

El subtulado para personas sordas como discurso narratológico

Cristina Álvarez de Morales Mercado

cristinaalvarez@ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 08/01/2014 | Revisado: 04/02/2014 | Aceptado: 23/07/2014

Resumen

El trabajo que presentamos surge como reflexión teórica dentro del Proyecto de investigación PRA2 del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Se enmarca además en los estudios del subtulado para personas sordas (SpS), una de las líneas de investigación sobre la accesibilidad en la traducción, que el grupo TRACCE viene desarrollando en los últimos años. En este trabajo estudiamos las categorías narratológicas del discurso narrativo como son la aspectualidad, la voz, el modo y el tiempo, y las aislamos para analizar si todas ellas se cumplen en el subtulado para personas sordas. Para el análisis de la subtulación para personas sordas nos hemos basado en el sistema de anotación utilizado por el Grupo de investigación Tracce¹, que está procediendo a etiquetar un corpus de 75 películas subtituladas para sordos a través del programa Maxqda. A través de este etiquetado podemos llegar a concluir en una primera reflexión, que, efectivamente, el subtulado para personas sordas (SpS) es un discurso narratológico porque cumple las cuatro categorías que avalan el discurso narratológico: aspecto, voz, modo y tiempo, pero además, el SpS es un discurso traducido, porque utiliza diferentes estrategias traductológicas para conseguir entidad como tal discurso.

Palabras clave: subtulado, narratología, discurso, accesibilidad.

Abstract

Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing as a New Narrative Discourse

The present paper constitutes a theoretical reflection within the Project PRA2 of the Department of Translation and Interpreting of the University of Granada (Spain), which tries to integrate the work flow of accessible audiovisual translation. This project is oriented towards creating a technological website platform open to any user, where people, regardless of their functional characteristics, can interact with any audiovisual resources. In the paper we will study the narrative items aspect, voice, mode and time in the subtitles for the deaf and hard of hearing (as a new narrative discourse) in order to isolate them and examine if they can be the contents of this new discourse. Our methodology is based on the tagging system of Tracce research group which uses Maxqda software to tag 75 films subtitled for the deaf and hard of hearing. We conclude that the SDHH is a narrative discourse because it achieves the four narrative categories. Therefore, subtitled discourse is also conceived as a translated discourse because it uses translation strategies in order to get its identity as proper discourse.

Keywords: Subtitle, narrative, discourse, accessibility.

1. Introducción

La Narratología pretendió constituirse como una ciencia general del relato, en cierta medida autónoma con respecto a otras realizaciones como la Poética Lingüística o la Semiótica literaria, pero además intentó hacer que el relato, su objeto de estudio, se convirtiera en una realidad que atravesara la mayor parte de las realizaciones de nuestra cultura: desde el análisis de la novela, el cuento, hasta la conversación diaria, pasando por el texto cinematográfico, el chiste, el mito, el teatro, etc. Hoy en día y, basándonos en las nuevas manifestaciones textuales, entendemos que también se puede hablar de Narratología y recursos narratológicos si atendemos a nuevas formas de discursos accesibles como la audiodescripción (AD) para personas con discapacidad visual o el subtítulado para personas con discapacidad auditiva (SpS). Recordemos que estas nuevas modalidades de traducción accesible (Gambier 2001) son también nuevas formas de traducción intersemiótica (Matamala y Orero 2010) porque activan varios canales: lingüístico, acústico y visual y, además, se trata siempre de traducciones subordinadas, en las que la imagen o el sonido han de traducirse siempre en palabras.

En este artículo intentaremos aislar las características generales del relato, como fenómeno universal y multigenérico y aplicarlas a un tipo de texto especial como es la subtitulación para personas sordas (en adelante SpS), entendida, qué duda cabe, como discurso narrativo. La SpS en español sigue la norma AENOR (2012), que recoge los aspectos más importantes que hay que tener en cuenta en este tipo de subtítulado, como el color del subtítulo de los personajes principales y secundarios, los sonidos (alternantes o diferenciadores) que se recuperan en el subtítulo, explicaciones que ofrece el subtítulador y que aparecen ubicadas en la parte superior de la pantalla, etc.

Optar aquí por el discurso narrativo nos hace plantearnos una primera cuestión: la distinción entre «historia» y «discurso», recursos ambos inherentes a la actividad lingüística, pero que además superan el marco de la narratología.

La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido. Así, la situación inherente al ejercicio del lenguaje, que es la del intercambio y del diálogo, confiere al acto del discurso una función doble: para el locutor representa la realidad; para el oyente recrea esta realidad. Esto hace del lenguaje el instrumento mismo de la comunicación intersubjetiva. (Benveniste 1996: 26)

Atendiendo a estas palabras hemos de recordar que, en este ejercicio del lenguaje que es el diálogo, la persona sorda que recibe el mensaje lo recibe además codificado e interpretado por un mediador que le facilita el acceso a ese discurso que no puede oír.

En opinión del crítico Pozuelo (1994: 227): «El acontecimiento (historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma

de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la apariencia de lo que acontece». Genette (1966), hablaba de la división entre «mímesis» y «poiesis» de la Antigüedad clásica, entendiendo la primera como imitación de la realidad que en Literatura puede hacerse en forma de poiesis, creación y organización artística del discurso. Por ello, la Poética es ciencia de los discursos, de los modos de imitación de la realidad (Genette 1979). Así pues la Narratología y sus diferentes manifestaciones han existido siempre en forma de Poética discursiva o teoría de los géneros. Recordemos en los años 60 con los enfoques formalistas la distinción tan exhaustiva que hicieron entre los términos «historia» y «discurso». Para Tomachevski (1982) el «argumento» se identifica con la construcción artística, con la modalidad que adopta la constitución del relato como ordenación de una serie de hechos. Una misma trama puede ser objeto de discursos diferentes: en una novela, por ejemplo, se puede presentar antes el descubrimiento del cadáver que el propio asesinato. El argumento de una película subtitulada (Pedersen 2011), por su parte, está desarrollado por los propios subtítulos *in verbatim* que se corresponden con la traducción literal y que son tan necesarios por dos razones: 1) para la persona sorda leer algo diferente de lo que los personajes dicen es tremendamente confuso y, 2) si la información se omite la persona sorda se siente aún más fuera del mundo real (Bartoll y Martínez 2010: 71).

El artista-narrador-subtitulador elige un argumento, una construcción, una presentación y ordenación de los hechos. Esta presentación puede hacerse desde diferentes perspectivas, dar lugar a mayor número de descripciones o diálogos, etc. Pues bien, este argumento es lo que el lector/ la persona sorda recibe (Di Giovanni 2011), teniendo en cuenta siempre que el lector se entera de lo sucedido sujeto a una modalidad, aspectualidad, voz y tiempo discursivo de los que hablaremos más adelante.

Recordemos que Barthes (1974) realizaba una presentación del análisis del relato distinguiendo tres niveles operacionales:

- a) El de las funciones: estudio de los hechos de la historia desde el punto de vista de su lógica causal-temporal.
- b) El de las acciones: estudio de los hechos desde el punto de vista de su sintaxis actancial.
- c) El de la narración: estudio de la comunicación narrativa o relaciones entre el dador del relato y el destinatario del mismo. Este nivel podría relacionarse con el papel de la «ilusión» en el caso de la mismidad de los personajes cinematográficos en la que el espectador sufre una ilusión, cree algo falso o que se manifiesta como tal cuando se establece esa relación entre la propia película y el espectador (Carrillo *et al.* 2012).

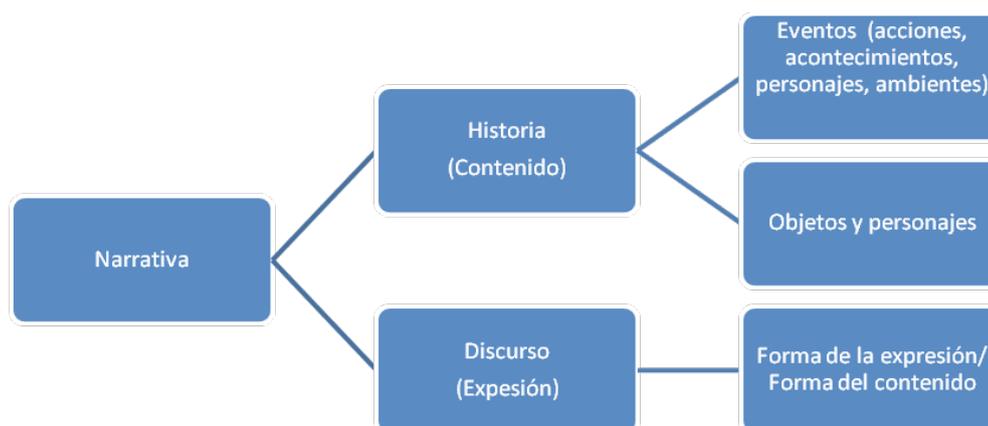
El tercer nivel es el «discurso» que aísla la organización de la narración como organización estructurante y estilísticamente pertinente. En este nivel, una historia se compone hasta alcanzar una modalidad de la comunicación. Sería la respuesta a las preguntas de: ¿cómo se ofrece una historia? y, ¿qué modalidad de enunciación y de

recepción adopta? (Pozuelo 1994: 229). Es precisamente dentro de este último nivel donde situaremos el subtítulo para sordos, porque en él lo que interesa son precisamente las relaciones comunicativas entre el diálogo «real» de los personajes y el texto que la persona sorda lee. Si atendemos a la definición de comunicación narrativa como alguien cuenta una historia a alguien, entenderemos que la actividad de contar, el modo de hacerlo (relato fílmico, subtulado, teatro, etc.) y la narratividad del objeto histórico pertenecen al discurso. En nuestra definición, el discurso abarca la idea global de que alguien (problemática del narrador) cuenta una historia (dispone los acontecimientos en un orden, con una duración, desde uno o varios puntos de vista, cerca o lejos, etc.) a alguien (problemática del receptor narrativo).

La mismidad de los personajes, la conexión espacial y la conexión temporal de los eventos que involucran a los personajes, son *condiciones básicas de posibilidad de toda narrativa* independientemente de su medio. Esta observación aparentemente trivial sirve para distinguir de manera radical entre la experiencia estética literaria y la experiencia estética fílmica, en otras palabras, sirve para demostrar que *el medio sí cuenta* porque ya por la sola manera de realizar las condiciones de toda narrativa genera una experiencia estética específica que no puede ser reducida a la dimensión propiamente narrativa, es decir, literaria (Carrillo *et al.* 2012: 75-76).

Pero como era de esperar, la Narratología, interesada en la Historia, respondía mejor a las preguntas que han constituido siempre un desafío de la Lingüística: constituir una gramática o mecanismo general que dé cuenta de las articulaciones del signo u objeto. Por ello, la Narratología se integró pronto en la Gramática textual y el estudio de las posibilidades lógico-universales del relato. Entendiendo al relato como una categoría que recoge diferentes niveles:

Figura 1. Tabla de la Narratología a partir de la teoría del signo



Las ventajas de concebir la narrativa como una estructura semiótica son fundamentalmente dos:

- Concibe la historia y discurso como elementos solidarios, puesto que en la teoría del signo éste es una realidad de dos caras: expresión y contenido. Entendiendo

historia como la serie cronológica de los acontecimientos relatados y el discurso como la manera de relatarlos (Gaudreault 1995: 43).

- La segunda ventaja de una concepción semiótica de la narrativa es que la concibe como una ciencia general del relato, que puede manipular diferentes sustancias o materiales: la palabra, la banda sonora, el film, el mimo, el subtítulo, etc. Lo «literario» no es aquello que cubra la narratividad, sino un medio por el cual aquella se proyecta. De hecho, hay constantes formales de naturaleza no literaria como la perspectiva, la voz, la descripción, etc. que serán las que utilizaremos para justificar de forma teórica nuestro nuevo objeto de conocimiento: el SpS como nuevo discurso narratológico.

2. Objetivos

El presente estudio persigue demostrar dos objetivos que consideramos están interrelacionados:

- El subtítulo para personas sordas (SpS) es un discurso narratológico porque cumple las cuatro categorías que avalan el discurso narratológico: aspecto, voz, modo y tiempo.
- Pero además, el SpS es un discurso traducido y subordinado, con un saber ya dado, porque utiliza diferentes estrategias traductológicas para conseguir entidad como tal discurso.

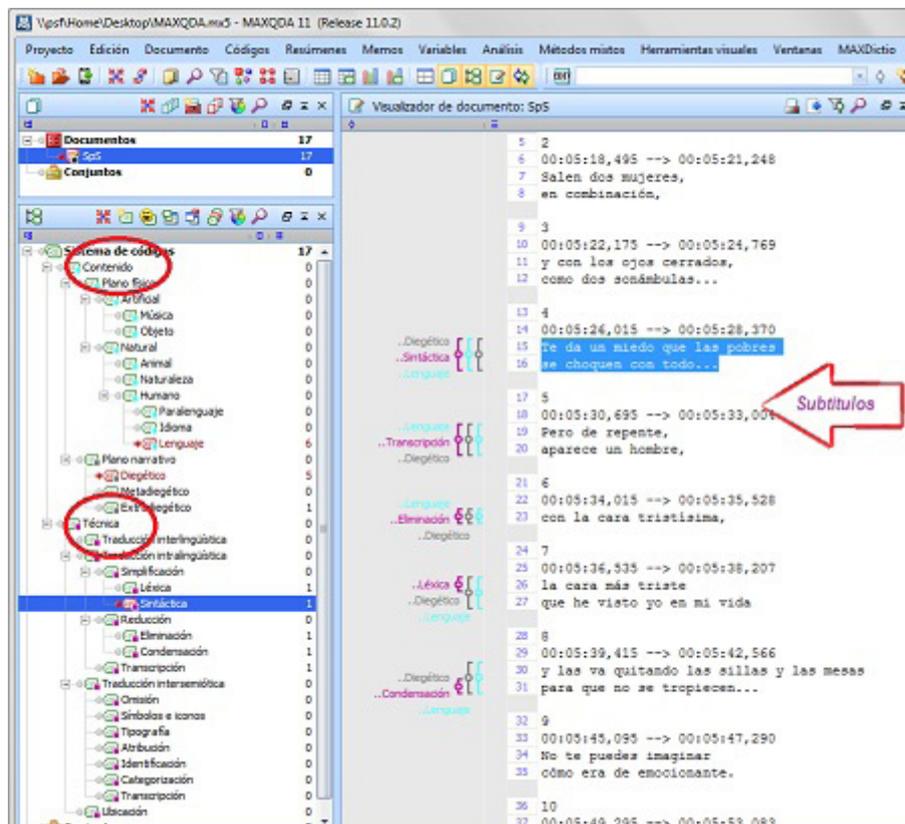
Se dice que narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción, subtítulo, audiodescripción, etc.) realizar, en suma, un argumento entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas. «Ese discurso es la acción de decir, que en el relato es narrar» (Pozuelo 1994: 240). La narración y el narrador han sido por ello revelados como el principal problema del relato, el que condiciona la organización de la historia o material. Ya en 1983, Genette había sistematizado los problemas discursivos en torno a cuatro grandes categorías, que se corresponden con las inherentes a la actividad verbal discursiva: a) el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; b) la voz o registro verbal de los enunciados de la historia; c) el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia; d) el tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración.

3. Metodología

Para el análisis de la subtitulación para personas sordas nos hemos basado en el sistema de anotación utilizado por el Grupo de investigación Tracce², que está pro-

cediendo a etiquetar un corpus de 75 películas subtituladas para sordos a través del programa Maxqda.

Imagen 1. Captura de pantalla del sistema de anotación de SpS con el programa Maxqda



Nosotros entendemos que el sistema de anotación del SpS se compone de dos niveles:

- Contenido: qué sonidos del film original se trasladan al subtítulo.
- Técnica: en qué forma se traslada dicho sonido.

El objetivo del sistema de anotación es identificar, analizar y clasificar los sonidos que se han trasladado al subtítulo y relacionarlos con la técnica de traducción empleada en cada caso. Los ejemplos que utilizamos en este trabajo han sido seleccionados de ese corpus general de 75 películas, en concreto hemos escogido cinco³ películas en SpS, porque son con las que hemos trabajado nosotros, y las hemos etiquetado en ambos niveles a través del programa Maxqda. Se trata de un software pionero en el análisis cualitativo de datos de texto por medio de una variedad de recursos metodológicos: apoyo completo para los archivos PDF que serán mostrados exactamente como se muestra en Adobe Acrobat y además pueden ser codificados en Maxqda; visualización como instrumento analítico; integración metódica de los procedimientos cualitativos y cuantitativos así como esquemas sincronizados de Audio/Video y transcripción de textos a través de un acceso directo a los datos de vídeo o audio originales.

Para el funcionamiento de Maxqda tenemos que tener en cuenta que se pueden utilizar cinco tipos de plantillas diferentes, los cuales se adaptan a los parámetros de sus elementos que se representarán automáticamente en el mapa generado:

- El modelo de un caso: los datos (datos, códigos, segmentos) pertenecientes a un texto escogido serán plasmados automáticamente en un Mapa.
- El modelo de un código: este es muy parecido al modelo anterior, lo que lo diferencia es que en este modelo se encuentra el código como punto central. Se pueden plasmar los segmentos codificados, los códigos de memo y los memos vinculados a los códigos que pertenezcan al código seleccionado.
- El modelo de código-Teoría: este modelo respalda una de las teorías del desarrollo y pone automáticamente las ideas e hipótesis escritas en los memos.
- El modelo de intersección de códigos: este modelo esquematiza las asociaciones e intersecciones de los códigos escogidos. Se seleccionan uno o más códigos y se ponen en la ventana de trabajo. Todos los códigos serán automáticamente introducidos y conectados por medio de una flecha. La conexión de líneas representa la intersección de los dos códigos. Al incluir subcódigos, la representación se vuelve más compleja.
- Modelo de código-subcódigo-segmento: Esta es el más complejo de las cinco plantillas modelo. Es el utilizado en este proyecto, aquí se esquematizan gráficamente los subcódigos, los memos vinculados y los segmentos del código seleccionado (véase imagen 1).

En cuanto al sistema de anotación del contenido consiste en una tipología del sonido basada en estudios filmicos (Gorbman 1976, Bordwell y Thompson 2010, Chion 2008) y lingüísticos (Poyatos 1994). Pérez Bowie (2008) insiste en que autores como Bordwell y Thompson, desde su metodología cognitivista interesada en aclarar los esquemas y procedimientos mentales, aplicados por los espectadores para inferir las historias que se les cuentan desde la pantalla, dedican gran atención a las fórmulas sobre las que se articulan los esquemas genéricos. El Grupo Tracce, por su parte, se ha decantado por una tipología que se divide en dos niveles básicos, según sea el criterio clasificador del sonido del film: tipo de sonido filmico según la fuente de emisión en el plano narrativo y tipo de sonido filmico según la fuente de emisión en el plano físico.

El primero de estos niveles se compone de tres categorías: Diegético, Extradiegético y Metadiegético. Son sonidos diegéticos los diálogos de los personajes, sonidos de la naturaleza y objetos del mundo en que se desarrolla la acción y la música, cuando la fuente se encuentra dentro de dicho mundo. El sonido extradiegético, por el contrario, se produce fuera del espacio narrativo; pertenecen a esta categoría la narración (voz en off) y la música que acompaña la narración pero no forma parte de la misma. Por último, el sonido metadiegético, también denominado interno, es aquel sonido que, pese a estar situado en la acción narrativa, se origina en el interior del personaje, ya

sea físico (gemidos, latidos del corazón, sonido de la respiración) o mental (voces mentales, recuerdos).

El sistema de anotación de las técnicas de traducción tiene la finalidad de identificar y clasificar las técnicas empleadas en la traducción de los elementos del nivel anterior, tanto en la traducción interlingüística e intralingüística del lenguaje como en la traducción intersemiótica de las categorías paralingüísticas y no verbales del sonido fílmico descritas anteriormente. La clasificación de las técnicas de traducción intralingüística de SpS se basa en estudios sobre subtítulado y subtítulado para personas sordas (Remael 2007; Neves 2005), y a partir de ellas intentaremos demostrar el segundo objetivo de este estudio.

La Tabla 1 recoge el sistema de anotación de Subtitulado para Personas Sordas (SpS) y en ella nos basaremos para explicar los resultados de este trabajo. Queremos aclarar, que este etiquetado es del que partimos para explicar nuestros objetivos, pero que no todas las etiquetas se recogerán en los ejemplos seleccionados. Únicamente utilizaremos aquellas que se adecuan mejor a nuestro propósito.

Hemos de aclarar también que, como el proyecto en el que este trabajo se enmarca no ha terminado aún, no es posible ofrecer datos concluyentes del etiquetado de Maxqda. En la actualidad seguimos etiquetando los subtítulos de las películas para personas sordas y, la hipótesis que ofrecemos aquí, es producto de una primera reflexión personal surgida durante la fase inicial del proceso del etiquetado.

Tabla 1. Sistema de anotación de Subtitulado para Personas Sordas (SpS)

Contenido				
Plano narrativo	Diegético			
	Extradiegético			
Plano físico	Artificial	Objeto		
		Música		
	Natural	Humano	Acción corporal	
			Lenguaje	
			Idioma - Dialecto	
		Paralenguaje	Voz	
			Diferenciadores y alternantes	
	Naturaleza			
Animal				

Técnica			
Traducción interlingüística			
Traducción intersemiótica	Omisión		
	Transcripción		
	Categorización		
	Atribución		
	Interpretación		
	Tipografía	Mayúscula-minúscula	Normativo
			No normativo
		Paréntesis	Normativo
			No normativo
		Guión	Normativo
			No normativo
		Color	Normativo
			No normativo
	Ubicación	Normativo	
		No normativo	
Cursiva	Normativo		
	No normativo		
Símbolos e iconos			
Traducción intralingüística	Traducción literal		
	Reducción	Condensación	
		Eliminación	
	Simplificación	Sintáctica	
		Léxica	

4. Discusión

Si el discurso narrativo responde, como se ha indicado más arriba, a las categorías de focalización, voz, modo y tiempo, veamos si en el subtítulo se cumplen y si éste podrá considerarse entonces como un discurso narratológico.

4.1. Aspecto o focalización

Las preguntas que el aspecto fija son: ¿Quién ve los hechos? ¿Desde qué perspectiva se enfocan? La aspectualidad recoge pues un problema ya antiguo sobre la estructura narrativa también denominado foco de la narración (Schmidt 1982) o «punto de

vista». La perspectiva, foco o aspecto no es una cuestión de detalle, por el contrario, puede decirse que es el auténtico pilar de la estructura narrativa.

El de la perspectiva es además un elemento modelizador de primer orden, refleja distintas concepciones del mundo, pero al mismo tiempo su carácter de elección, la opcionalidad que le es inherente (ver una cosa desde más lejos, más cerca, desde el interior/exterior, etc.) lo convierte en un fenómeno estilístico de gran importancia.

La aspectualidad tiene muy diferentes desarrollos posibles. Igual que cada novela puede adoptar un ángulo de visión diferente, el subtítulo que se interpreta y se escribe en una película puede recoger la información que se escucha en la pantalla de diferentes formas. Hemos de insistir en el carácter subordinado de la subtitulación, pues cuantas más explicaciones ofrece el subtítulador más necesita la persona sorda una banda visual.

Imagen 2. Subtítulos de la película *Contra la pared*



Este ejemplo recoge por una parte, los diálogos de las personas: *No soy un perro/ No soy un...perro*. Esto es, lo que se refiere al plano diegético de la narración (véase en la tabla de las etiquetas. Este nivel corresponde al contenido), pero además, la persona que lo subtítula recurre a una técnica concreta en la traducción como es la «interpretación», entendida como una técnica de traducción intersemiótica que consiste en la caracterización de un sonido que implica un juicio subjetivo por parte del traductor, que adopta un ángulo de visión particular y totalmente subjetivo. En este ejemplo aparece recogida esta técnica en la expresión (EBRIO), en la que la persona que subtítula hace hincapié en el estado de embriaguez del protagonista que casi no puede articular palabra. El subtítulador entiende que la persona sorda puede no captar la tremenda borrachera del protagonista y por ello lo interpreta subtitulándolo.

Las diversas teorías acerca de la perspectiva del narrador a la hora de enfocar los acontecimientos que va a contar cayeron en el error de confundir como la misma persona «quien habla o cuenta» y «quien ve». Es cierto que en muchas ocasiones se da una coincidencia entre ambos porque a menudo el narrador cuenta su propia visión de

un acontecimiento. Pero esta frecuencia no debe ocultar que perspectiva y expresión narrativa no siempre coinciden en una misma persona. La necesidad que la teoría tuvo de escindir ambas cosas hizo que teóricos como Todorov (1974) y el ya mencionado Genette dejaran muy clara una tipología de tres términos:

1. Lo que la crítica anglosajona llama «narrador omnisciente», y que Todorov simboliza con la fórmula Narrador > Personaje (el narrador dice más de lo que pueda saber ninguno de los personajes).

En el subtítulo se recogería dentro de lo que se denomina traducción intersemiótica (véase la tabla de etiquetas. Se corresponde con el nivel de la técnica), es decir, una traducción de imágenes o sonidos a palabras, en la que se dan diferentes fenómenos que se resuelven gracias a la cantidad de información adicional que el subtitulado (entendido aquí como narrador omnisciente) es capaz de añadir en la pantalla. Veamos este caso: *(GPS) (VOZ FEMENINA) El itinerario ha sido/seleccionado.*

Imagen 3. Subtítulos de la película *Bienvenidos al Norte*



En él se observa el uso de la técnica de la categorización entendida como la asignación de un sonido o la acción que produce un sonido a una categoría conceptual y que responde a las preguntas: ¿qué es? o ¿qué hace? La categorización es: «VOZ FEMENINA» y además en ella se produce la identificación del objeto que la produce «GPS». (Véase la tabla de etiquetas y su ubicación en la misma).

2. La fórmula de Todorov de Personaje = Narrador (el narrador no ve más que lo que sabe tal personaje) se correspondería con la traducción literal, es decir, *in verbatim* (véase la tabla de etiquetas) de los personajes que intervienen y cuyo diálogo se reproduce fielmente en la pantalla. Esta fórmula es la más específica del Sps y la más recurrente.

En la pantalla aparece: *No diré nada, pero tomo nota ¿eh?*

Este ejemplo es uno de los miles de ejemplos de subtítulos en los que lo que aparece en pantalla es la representación textual exacta de lo que los personajes dicen en la película.

Imagen 4. Traducción literal, *in verbatim* de los personajes de la película *Bienvenidos al Norte*

3. El relato objetivo o behaviorista, que responde a la fórmula de Todorov de Narrador < Personaje (el narrador ve menos de lo que sabe cualquiera de sus personajes, solo asiste a sus actos, pero no tiene acceso a ninguna conciencia). Esta tercera forma sería la que se corresponde con la traducción intralingüística, en la que detectamos cierto solapamiento entre las técnicas de simplificación y reducción. En términos generales, estas dos macro-técnicas se distinguen por el elemento contextual que lleva a su utilización en el subtítulo: el uso de la reducción obedece a las restricciones temporales/espaciales del subtítulo, derivado del medio en que se produce, mientras que el objetivo de la simplificación es hacer el mensaje más fácilmente comprensible por el receptor, utilizando un léxico o sintaxis más sencillos.

En la Imagen 5 se muestran etiquetadas dos de las estrategias de traducción que acabamos de indicar. La primera es la simplificación sintáctica:

El subtítulo dice: *Te da un miedo que las pobres/ choquen con todo...*

Mientras que en la escena se dice: *Te da un miedo que las pobres/ choquen con todo lo que encuentran*

La segunda es la reducción. El subtítulo dice: *Y les van quitando las sillas y las mesas/ para que no se tropiecen...*

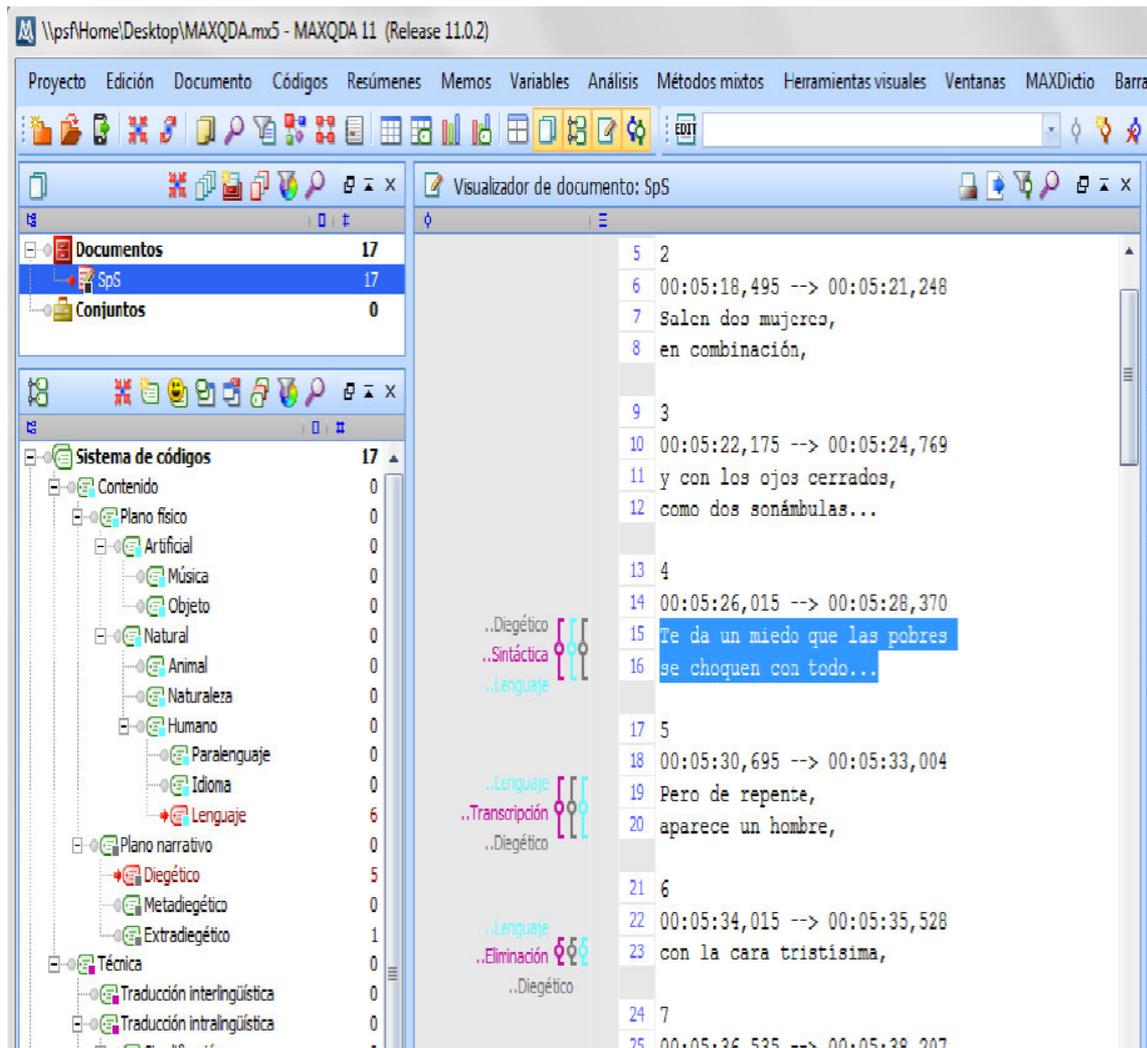
Mientras que en la película se oye: *Y les van quitando a manotazo limpio las sillas y las mesas/ para que no se tropiecen...*

Genette (1983) tiempo después rebautizó la trilogía de Todorov y le añadió algunas precisiones: para el tipo uno Genette habla de relato no-focalizado o focalización-cero. El tipo dos es el llamado focalización interna (dentro de la cual distingue una focalización fija, de una variable y otra múltiple, según sea uno o varios personajes los que aporten la visualización de la historia). Y, el tipo tres es la focalización externa en el cual el focalizador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en su conciencia, es el relato llamado «objetivo».

Pero esta teoría de los formalistas rusos y franceses hizo concebir una perspectiva muy restringida del campo visual, que es ciertamente mucho más amplio. Una mirada

no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio-temporales, etc. (Chatman 1978). La perspectiva no es, por tanto, un problema desde dónde, también interviene el cómo se contemplan los hechos, a qué distancia, no solo física, también moral, que ocurre frecuentemente en la forma en la que el subtítulador selecciona unos elementos de la narración y no otros.

Imagen 5. Ejemplos de las estrategias de traducción intralingüística (etiquetadas con Maxqda) de simplificación y reducción del subtítulado de la película *Hable con ella*



4.2. Voz y niveles narrativos

La problemática en torno a la voz, esto es, ¿quién dice? se identificó tradicionalmente con las llamadas personas narrativas, relato en primera persona, en segunda y en tercera persona. Pero de hecho ha de establecerse una primera constatación para evitar equívocos: el narrador es siempre sujeto de la enunciación y puede no identificarse más que con la primera persona. Hay siempre un Yo narrativo, una persona que enuncia. Pero el problema de la voz reenvía de inmediato a la oposición entre el

aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje. Toda palabra, todo subtítulado es a la vez un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por ese sujeto. En el ejemplo de subtítulos que vemos a continuación, el personaje principal, es a su vez, actante y yo narrativo.

En la pantalla leemos el enunciado: *Y le pedí a Pina Baush/ Un autógrafo para ti.* El protagonista enuncia una acción en primera persona, convirtiéndose en un yo narrativo, pero además es el sujeto de la enunciación, ya que esta no puede identificarse más que con la primera persona.

Imagen 6. Subtítulos de la película *Hable con ella*



Para la narratología la acción del novelista es la emisión de un enunciado y en este sentido una película en SpS es el habla de una primera persona. Pero el subtítulador de la película cede su voz al admitir también enunciados, lo que Austin llamaba actos de habla performativos, es decir, la película subtitulada es un discurso con actos de enunciación en su interior.

Pero recordemos que la elección discursiva no es entre tres formas gramaticales, 1ª persona, 2ª persona y 3ª persona, como ya se ha visto, sino que la auténtica elección es entre actitudes narrativas. En efecto, aunque las formas gramaticales sean tres, la voz, como discurso, revela una opción dual: yo-no yo, lo que Genette llamara oposición entre relato homodiegético (el narrador forma parte de la historia que cuenta) y el relato heterodiegético (el narrador no forma parte de la historia). La importancia de esta dimensión dual es obvia, porque, contra lo que se cree, no existe una adscripción mecánica entre voz narrativa y persona gramatical en un texto narrativo. Tal presencia reenvía a dos situaciones distintas que la forma gramatical une, pero que el análisis de la voz narrativa debe distinguir. Estas dos situaciones son la heterodiégesis como actitud narrativa y la homodiégesis como voz narrativa. En nuestro sistema de etiquetado estas situaciones quedan recogidas dentro del plano del contenido, aquel que se correspondía con la pregunta ¿qué se subtitula? (véase la tabla de etiquetas). Y se situarían dentro de la homodiégesis genettiana.

Hay otro problema discursivo planteado por la voz, y es el de la relación entre voz y tiempo. La temporalidad va unida y es inherente a la enunciación. La estructura verbal de la lengua obliga a precisar cualquier acto narrativo si la elocución es anterior, posterior o simultánea al hecho narrado.

No olvidemos que la narración de una historia, homodiegética o heterodiegética, sea cual sea el tiempo en que se realice, no supone invariabilidad. A menudo un relato implica diferentes historias que pueden nacer unas de otras y con diferentes narradores.

Genette distinguía entre varios niveles de narración: el más alto es el *extradiegético* que es aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. Es extradiegética en tanto primera instancia que origina la diégesis. En el ejemplo que aparece a continuación lo extradiegético (véase la tabla de etiquetas. Se corresponde con el nivel del contenido) aparece indicado por las imágenes que aparecen en pantalla de un grupo de música turco, cantando canciones típicas turcas, que ayudan a dar cohesión a los momentos de mayor emoción de la historia narrada. Además esta música que no forma parte del argumento de la película sirve para cambiar de escena y ambiente. Recoger la letra de la canción turca en el subtítulo (¶ *Hakes sevdigine boyle mi yanar?*) ayudará al receptor a entender mucho mejor el discurso. El discurso extradiegético aparece además marcado aquí por los símbolos o iconos que indican al receptor sordo que en ese momento se escucha una canción, es este caso, una canción que no pertenece a la historia que se está contando.

Imagen 7. Subtítulo de la película *Contra la pared*



Dentro de esa diégesis se llamará intradiegético o simplemente diegético al relato que nazca dentro de él (es el subtítulo por excelencia). El relato subordinado o metadiegético es el relato en segundo grado y por tanto dependiente del acto narrativo que le da origen. Hay un narrador que produce un relato en cuya diégesis se contiene otro personaje-narrador (intradiegético) que a su vez se convierte en narrador de otro y así sucesivamente.

4.3. La Modalidad

La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras se narra una historia. Para Genette (1972) el modo es una gran categoría que incluye o abarca también la perspectiva. Si la focalización respondía a la pregunta ¿quién ve? y la voz a ¿quién habla?, dentro de la modalidad nos preguntaremos: ¿cómo se produce verbalmente lo acontecido?, ¿qué discurso verbal origina? Sabemos que todo relato es una narración de acciones, pero también es una representación de fenómenos verbales, una relación de palabras, una modalidad del decir. Dentro de esta categoría se situaría la cuestión de los tipos del discurso verbal (directo, indirecto, indirecto libre) a través de los cuales se transmite lo acontecido.

Los tipos de discurso verbal es la parte del discurso es la que posiblemente haya hecho correr más ríos de tinta. El teórico ruso Bajtin «llegó incluso a proponer una secuencia cronológica desde el dogmatismo autoritario del estilo impersonal, lineal, de la Edad Media hasta el individualismo relativista que descompone el contexto del autor y quiebra el discurso monológico en la novela contemporánea, con estadios intermedios en el dogmatismo racionalista y en el individualismo realista» (apud. Pozuelo 1994: 251-252).

Las formas narrativas suponen modificaciones más o menos acusadas de una estructura fundamental que implica: coincidencia de productor de la voz, persona, lugar y tiempo de la producción del discurso, sujeto de la experiencia vivida, idiolecto de la descripción, autor del juicio expresado y sujeto responsable del acto de lenguaje. Este sería el hablar natural o fundamental. Las formas narrativas a lo largo de la historia imponen restricciones, ampliaciones, modificaciones de ese hablar fundamental. Por ejemplo, el diálogo, que es el subtítulo por excelencia, semiotiza un sistema de relaciones concretas, pero además por una convención que es más extensa que la meramente literaria y, en ella se basan las expectativas semánticas que el discurso confirma o rechaza y al hacerlo crea nuevos sentidos.

No debemos olvidar, en este sentido, la importancia que adquirió, por ejemplo, el estilo indirecto libre en la teoría literaria del siglo pasado, como elemento que señalaba la frontera entre mundo exterior/mundo interior y el grado de desarrollo que la representación de la vida psíquica tiene en las nuevas formas discursivas.

Entre los tipos de «discurso relatado» que Genette teorizó destacaremos los siguientes porque todos ellos se dan en el etiquetado de subtítulos:

1. Sumario diegético. El discurso del narrador menciona que ha habido un acto de habla del personaje, pero no se especifica ni su contenido ni su textura verbal. En el ejemplo que presentamos, el personaje saluda con cierto nerviosismo a su mujer: (*NERVIOSO*) *Hola*, pero no sabemos el porqué de dicho estado de inquietud:

Imagen 8. Subtítulos de la película *Bienvenidos al Norte*

2. Sumario menos puramente diegético. El narrador no solo da cuenta de que se ha producido un discurso del personaje, sino que también informa del tópico que especifica el contenido del mismo. En este ejemplo de la misma película, en el subtítulo se recoge el contenido del propio discurso, el porqué y el cómo de lo que acontece: *Yo...yo hice...las dos peticiones*. El modo se consigue mediante el significado de la repetición del pronombre personal y los puntos suspensivos.

Imagen 9. Sps de la película *Bienvenidos al norte*

Ambos son «discursos narrativizados», cuya responsabilidad corresponde enteramente al narrador, que condensa datos verbales sin ofrecer nada concreto de ellos.

3. Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual. Se reproduce lo dicho por el personaje pero tomando en consideración solamente su aspecto conceptual sin que exista preocupación en el narrador por registrar elementos discursivos del enunciado del personaje.

En este ejemplo el personaje introduce mediante un discurso indirecto el contenido de su enunciación: *Que si podría hablar/un minuto con usted, por favor.*

Imagen 10. SpS de la película *Hable con ella*



4. Discurso indirecto parcialmente mimético. No solo se reproduce el contenido de lo dicho por un personaje, sino también se pretende reflejar algunos aspectos de su formulación verbal concreta y del estilo de habla del personaje. En el ejemplo que presentamos a continuación, el personaje principal es trasladado por motivos profesionales al Norte de Francia, en concreto a la ciudad de Bergues, conocida por su dialecto, casi una jerga, que hace de este pueblo un reducto del mal gusto y la vulgaridad. Así pues, cuando los personajes hablan este dialecto, el subtítulador hace uso de elementos icónicos como las comillas para indicar un desajuste entre el habla normativa y la no-normativa: *Que si no eran «shuyos», no chollos, / no se los ha llevao por la jeta.*

Imagen 11. SpS de la película *Bienvenidos al Norte*



5. Discurso indirecto libre. Es el tipo más complejo y que mayor número de tratados ha suscitado. Se le suele definir como una forma intermedia entre el discurso del

narrador y el discurso del personaje, en el que tanto gramatical como semánticamente se produce una contaminación del discurso del narrador por el discurso del personaje. En el ejemplo que presentamos a continuación de la película *Hable con ella*, una de las protagonistas utiliza el discurso indirecto libre para hacerle entender a su interlocutor un hecho de su pasado: *Que me lo diga él, / que yo contigo no tengo nada que ver*. La modalidad aparece indicada aquí porque la protagonista-actante es a la vez sujeto responsable de un acto de lenguaje.

Imagen 12. SpS de la película *Hable con ella*



6. Discurso directo. Es aquel en que se ofrece el diálogo con las palabras del personaje. El narrador introduce un *verbum dicendi* y a continuación reproduce el hablar natural y fundamental del personaje entre comillas o con alguna otra marca ortográfica: *No decimos «hostia», sino «ondia»*.

Imagen 13. Sps de la película *Bienvenidos al Norte*



7. Discurso directo libre. Es una variante del anterior en que se suprime el *verbum dicendi* y las marcas ortográficas. En este ejemplo el personaje habla imitando la jerga de sus vecinos pero sin que exista un verbo de habla que introduzca su discurso: *Buenas, pichula, ¿eh?*

Imagen 14. SpS de la película *Bienvenidos al Norte*



4.4. Tiempo

Todo discurso literario implica sucesión, movimiento, pero en el caso de la novela este rasgo se superlativiza porque la novela va íntimamente ligada a la temporalidad, tanto que la administración del tiempo es el eje de la narrativa. Si recordamos la definición que del discurso o argumento dio Tomachevski observaremos que la distinción entre trama (orden lógico-temporal de lo sucedido) y argumento (orden artístico) reposaba en gran parte en la instancia temporal. Como el lenguaje es temporalidad, se desarrolla en la sucesión (Pozuelo 1994: 260), la estructura discursiva implica necesariamente una organización temporal: a la novela, el relato, nunca le es ajeno el tiempo (ibídem). Sabemos que el problema del tiempo en el relato es la medición de dos tiempos: el de la historia (todo hecho sucede en un orden lógico-causal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia) y el del discurso (todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal).

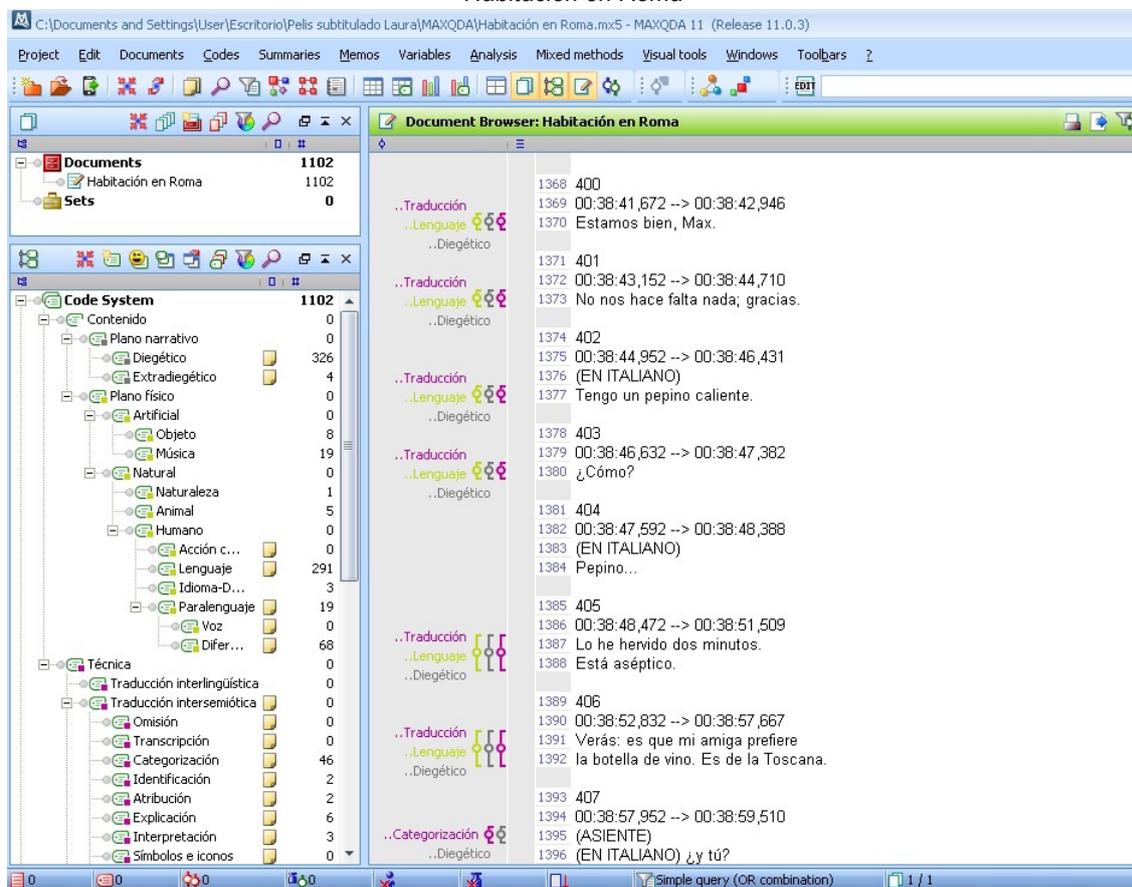
La primera constancia entre el orden temporal de la historia y el del discurso es que el discurso está repleto de anacronías, es decir, discordancias entre el orden de sucesión en la historia y orden de sucesión en el relato. En cuanto a la duración temporal tampoco se da una coincidencia o isocronía entre la duración de la historia y la del discurso. Podemos distinguir los siguientes tipos de isocronías:

- a) Sumario o resumen. Es la isocronía que se origina cuando una serie de frases se condensan o resumen párrafos, páginas, etc. En el subtítulo se corresponde con

la etiqueta de *reducción*, que como ya hemos visto consiste en la simplificación o eliminación de diálogos, para que el tiempo de la historia pase más rápido.

- b) Escena. Es lo opuesto al resumen, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo. La escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la realidad. Esta isocronía vendría recogida en nuestro etiquetado con las etiquetas: «traducción literal/ lenguaje/diegético», que son utilizadas sistemáticamente en todo subtulado.

Imagen 15. Captura de pantalla del árbol de etiquetas «Traducción literal/Lenguaje/Diegético» de la película *Habitación en Roma*



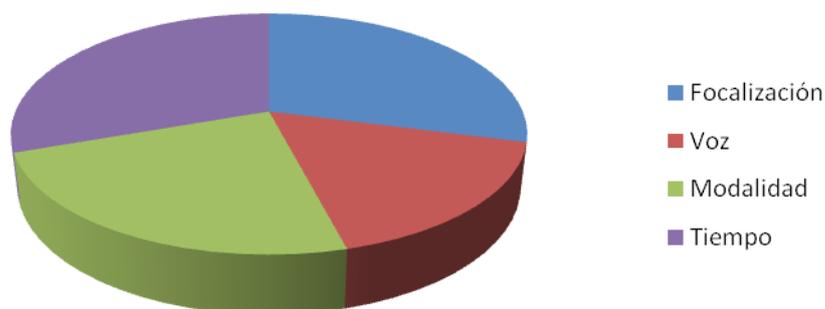
- c) Elipsis. Son fragmentos de la historia o del tiempo que se han suprimido. «En la elipsis el tiempo de la historia es variable y el del relato es cero» (Cuevas 2007: 324). En el subtulado se corresponde con la etiqueta de *omisión* que consiste en la omisión en el subtulado de un sonido del texto origen que se considera relevante para la comprensión de la película.
- d) Pausa descriptiva. Es lo contrario a la elipsis. En la pausa lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia. En el Sps es el único que no se da.

5. Conclusiones

La exposición del sistema analítico de figuras de la narración, tal y como se ha venido desarrollando aquí es inevitablemente lineal, y aunque se han separado los fenómenos de focalización, voz, etc. hemos de recordar que en la realidad discursiva de un texto audiovisual como el SpS todos estos aspectos no caminan separados, están interrelacionados y se ofrecen en un mismo hecho verbal: el discurso subtítulo.

Fig. 2. Fenómenos de la narratología que se cumplen en la misma proporción en el SpS

Fenómenos narratológicos en el SpS



Si recordamos los objetivos principales de este trabajo, a saber, el subtítulo para personas sordas (SpS) es un discurso narratológico porque cumple las cuatro categorías que avalan el discurso narratológico: aspecto, voz, modo y tiempo, pero además, el SpS es un discurso traducido, porque utiliza diferentes estrategias traductológicas para conseguir entidad como tal discurso, entendemos que, efectivamente, ambos objetivos se cumplen en el SpS.

De las cuatro estrategias que avalan el discurso narrativo podemos afirmar también que las cuatro se cumplen:

1. La que corresponde a la focalización se cumple porque, como se ha comprobado, la perspectiva o punto de vista del narrador/subtitulador se respeta a lo largo de todo el subtítulo y aparece además representada por la técnica traductológica inter-semiótica de la interpretación. Pero además esta aspectualidad del SpS se demuestra también en la llamada tipología en tres términos de Genette:

- El narrador omnisciente se rescata en el SpS a partir también de la traducción inter-semiótica, sobre todo con las llamadas técnica de la categorización, utilizadas de forma absoluta por la persona que subtitula.
- Se da además en el SpS una traducción literal, que se corresponde con la idea de que el narrador es el propio personaje. Esta traducción es la típica del subtítulo y la que más se utiliza en el mismo, pues lo que hace es reproducir fielmente el diálogo de los personajes.

- Dentro de esta tipología genettiana recordemos que en el subtítulo se produce, aunque en menor medida que la anterior, una tercera forma de traducción intralingüística, representada sobre todo por las técnicas de la simplificación y la reducción.

2. La que se corresponde con el nivel de la voz es otra categoría narratológica que el SpS cumple sobradamente. Recordemos que siempre hay un Yo narrativo, y que toda palabra, es a su vez un enunciado y una enunciación. En el SpS el personaje puede ser a su vez, actante y yo narrativo.

Además en esta dimensión dual quedan recogidas las dos situaciones que nuestro etiquetado recogía dentro del plano del contenido y que se corresponden con los conceptos tan puramente narratológicos de lo diegético, extradiegético y metadiegético.

Todos ellos se dan en el SpS. El primero, en cuanto que el subtítulo recoge siempre lo que aparece en la escena, el segundo si el subtítulo recupera un elemento fuera de la historia principal, ya sea una música que sirva de unión con el exterior etc., y el tercero se recupera cuando se habla de esa voz en *off* de los personajes que cuentan a modo de monólogo interior lo que piensan. El subtítulador recoge este soliloquio.

3. La modalidad, la tercera categoría narratológica está también en el subtítulo. Como hemos visto, las formas narrativas a lo largo de la historia imponen restricciones, ampliaciones o simplemente modificaciones de ese hablar fundamental. Así, el diálogo, que es el subtítulo por excelencia, semiotiza un sistema de relaciones concretas y en él se basan las expectativas semánticas que el discurso confirma.

Dentro de esta categoría se encuentran las siguientes subcategorías, que el SpS cumple:

- El Sps es sumario puramente diegético.
- El Sps es sumario menos puramente diegético.
- El Sps es discurso indirecto de reproducción puramente conceptual.
- El Sps es discurso indirecto parcialmente mimético.
- El Sps es discurso indirecto libre.
- El Sps es discurso directo libre.

4. La cuarta categoría hace referencia al tiempo, teniendo en cuenta que todo discurso literario implica sucesión, movimiento y además temporalidad, pues el tiempo es considerado el eje de la narrativa. Como hemos podido comprobar cuando en la duración temporal se da una coincidencia entre la duración de la historia y la del discurso se distinguen tres tipos de isocronías: sumario o resumen, en el SpS se corresponde con la técnica de la reducción; la escena que en el SpS se corresponde con la etiqueta de lenguaje/diegético/ traducción literal, y que es la más usada y la elipsis, que en el SpS se logra con la técnica de la omisión. La pausa descriptiva (el cuarto elemento) entendemos que no se da en el Sps.

Para finalizar, se ofrece una tabla que organiza de forma resumida la relación entre las estrategias de traducción más frecuentes en el SpS y las categorías narratológicas estudiadas.

Fig. 3. Estrategias de Traducción más frecuentes en el SpS atendiendo a las categorías narratológicas: aspecto, voz, modo y tiempo

Categorías Narratológicas	Estrategias Traducción del SPS				
Aspecto	Traducción interlingüística (Categorización)	Traducción intersemiótica (Interpretación)	Traducción literal		Traducción intralingüística (Eliminación)
Voz	Traducción interlingüística (Transcripción)		Traducción literal		
Modalidad			Traducción literal		
Tiempo	Traducción interlingüística (Omisión)		Traducción literal		Traducción intralingüística (Condensación)

Así pues y después de analizar las categorías que se enmarcan en cualquier discurso narrativo, podemos entender que en la actualidad, discursos nuevos, como la audiodescripción o la subtitulación son también formas narrativas modernas que avalan el valor de la Narratología como Teoría, pero además nos hacen percibir que esta disciplina es mucho más, pues sigue siendo capaz de articular a día de hoy nuevos discursos permitiendo que lo literario, lo cinematográfico, etc. sean también accesibles.

6. Bibliografía

- AENOR. *Norma UNE: 153010. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Madrid: AENOR, 2012.
- Barthes, Roland. (1974). *Introducción al análisis estructural de los relatos* en AA.VV, 1-43.
- Bartoll y Martínez (2010). The position of subtitles for the deaf and hard of hearing, en *Listening to Subtitles* ed. Matamala and Orero, Frankfurt: Peter Lang.
- Benveniste, Émile. (1996). *Problemas de lingüística general*. I. México, Siglo XXI.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (2010). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Carrillo, Alberto *et al.* (2012). «La tensión entre los nuevos medios y la narratología. El caso del cine», en *Límite, en Revista de Filosofía y Psicología*, vol 7, N° 25, pp. 73-96.
- Chatman, Seymour. (1978). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo en el film*. Parma: Pratiche Editrice: 159.
- Chion, Michel. (2008). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, D.L.

- Cuevas, Efrén (2007). «Las aportaciones de la narratología de análisis filmico», en Marzal, J. (ed.) *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo.
- Di Giovanni, (2011). *Diálogos intertextuales 5. Between Text and Receiver. Translation and Accessibility*. Frankfurt and Main: Peter Lang
- Gambier, Yves and Gottlieb, Henrik, (2001). *(Multi) Media Translation. Concepts, Practice and Research*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Gaudreault, Jost y Pujol, Joan (1995). *El relato cinematográfico, cine y narratología*. Madrid: Paidós.
- Genette Gérard (1966). «Fronteras del relato» en *AA.VV* (1974).
- — (1972). *Figures III*, París, Seuil.
- — (1979). *Introduction a l'architexte*, París, Seuil.
- — (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- Gorbman, Claudia. (1976). «Teaching the Soundtrack». *Quarterly Review of Film Studies*, noviembre, pp. 446-452.
- Matamala, Ana and Orero, Pilar. (2010). *Listening to Subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*, Frankfurt: Peter Lang.
- Neves, Josélia. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. University of Surrey-Roehampton: PhD Dissertation. [En línea] <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580>. [Consulta: 12 septiembre 2013].
- Pedersen, Jan. (2011). *Subtitling Norms for Television*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Poyatos, Fernando (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, 1994.
- Pozuelo Yvancos, José M^a (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Remael, Aline (2007). «Sampling subtitling for the deaf and the hard-of-hearing in Europe». En Díaz Cintas, Jorge, Aline Remael y Orero, Pilar (eds). *Media for All*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 23-52.
- Schmdit, Siegfried (1982). *Foundation for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*. Trad. R. de Beaugrande. Hamburg: Helmut Buske.
- Todorov, Tzvetan (1974). *Las categorías del relato literario*, en AA.VV.
- Tomachevski, Boris (1925). *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal, 1982.

Notas

1. Grupo TRACCE, HUM-770. Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Proyecto I+D+i PRA2.
2. Grupo TRACCE, HUM-770. Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Proyecto I+D+i PRA2.
3. *Bienvenidos al norte* (2008). Director: Dany Boon; *Scoop* (2006). Director: Woody Allen; *Hable con ella* (2002). Director: Pedro Almodóvar; *Una habitación en Roma* (2010). Director: Julio Medem; *Contra la pared* (2004). Director: Fatih Akin.