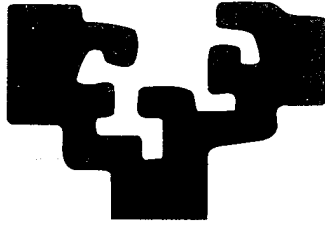


eman ta zabal zazu



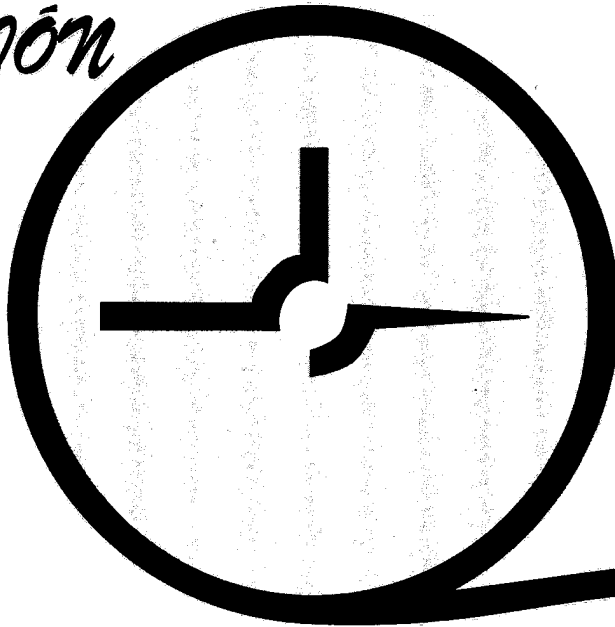
universidad  
del país vasco

euskal herriko  
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:  
LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

2



Eds.: J. M. Santamaría  
Eterio Pajares  
Vickie Olsen  
Raquel Merino

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA  
Dpto. Filología Inglesa y Alemana  
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.  
Alibarra, 64 - Vitoria  
D. L. VI - 187 - 1997  
I.S.B.N. - 84-600-9413-8  
Vitoria-Gasteiz 1997

## LA TRADUCCIÓN EN LOS TÍTULOS DE PELÍCULAS DEL INGLÉS AL CASTELLANO: PROCEDIMIENTOS Y RESULTADOS

José Tomás DÍAZ TEIJO

Universidade da Coruña

### 1. Introducción

Un editor de Hong-Kong, aprovechando la popularidad de la película norteamericana *Forrest Gump*, ha publicado recientemente un libro con una colección de frases del líder chino Deng Xiaoping, utilizando para su portada un diseño completamente copiado del de la publicidad del film y de la portada de la novela que lo inspiró (*¡Hola!*). La imagen del protagonista chino imita a la del personaje del libro americano: una figura masculina vista desde atrás, sentada en un banco callejero, con su equipaje al lado. Sin embargo, el editor chino tuvo en cuenta que el futuro comprador sería un individuo de su mismo país (o de otro próximo) y decidió cambiar el atuendo de su hombre: sustituyó el traje blanco de Forrest Gump por uno negro más austero, y le añadió una gorra del mismo color al estilo proletario. Las zapatillas deportivas, tan occidentales en su concepción, son oscurecidas, y no tienen tantos detalles como en el original. El rostro de Tom Hanks, nítido en la imagen de la película, pierde sus rasgos en la nueva versión. Por último, la maleta se transforma en un recipiente (supuestamente de porcelana) que no podría contener sino alimentos o limosnas. Vemos con esto que la figura de Forrest Gump ha sido concebida para quien pueda comprenderla, puesto que algunas culturas necesitan un filtro que supla todo aquello en lo que el sistema de origen y el de destino difieren. Vemos también que todo lector parte de unos presupuestos y unos esquemas culturales preconcebidos y que, por tanto, traducir implica, la mayoría de las veces, interpretar. El traductor, en casos como éste, ha de ser un conocedor de ambos mundos, de las reglas de los dos, y de las correspondencias que existen entre ellas. Forrest Gump es un símbolo de idealismo e inocencia para la sociedad norteamericana (y, por extensión, para otras muchas occidentales). Pero el símbolo pierde su referente en China, y entonces es necesario retocarlo para inscribirlo así en otra cultura con un punto de partida y unos códigos distintos.

### 2. La traducción: los elementos participantes en el trasvase

Even-Zohar, en el desarrollo de su "Literary System" como teoría de los polisistemas en traducción ("The Literary System", 31), reorganiza el conocido

esquema de la comunicación aportado por Roman Jakobson, estableciendo una serie de correspondencias entre ambos sistemas:

	R. JAKOBSON	I. EVEN-ZOHAR
1	Emisor	Productor
2	Receptor	Consumidor
3	Contexto	Institución
4	Código	Repertorio
5	Canal	Mercado
6	Mensaje	Producto

Si intentamos relacionar cada uno de los componentes de esta teoría con los participantes en el acto de traducción de títulos de obras cinematográficas, resultaría que productor y consumidor son, respectivamente, traductor y público; que la institución está representada por firmas productoras, críticos y medios de masas; que el mercado lo constituyen los departamentos de marketing, las distribuidoras, la prensa especializada y los locales comerciales (hasta el último acomodador de la sala); el producto resultante es, sin duda, el título traducido, aquél con el que el espectador extranjero identifica la película; y, por último, el repertorio, que vendría a significar todas aquellas normas y elementos que definen y diferencian a la cultura de origen de la película y a la del público que la recibe. El repertorio, o bagaje cultural, refleja, en última instancia, la confrontación de dos mundos (film y espectador) más o menos distintos, con puntos de partida en ocasiones muy alejados. Frente a un elemento no identificado como propio o “familiar” (Douglas, 16), el receptor, es decir, el espectador, lo encasilla como extranjero o extraño, de tal forma que le atribuye a dicho elemento una función mágica, de ficcionalidad añadida o, si se quiere, de exotismo. ¿Qué ocurre entonces cuando un texto, o un título de una película, es llevado a otro país sin sufrir ninguna modificación en su forma? ¿Podríamos hablar en este caso de traducción sin traducción?... Si aceptamos que traducir es interpretar y adaptar (Sáez Hermosilla, 19), podemos afirmar que sí existe un trasvase, pues el título no dice lo mismo a un individuo de la cultura de origen que a uno de la de destino.

### 3. El cine y su necesidad de traducción

Hallándome en el extranjero, he sabido con horror que en América la industria cinematográfica es la tercera en importancia. Es decir, viene inmediatamente después de la industria siderúrgica y la textil. Hablando en términos cuantitativos, el espectáculo está representado en el mundo de hoy esencialmente por el cine (Sklovski, 44).

Con estas palabras expresaba el formalista ruso la omnipresencia del séptimo arte en una sociedad volcada en la gran pantalla y en el lenguaje de la imagen. Gracias a su difusión a nivel internacional, el cine precisa de un aparato de traducción que facilite la aceptación por parte de un público extranjero. Un film parte de unos condicionamiento culturales: de aquéllos de su lugar de origen. Al trasladarlo a otro entorno, es necesario no sólo un trasvase directo y casi matemático de los términos, sino una cierta adecuación a los esquemas a los que va destinado. Al margen de la traducción del guión de una película, el título es especialmente relevante para la captación del público y para lograr que todo un argumento esté resumido y concentrado en unos pocos vocablos. Se trata, pues, de un reclamo, que condiciona la aceptación o rechazo del público por la obra que representa.

#### 4. Del título de origen al título de destino

Muchas son las posibilidades que el traductor tiene para buscar un título a la película doblada. Las opciones son tantas y tan diversas que sería imposible clasificarlas en su totalidad, por lo que nos limitaremos aquí a un corpus de 78 films. Los criterios tenidos en cuenta para su selección han sido, principalmente, la popularidad de los mismos y su nacionalidad (en su práctica totalidad norteamericana e inglesa). Las obras se hallan comprendidas en un período que abarca desde 1930 hasta 1995, y de ellas la mayoría pertenecen a la década de los 90 (el 64% del total).

La más corriente de las traducciones es aquélla que se limita a un trasvase directo de los términos del idioma original al de destino. Así, la traducción literal, que aparentemente no revierte ninguna dificultad por su predictabilidad, puede, sin embargo, acarrear importantes cambios connotativos debido a que una misma palabra o expresión no siempre tiene el mismo referente en ambos idiomas: en el caso de *One good cop*, vemos cómo se usa el numeral en lugar del artículo indefinido. La traducción, “Un buen policía”, pierde parte del significado original, pues el texto inglés pretende enfatizar la escasez de buenos policías, recalcando que sólo existe uno de ellos (aquél que persigue a narcotraficantes y protege a pobres huerfanitos). De la versión española, en cambio, deducimos que se nos habla de un buen policía, pero que éste no es el único.

La concepción generalizada de que una buena traducción de un título es aquélla que va término a término no ha de ser, por tanto, la más adecuada, pues puede no adaptarse al sentir del guión original (Hatim & Mason, 5-6). Un calco de la forma no tiene por qué ser (a menudo no lo es) un calco en el significado y en la intención originales (Sáez Hermosilla, 20). En términos generales, la traducción literal se usa cuando el texto no ofrece mayores obstáculos al trasvase, y lo vemos en ejemplos como los siguientes: *When the wind blows* “Cuando el viento sopla”, *Citizen Kane* “Ciudadano Kane”, *In the name of the father* “En el

nombre del padre”, *The secret Garden* “El jardín secreto”, *Midnight cowboy* “Cowboy de medianoche”, *The last seduction* “La última seducción”, *Outbreak* “Estallido”, *A dangerous woman* “Una mujer peligrosa”, *The anniversary* “El aniversario”, *Arabesque* “Arabesco”, *Puberty Blues* “Blues de la pubertad”, *Bombers B-52* “Bombarderos B-52”, *Circle of friends* “Círculo de amigos”, *Dangerous game* “Juego peligroso”, *The Browning version* “La versión Browning”, *The candidate* “El candidato”, *Charade* “Charada”. En ocasiones la traducción se hace demasiado extranjerizante, y refleja de forma excesiva y antinatural la construcción inglesa. En estos casos la forma del título se convierte en un obstáculo que obliga al espectador a olvidarse momentáneamente del contenido. Capta así el elemento extraño y se activa en él una reacción crítica, de alejamiento (Iser, 84). Esto ocurre con frecuencia en la utilización de los artículos, que en inglés se omiten más a menudo que en castellano. Así, en “Vida de este chico” (*This boy’s life*), la traducción lógica sería “La vida de este chico”. Quizá en este caso el traductor interpretó que, al no existir el determinate “the” en la versión original, tampoco tendría que haberlo en la traducción. Sin embargo, estamos ante algo parecido a lo que ocurriría en “Tom’s father”, donde el artículo sería imposible (\*The Tom’s father), aún cuando en la traducción sí lo habría (“El padre de Tom”).

Otro tipo de traducción es aquella que modifica parte del título, dejando el resto de forma literal, tal es el caso de *Ocean’s eleven*, que se traduce por «La cuadrilla de los once», sin que se haga mención alguna al océano del título original; de igual forma, en *Lorenzo’s oil* vemos que la versión castellana “El aceite de la vida” olvida el nombre del niño que por primera vez toma dicho aceite para hablarnos del producto mismo y de sus propiedades milagrosas.

En cuanto a los títulos que contienen nombres propios de personas, lugares, etc., no suelen variar en su adaptación a la versión traducida (Torre, 99-110). Así, tenemos: *Abraham Lincoln* “Abraham Lincoln”, *Sommersby* “Sommersby”, *Dick Tracy* “Dick Tracy”, *Hoffa* “Hoffa”, *Mr North* “Mr North”, *Lady L* “Lady L”, *Rob Roy* “Rob Roy”, *Ed Wood* “Ed Wood”, *Hong-Kong ‘97* “Hong-Kong ‘97”, *Nell* “Nell”. Pero también en estos casos se traduce el término, especialmente cuando ya existe el correspondiente en castellano: *Henry V* “Enrique V”, *Anna and the king of Siam* “Ana y el rey de Siam”, *Romeo and Juliet* “Romeo y Julieta”.

Es muy corriente encontrar un título traducido que reproduce exactamente el original, pero con una glosa explicativa. A veces el título inglés no basta para aportar la información necesaria, y el traductor, consciente de esto, echa mano de una expresión que lo compense, rellenando, de esta forma, los vacíos que resultan del trasvase comunicativo (Iser 84): *Exquisite tenderness* “Exquisitas ternuras:

Doctor Muerte”. En este mismo apartado podemos incluir aquellos títulos que, por respetar el original inglés y no traducirlo, necesitan una explicación que

aclare su significado al espectador español: *Blow up* “Blow-up, deseo de una mañana de verano”, *Street fighter* “Street fighter, la última batalla”, *Tombstone* “Tombstone. La leyenda de Wyatt Earp”, *Timecop* “Timecop. Policía en el tiempo”, *Hook* “Hook, el capitán Garfio”.

Existe un procedimiento que aparece en escasas ocasiones y que no deja, por ello, de ser importante. Se trata del caso en el que una palabra del original inglés, perfectamente integrada en la sintaxis del título traducido, permanece intacta en el trasvase. No hay, como en los ejemplos anteriores, pausas o signos de puntuación que lo alejen del resto del enunciado: *Trapped in paradise* “Cautivos en Paradise”, *Younger and younger* “Younger y Younger”. En el primer caso, un espectador español interpretaría que “Paradise” es un topónimo, el de un lugar donde alguien está atrapado. Sin embargo, de la película americana y de su argumento deducimos que Paradise es “el paraíso” (tres delincuentes huídos se ven atrapados por una tormenta de nieve). En el segundo caso la confusión es todavía mayor: esta vez el espectador extranjero creería sin lugar a dudas que “Younger” es el nombre —o apellido— de alguna persona —quizá de dos de la misma familia. Sin embargo, el título inglés, que significa “más y más joven”, tan sólo hace alusión a lo que en su día fue la intención del director, Percy Adlon: “Me atraía contar una historia de amor pero marcha atrás” (*Fotogramas* junio 1995, 148). No es más que una visión retrospectiva de la vida amorosa de un individuo (“más y más joven”); tanto en un caso como en el otro el vocablo inglés, introducido en el título español, pasa a convertirse en una nueva palabra, llena de connotaciones y significados nuevos. Se activa también aquí la conciencia nacional del espectador, para captar así el elemento extraño y toda la carga de ficción añadida que éste trae consigo.

La recurrencia al bagaje cultural de una sociedad y a su reserva de refranes, dichos y expresiones idiomáticas es muchas veces frecuente. El título *The desperate trial* podría traducirse de forma literal, “El intento desesperado”. Sin embargo, no suscitaría en el público una conexión con algo que les resulte familiar. Al haberlo traducido como “A punta de pistola”, se recurre al saber colectivo, utilizando un sintagma de tipo idiomático, una “frase hecha” fácil de recordar y relacionar con la realidad. Lo mismo ocurre con *Possessed*, que no se traduce como “Poseída”, sino como «Amor que mata», por razones similares.

Teniendo en cuenta la diferencia entre las gramáticas inglesa y española, hay momentos en los que una traducción más o menos literal sería del todo imposible, por la ausencia de construcciones paralelas en ambos sistemas. Ésta es una de las razones por las que en ocasiones es necesario modificar toda la estructura hasta encontrar una propiamente castellana. No podríamos traducir *Gone with the wind* por “Ido con el viento”, o *Robin and the seven hoods* por “Robin y las siete capuchas” —considerando, sobre todo, que en el original de este último hay un juego de palabras sólo comprensible en inglés. Por esa razón,

las versiones que hoy tenemos son, respectivamente, “Lo que el viento se llevó” y “Cuatro gánsters de Chicago”. Siguiendo con este procedimiento, y no tanto por cuestiones de agramaticalidad como de sonoridad o uso, algunas palabras inglesas son modificadas y substituídas por otras de su misma familia léxica: *Damage* “Herida”, *Immortal beloved* “Amor inmortal”, *A fine madness* “Un loco maravilloso”.

Uno de los procedimientos más sorprendentes y eficaces a la hora de crear esa ficcionalidad añadida ya mencionada consiste en adoptar el título original sin modificarlo en absoluto. El hecho de dejar intactas una serie de expresiones extranjeras provoca una reacción considerable en el público que le hace cuestionar —la mayoría de las veces inconscientemente— el porqué de esos términos, ya que “el texto traducido, aunque llegara a ser exactamente ‘igual’ —equivalente— al texto original, siempre sería ‘otro’ texto” (Torre 87). En este aspecto el prestigio de unas culturas sobre otras juega un papel muy importante: un título inglés nos remonta inevitablemente a los Estados Unidos o a Inglaterra, países de una relevancia económica superior a la española. Títulos como *Fresh* “Fresh”, *Quiz show* “Quiz show”, *Night of the demons 2* “Night of the demons 2”, *Sirens* “Sirens”, *Suture* “Suture”, *Purple rain* “Purple rain”, o *Pulp fiction* “Pulp fiction” nos transportan a la cultura del poder, de las oportunidades y de la fantasía comprada con dinero.

Todo ello, y mucho más, se nos da sugerido en el idioma anglosajón, del mismo modo que *Prêt à Porter* “Prêt à Porter” nos transmite el glamour de una cultura como la francesa. En estos casos podemos hablar de cierto imperialismo cultural, dado que el español medio que no hable inglés sí conoce, sin embargo, ciertos vocablos que, a fuerza de escucharlos en películas y mercancías extranjeras, va incorporando a su léxico. Lo vemos en títulos como *Batman forever* “Batman forever”, que podría haber sido traducido por “Siempre Batman” o “Batman vuelve”, etc. Sin embargo, el término inglés se mantiene como una forma de hacer entrar al espectador por el redil del idioma extranjero.

## 5. El título como condicionante de la película

El hecho de elegir un título y no otro para la versión traducida implica (por la elección misma) una focalización que puede predisponer al espectador a ver la película de un modo u otro. *The hunted*, que en el original nos menciona tan sólo a una “presa”, diverge considerablemente de “Presa de la secta”, traducción española que trata de provocar un estímulo con un término polémico añadido. En *Safe passage* se da importancia a la familia como un “pasaje seguro” en medio de una sociedad caótica y egoísta, mientras que en su traducción, “Tensa espera”, la atención se concentra en la madre de la historia, prototipo de cobijo y espera paciente. Todo cambio en el texto original, sea profundo, superficial, o aparentemente inexistente, provoca un cambio en la recepción del espectador de



otra cultura. Y, dado que el título implica una focalización (por cuanto que no puede denotar todos y cada uno de los elementos del film), el cambio del de origen al de destino trae consigo un giro en dicha focalización. La relación entre película A y título A (entendiendo por A los de la lengua original) puede verse quebrada al llevar a cabo la traducción, creándose así nuevos lazos de unión entre película B y título B.

El título puede incluso llegar a determinar qué personaje es principal y cuál desempeña un papel más secundario. A través de la focalización, el autor asigna a un actante un papel más relevante en el transcurso de la acción que a los demás. Teniendo en cuenta la teoría de Seymour Chatman, según la cual "las narraciones seleccionan" (Chatman, 30), éstas pueden condicionar la concepción de un determinado individuo de la historia por parte del receptor o público. Así, en *The marrying man* el supuesto protagonista es un hombre, y en su traducción, "Ella siempre dice sí", pretende serlo una mujer. Estaríamos aquí ante un caso de sinécdoque: en la película los protagonistas son, sin duda, una pareja que decide separarse y unirse continuamente. En el título original se tiene en cuenta tan sólo a uno de los dos (al hombre) como representativo de la obra fílmica, es decir, se toma una parte por el todo, al igual que ocurre en la versión castellana con el personaje femenino. Existen otros casos de sinécdoque en los que no aparecen personajes en el texto del título: *Jaws*, versión original de "Tiburón", trata a las mandíbulas del animal como símbolo del mismo y de todo el film; en *American anthem* "Días rebeldes" el título inglés utiliza el himno americano para representar toda una serie de competiciones olímpicas; y en *Stars and bars* "Un señorito en Nueva York" las estrellas y barras hacen alusión a una bandera, que a su vez representa a los Estados Unidos. Tanto en el caso de *American anthem* como de *Stars and bars* la sinécdoque pierde su fuerza expresiva en la traducción, hasta el punto de desaparecer.

El texto traducido puede ganar en unas ocasiones y perder en otras la carga de comicidad o dramatismo de su versión original: "Operación Canadá" no dice nada de lo grotesco de su correspondiente inglés *Canadian bacon*; lo mismo ocurre con "Presa de la secta", mucho más dramático que el inglés *The hunted*.

A veces la focalización está centrada en aspectos del argumento que no están claros en el original, de manera que informan al espectador sobre aquello de lo que trata el film antes de conocerlo, pudiendo así hablar de títulos "explicativos". De este modo, la relación título-película se hace más próxima o, al menos, más evidente en la versión española: *House of wax* "Los crímenes del museo de cera", *Nine to five* "Cómo eliminar a su jefe", *Carlito's way* "Atrapado por su pasado", *Intersection* "Entre dos mujeres".

Otro recurso utilizado a la hora de elegir un título (original) es el de la metáfora: ésta identifica el título con al menos una parte integrante del film. La metáfora existente entre título A y película A no siempre se mantiene en la traducción al castellano (Hatim & Mason, 4), alterando así el lazo de unión entre

los dos elementos: *Mr Billion* “El heredero del billón de dólares”, *Blue ice* “Seducción peligrosa”.

Además de los tropos mencionados (y entre otros), existe uno no demasiado abundante, aunque sí relevante: la ironía. El título A expresa lo contrario a aquello que se deduce de la película A. Como ocurre con los casos ya citados, este vínculo título-película puede o no verse plasmado en la nueva versión. En *Exquisite tenderness* no se nos muestra nada del thriller psicológico que es la película (un médico psicópata en un hospital), sino todo lo contrario. Sin embargo, en el título B, “Exquisitas ternuras: doctor muerte”, la ironía es mantenida en el primer sintagma, mientras que en el segundo, a modo de glosa explicativa, se rompe la ficción y se aborda el tema de la película de forma directa.

En ocasiones el título A tiene un carácter metatextual, puesto que menciona el género o estilo de la película que representa. Así, en casos como *Lunatics. A love story* o *Short cuts*, se nos dice que estamos, respectivamente, ante una historia de amor y una película de género costumbrista de tipo quasi-documental. Pero en sus traducciones, “Lunáticos” y “Vidas cruzadas”, la relación metatextual desaparece, impidiendo que el espectador conozca previamente de qué tipo de película se trata.

## 6. Conclusión

De los procedimientos utilizados en el trasvase de título A a título B podemos observar que la tendencia a traducir de forma literal es la dominante (19 títulos); a continuación se halla la utilización de términos ingleses sin sufrir modificación alguna (14 obras, pertenecientes todas ellas a las décadas de los 80 y los 90), lo cual puede indicar un giro hacia un modelo de trasvase que recurre a la connotación y la sugerencia. En cuanto a la relación título-película, el mayor número de casos se corresponde con los procedimientos de la sinécdoque y de los títulos “explicativos” (4 títulos en cada uno de ellos), hecho que se manifiesta como un ansia de transmitir al espectador extranjero una nueva versión, parcial, de los hechos (en los primeros) y datos aclaratorios (en los segundos). Del mismo modo, hemos observado que un título condiciona irremediabilmente su película, y esa es la razón por la que el mercado cinematográfico no debe olvidar el importante eslabón comercial que representa la labor del traductor. Si se pretende realizar el trasvase con éxito, todo cambio ha de ser controlado, y sus consecuencias han de ser previstas, ya que cada una de las opciones aporta nuevos significados, connotaciones no previstas, fruto del choque de cosmovisiones diferentes. Toda traducción es, pues, enriquecedora por lo que añade y por lo que oculta, ya que todo es relevante en ella. Sea cual sea la elección, un juicio crítico nos hará ver que el resultado es innovador, bien sea para la cultura de origen, para la de destino, o para ambas<sup>1</sup>.

NOTAS

<sup>1</sup> Mi más sincero agradecimiento al profesor Antón Figueroa Lorenzana (Universidade de Santiago de Compostela) y al profesor Santiago González y Fernández-Corugedo (Universidade da Coruña) por sus valiosos consejos.

7. GLOSARIO DE PELICULAS MENCIONADAS (78)

Traducción	Título original	Fecha	Director/-a
«Abraham Lincoln»	<i>Abraham Lincoln</i>	1930	David Ward Griffith
«Amor inmortal»	<i>Immortal beloved</i>	1995	Bernard Rose
«Amor que mata»	<i>Possessed</i>	1947	Curtis Bernhardt
«Ana y el rey de Siam»	<i>Anna and the king of Siam</i>	1946	John Cromwell
«A punta de pistola»	<i>The desperate trial</i>	1994	Paul Pesce
«Arabesco»	<i>Arabesque</i>	1966	Stanley Donen
«Atrapado por su pasado»	<i>Carlito's way</i>	1993	Briam de Palma
«Batman forever»	<i>Batman forever</i>	1995	Joel Schumacher
«Blow-up, deseo de una mañana de verano»	<i>Blow-up</i>	1966	Michelangelo Antonioni
«Blues de la pubertad»	<i>Puberty blues</i>	1981	Bruce Beresford
«Bombarderos B-52»	<i>Bombers B-52</i>	1957	Gordon Douglas
«Cautivos en Paradise»	<i>Trapped in paradise</i>	1994	George Gallo
«Círculo de amigos»	<i>Circle of friends</i>	1995	Pat O'Connor
«Ciudadano Kane»	<i>Citizen Kane</i>	1941	Orson Welles
«Cómo eliminar a su jefe»	<i>Nine to five</i>	1980	Colin Higgins
«Cowboy de medianoche»	<i>Midnight Cowboy</i>	1969	John Schlesinger
«Cuando el viento sopla»	<i>When the wind blows</i>	1986	Jimmy T. Murakami
«Cuatro gánsters de Chicago»	<i>Robin and the seven hoods</i>	1964	Gordon Douglas
«Charada»	<i>Charade</i>	1963	Stanley Donen
«Demolition man»	<i>Demolition man</i>	1993	Marco Brambilla
«Días rebeldes»	<i>American Anthem</i>	1986	Albert Magnoli
«Dick Tracy»	<i>Dick Tracy</i>	1990	Warren Beaty
«Ed Wood»	<i>Ed Wood</i>	1995	Tim Burton
«El aceite de la vida»	<i>Lorenzo's oil</i>	1993	George Miller
«El aniversario»	<i>The anniversary</i>	1967	Roy Ward Baker
«El candidato»	<i>The candidate</i>	1972	Michael Ritchie
«El heredero del billón de dólares»	<i>Mr Billion</i>	1977	Jonathan Kaplan
«El jardín secreto»	<i>The secret garden</i>	1993	Agnieszka Holland
«Ella siempre dice sí»	<i>The marrying man</i>	1991	Jerry Rees
«En el nombre del padre»	<i>In the name of the father</i>	1993	Jim Sheridan
«Enrique V»	<i>Henry V</i>	1989	Kenneth Branagh
«Entre dos mujeres»	<i>Intersection</i>	1994	Mark Rydell
«Estallido»	<i>Outbreak</i>	1995	Wolfgang Petersen
«Exquisitas ternuras: doctor muerte»	<i>Exquisite tenderness</i>	1993	Carl Shenkel
«Forrest Gump»	<i>Forrest Gump</i>	1995	Roberts Zemeckis
«Fresh»	<i>Fresh</i>	1994	Boaz Yakin
«Herida»	<i>Damage</i>	1992	Louis Malle
«Hoffa»	<i>Hoffa</i>	1993	Danny DeVito
«Hong-Kong'97»	<i>Hong-Kong'97</i>	1994	Albert Pyun
«Hook, el Capitán Grafio»	<i>Hook</i>	1991	Steven Spielberg

Traducción	Título original	Fecha	Director/-a
«Juego peligroso»	<i>Dangerous Game</i>	1993	Abel Ferrara
«La cuadrilla de los once»	<i>Ocean's eleven</i>	1960	Lewis Milestone
«Lady L»	<i>Lady L</i>	1965	Peter Ustinov
«La última seducción»	<i>The last seduction</i>	1993	John Dahl
«La versión Browning»	<i>The Browning version</i>	1994	Mike Figgis
«Lo que el viento se llevó»	<i>Gone with the wind</i>	1939	Victor Fleming
«Los crímenes del museo de cera»	<i>House of Wax</i>	1953	André de Toth
«Lunáticos»	<i>Lunatics. A love story</i>	1991	Josh Becker
«Mr North»	<i>Mr North</i>	1988	Danny Huston
«Nell»	<i>Nell</i>	1994	Michael Apted
«Night of the Demons»	<i>Night of the Demons</i>	1994	Brian Trenchard-Smith
«Operación Canadá»	<i>Canadian bacon</i>	1994	Michael Moore
«Presas de la secta»	<i>The hunted</i>	1995	J. F. Lawton
«Prêt a Porter»	<i>Prêt a porter</i>	1994	Robert Altman
«Pulp Fiction»	<i>Pulp fiction</i>	1994	Quentin Tarantino
«Purple rain»	<i>Purple rain</i>	1984	Albert Magnoli
«Quiz show»	<i>Quiz show</i>	1994	Robert Redford
«Robocop»	<i>Robocop</i>	1994	Paul Lynch
«Rob Roy»	<i>Rob Roy</i>	1995	Michael Caton-Jones
«Romeo y Julieta»	<i>Romeo and Juliet</i>	1968	Franco Zeffirelli
«Seducción peligrosa»	<i>Blue ice</i>	1992	Russell Mulcahy
«Sirens»	<i>Sirens</i>	1994	John Duigan
«Sommersby»	<i>Sommersby</i>	1993	Jon Amiel
«Street fighter, la última batalla»	<i>Street fighter</i>	1995	Steven E. de Souza
«Suture»	<i>Suture</i>	1995	Scott McGehee & David Siegel
«Tensa espera»	<i>Safe passage</i>	1995	Robert Allan Ackerman
«Terminator»	<i>Terminator</i>	1992	James Cameron
«The refrigerator»	<i>The refrigerator</i>	1991	Nicholas Tony Jacobs
«Tiburón»	<i>Jaws</i>	1975	Steven Spielberg
«Timecop. Policía en el tiempo»	<i>Timecop</i>	1994	Peter Hyams
«Tombstone. La leyenda de Wyatt Earp»	<i>Tombstone</i>	1994	George P. Cosmatos
«Una mujer peligrosa»	<i>A dangerous woman</i>	1993	David Gyllenhaal
«Un buen policía»	<i>One good cop</i>	1991	Heywood Gould
«Un loco maravilloso»	<i>A fine madness</i>	1966	Irvin Kershner
«Un señorito en Nueva York»	<i>Stars and bars</i>	1988	Pat O'Connor
«Vida de este chico»	<i>This boy's life</i>	1993	Michael Caton-jones
«Vidas cruzadas»	<i>Short cuts</i>	1993	Robert Altman
«Younger y Younger»	<i>Younger and younger</i>	1993	Percy Adlon

**OBRAS CITADAS**

- Carrithers, M. (1995), *¿Por qué los humanos tenemos culturas?* Trad. de J. A. Pérez Alvajar. Madrid: Alianza. *Cinerama* junio 1993.
- Chatman, S. (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. de M. J. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Even-Zohar, I. (1979), «Polysystem Theory.» *Poetics Today* I, 1-2: 287-310.
- \_\_\_\_\_ (1990), «The Literary System.» *Poetics Today* XI, 1: 27-45.
- Fotogramas & Vídeo* marzo 1993.
- Fotogramas & Vídeo* abril 1993.
- Fotogramas & Vídeo* marzo 1994.
- Fotogramas & Vídeo* abril 1994.
- Fotogramas & Vídeo* marzo 1995.
- Fotogramas & Vídeo* mayo 1995.
- Fotogramas & Vídeo* junio 1995.
- Fotogramas & Vídeo* diciembre 1995.
- Gutber, R. (1973), *Historia del cine. Vols I, II*. Barcelona: Lumen.
- Hatim, B. & Mason, I (1990), *Discourse and the translator*. New York: Longman.
- ¡Hola!* 22 junio 1995.
- Imágenes de actualidad* febrero 1995.
- Imágenes de actualidad* noviembre 1995.
- Iser, W. (1978), *The act of reading. A theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins UP.
- López Quintás, A. (1978), *Estrategia del lenguaje y manipulación del hombre*. Madrid: Narcea.
- New York Graphic Society (1986), *Hollywood: Legend and reality*. Canada: Little.
- Robinson, D. (1991), *The translator's turn*. Baltimore: John Hopkins UP.
- Sáez Hermosilla, T. (1994), *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Sklovski, V. (1971), *Cine y lenguaje*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Steiner, G. (1992), *After Babel. Aspects of language and translation*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP.
- Talgeri, P. & Verma, S. B., eds. (1988), *Literature in translation. From cultural transference to metonymic displacement*. New Delhi, Jawaharlal Nehru University: Popular Prakashan.
- Torre, E. (1994), *Teoría de la traducción*. Madrid: Síntesis.
- Vega, M. A. (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.