, es imposible no mencionar el papel y los diferentes roles que puede llegar a acoger el traductor a la hora de enfrentarse a una producción de este tipo, ya que series como *Sherlock* invitan al traductor a adquirir más conocimientos ya no sólo de la traducción audiovisual, sino que le brinda la posibilidad de entrar en ámbitos que antes no se habían pensado para este campo, como bien puede ser el diseño gráfico o la informática. En esta serie concretamente, el traductor pasa de centrarse únicamente en el aspecto lingüístico de los subtítulos a tener que pensar en las diferentes dimensiones que acogen cada subtítulo dependiendo del contexto de cada capítulo, debiendo tener en cuenta aspectos que hace unos años atrás jamás se habrían tenido en cuenta debido a la estoicidad de las normas respecto a los subtítulos. Entre estos aspectos podemos destacar el tener que considerar la posición de cada subtítulo dependiendo de la imagen que quiere visualizar en cada contexto, ya que no es lo mismo acoger la forma de un SMS que de un pensamiento repentino, además de los colores que se les pueden añadir en aquellos casos que se quiera añadir una connotación semiótica, o la interacción que pueden hacer esas palabras con los personajes; formando así una producción audiovisual que destaca frente a las demás ya no sólo por sus elementos cinematográficos básicos, sino por la mezcla de éstos con unos subtítulos creativos que elevan la serie *Sherlock* a un nivel superior.

Por último, nos parece relevante destacar que los tipos de subtítulos que más aparecen de acuerdo con los subgrupos que se han creado en este trabajo han sido los referidos al punto de vista narrativo en primera persona y las glosas intratextuales, lo

cual nos ayuda a reforzar el principal argumento que se ha procurado defender a lo largo de todo el trabajo. Gracias a la aparición estelar de estos dos grupos de subtítulos creativos, vemos que la producción de la serie ha querido utilizarlos en mayor medida para potenciar el punto de vista en primera persona que hemos podido visualizar cada vez que Sherlock nos abre paso a su palacio mental, ayudándonos gracias a la inclusión de los subtítulos a poder ser partícipes de su forma de pensar y de la forma en la que trabaja su mente. Además, debido a la repetida aparición de glosas intratextuales a lo largo de las tres temporadas, los subtítulos creativos nos han ayudado a tener una experiencia visual más completa e innovadora que a su vez ha promovido el papel principal que acoge la semiótica en el transcurso de la serie, mostrándonos así una especie de vínculo entre los subtítulos y la semiótica que nunca antes se habría podido concebir.

De hecho, son productos audiovisuales como estos los que ayudan al traductor a comprender la importancia de trabajar en una rama que se vale prácticamente de múltiples disciplinas más allá de la suya propia, lo que demuestra al traductor la envergadura que pueden llegar a acoger estos estudios.

En este caso, hemos podido ver un ejemplo claro de cómo los subtítulos creativos han establecido un puente de conexión entre el campo de la traducción audiovisual y el ámbito de la cinematografía, llevándolos a un punto de convergencia del que podemos sacar en claro que sólo se puede conseguir un enriquecimiento para ambas áreas y que ayudará a los traductores a abarcar todavía más oficios de los que se pensaban gracias a la naturaleza interdisciplinar de la traducción audiovisual.

6. Bibliografía

- Brondeel, Herman; André Clas & Daniel Blampain. (1994). “Teaching subtitling routines.” *Meta* 39:1, pp. 26-33. Versión electrónica: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1994-v39-n1-meta188/>
- Chaume, Frederic. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Díaz-Cintas, Jorge. (2013). “The technology turn in subtitling.” En: Thelen, Marcel & Barbara Lewandowska-Tomaszczyk (eds.) 2013. *Translation and Meaning*. Maastricht: Zuyd University of Applied Sciences, parte 9, pp. 119-132.
- Díaz-Cintas, Jorge & Gunilla Anderman. (2010). *Audiovisual translation: language transfer on screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Díaz-Cintas, Jorge. (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Díaz-Cintas, Jorge & Roberto Mayoral Asensio. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- Dwyer, Tessa. (2015) “[From Subtitles to SMS: Eye Tracking, Texting and Sherlock](http://refractory.unimelb.edu.au/2015/02/07/dwyer/)”. *Refractory: A Journal of Entertainment Media* 25. <http://refractory.unimelb.edu.au/2015/02/07/dwyer/>
- Foerster, Anna. (2010) “Towards a creative approach in subtitling: a case study”. En: Díaz-Cintas, Jorge; Anna Matamala Ripoll & Joselia Neves (eds.) 2010. *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Amsterdam: Rodopi, pp 81-98.
- Franco Aixelá, Javier. (1995) *Los elementos culturales específicos (ECE) en traducción inglés-español*. Alicante: Memoria de Licenciatura, Departamento de Filología inglesa.
- Gambier, Yves. (2014) “The position of audiovisual translation studies.” En: Millán, Carmen & Francesca Bartrina (eds.) 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 45-59.

- Holtgraves, Thomas & Korey Paul. (2013) “Texting Versus Talking: An Exploration in Telecommunication Language.” *Telematics and Informatics* 30:4, pp. 289-295.
- Konigsberg, Ira; Enrique Herrando Pérez & Francisco López Martín. (2004) *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- McClarty, Rebecca. (2012). “Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling.” *Monti. Monografías De Traducción e Interpretación* 4:4, pp. 133-153. Versión electrónica:
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26944/1/MonTI_04_07.pdf
- Moffat, Steven. Mark Gatiss. 2013. *Sherlock*. Temporada 1.
- Moffat, Steven. Mark Gatiss. 2013. *Sherlock*. Temporada 2.
- Moffat, Steven. Mark Gatiss. 2014. *Sherlock*. Temporada 3.
- Moffat, Steven. Mark Gatiss. 2014. *Sherlock*. Complete Series 1-3.
- Orrego Carmona, David. (2013). “Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital.” *Mutatis Mutandis* 6, pp. 297-320. Versión electrónica: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012656>
- Rica Peromingo, Juan Pedro. (2016). *Aspectos Lingüísticos y Técnicos de la Traducción Audiovisual*. Bern [etc.]: Peter Lang.
- Sasamoto, Ryoko. (2014). “Impact caption as a highlighting device: Attempts at viewer manipulation on TV.” *Discourse, Context and Media* 6, pp. 1-10. Versión electrónica:
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2211695814000130>
- Valles Calatrava, José R. (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.