



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

TRASVASES CULTURALES:

Literatura
Cine
Traducción

4

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



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

«La investigación en traducción cinematográfica en España: el doblaje (inglés-español)»

José-María Bravo
ITBYTE-Universidad de Valladolid

1. Introducción

1.1. Tras el proceso de consolidación del estudio de las relaciones existentes entre el cine y la literatura que hemos presenciado en los últimos 15 años en las universidades españolas, lentamente va siendo perceptible cómo va abriéndose paso otro tipo de trasvase cultural de carácter interdisciplinar: la traducción de productos audiovisuales.

En el presente trabajo, nos gustaría comenzar haciendo hincapié en la proverbial heterogeneidad del discurso fílmico. Como es bien sabido, el texto fílmico es un ente muy complejo –caracterizado por una gran pluralidad desde el punto de vista semiótico–, un acto de comunicación en el que intervienen numerosos elementos y cuyo significado se produce a través de una gama de códigos muy variados (Delabastita 1990: 101): lingüísticos, literarios (tramas argumentales, estrategias narrativas, diálogos, etc.), cinéticos (imágenes en movimiento, etc.), acústicos, reglas y convenciones propias de la cinematografía (códigos sintácticos, los géneros,...), etc., todos los cuales se combinan de múltiples maneras, para formar, a su vez, un megasigno, que es el film considerado en su totalidad.

A la vista de lo cual, consideramos que sería una verdadera «misión imposible» tratar de abarcar simultáneamente la totalidad de los productos audiovisuales, además de que un estudio de semejante naturaleza no iba a llevarnos muy lejos, por lo que de entre todos los géneros audiovisuales (largometrajes, teleseries, dibujos animados, documentales, productos multimedia, etc.), hemos decidido centrarnos en los largometrajes de cine comercial –es decir: en el cine que consumimos en las salas comerciales y en las pantallas de televisión– por ser, indiscutiblemente, el género audiovisual más importante cuantitativa y cualitativamente hablando y, naturalmente, también porque este género constituye nuestra especialidad; más aún, dentro de la cinematografía comercial, dadas las

limitaciones en las que nos movemos, nos centraremos en una sola modalidad de traducción cinematográfica: el doblaje, que es la más extendida en España; y más específicamente en el doblaje del inglés al español.

1.2. Adentrándonos ya en nuestro plan de trabajo, sería conveniente poner de relieve algunos hechos:

1.2.1. En primer lugar convendría recordar que si bien el ejercicio profesional de la traducción cinematográfica es tan antiguo como la propia cinematografía, esta actividad, en cuanto disciplina académica, no empezó a tener una presencia tímida en las universidades españolas hasta 1993¹.

En efecto, si hiciéramos el ejercicio mental de retroceder a la situación en que se encontraba nuestro área de estudio en 1990 (menos de 15 años), podríamos comprobar que, haciendo abstracción de la traducción intersemiótica, en aquellas fechas prácticamente lo único que se había publicado firmado por investigadores españoles era el famoso artículo de Mayoral et alii de 1988 sobre el concepto de traducción subordinada; que no se había leído todavía ninguna tesis doctoral (ni siquiera tesinas), ni se había publicado ninguna monografía (la primera fue la de Agost sobre el doblaje en 1999) ni ningún libro colectivo; que no había ninguna asignatura de traducción audiovisual en programas de doctorado, másters o licenciatura (ni siquiera existía por aquellas fechas la Licenciatura en Traducción en las Universidades españolas); que no se había celebrado todavía ninguna reunión científica sobre este área de estudio (la convocatoria pionera, *Trasvases I* se celebró en Vitoria en mayo de 1993); y, si nuestra documentación es correcta, incluso dos años más tarde, todavía en 1992, los textos más extensos publicados en español sobre este área de estudio eran las tres páginas escasas que le dedicaba Michel Chion, en *El cine y sus oficios* (en la famosa colección Signo e Imagen de la Editorial Cátedra), que había aparecido en la versión original francesa precisamente en 1990, y las seis de *Equivalencia y traducción*, el clásico de Rosa Rabadán de 1991.

1.2.2. Segundo, es cierto, como señalaba recientemente Chaume (2002: 215) que:

«Los estudios sobre traducción audiovisual han vivido en los últimos años una eclosión que hace justicia con el olvido reiterado que ha sufrido esta modalidad de traducción desde los inicios de la reflexión traductológica.»

y que los últimos años han sido testigos de una gran efervescencia en este área de estudio: se han leído varias tesis doctorales² y un número ya importante de

¹ Para ser exactos, habría que decir que el primer curso reglado de traducción audiovisual que tenemos documentado comenzó a impartirse, con el título de «La traducción cinematográfica», en la Universidad de Valladolid, en el curso académico 1993-1994, a cargo del autor del presente texto.

² Cf. Agost 1996, Chaves García 1996; Díaz Cintas 1997, Ballester Casado 1999, Gutiérrez Lanza 1999, Chaume 2000, Fuentes Luque 2000, Santamaría Guinot 2001 y Gordo Peleato 2003.

trabajos de investigación tutelados, se han publicado algunas monografías (cada vez de mejor calidad y mayor profundidad, como las de Díaz Cintas 2003 y de Chaume 2004) y unos pocos libros colectivos³; han seguido apareciendo artículos sueltos en libros y en revistas de investigación; y va creciendo el número de cursos que se imparten a todos los niveles (doctorado, másters, postgrado, asignaturas de licenciatura)⁴ y de reuniones científicas que giran en torno a este área de estudio, a partir de la convocatoria pionera y ya clásica de Vitoria en mayo de 1993: *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*⁵, todo lo cual ha venido a empezar a paliar «la ausencia histórica de investigación en traducción audiovisual» (Chaume 2002: 215), al tiempo que ha aumentado extraordinariamente la popularidad de esta modalidad de traducción, como puede comprobarse a diario en la lista de distribución de Internet que modera Xosé Castro y que cuenta, en estos momentos, con más de 800 suscriptores⁶.

1.2.3. En tercer lugar, convendría señalar que, a pesar de todo lo anterior, no es menos cierto que estamos ante un área de estudio que se encuentra todavía en una fase exploratoria: en nuestra opinión, los trabajos publicados hasta el día de la fecha han servido, en términos generales, simplemente para iniciar el debate y para confirmar que hay aquí una laguna científica que es preciso colmar.

1.3. Ahora bien, antes de seguir adelante quizá fuera conveniente preguntarnos a qué se debe la actual proliferación de trabajos, de mayor o menor profundidad, que giran en torno a la traducción audiovisual. Desde este punto de vista, habría que considerar una serie de factores que podrían explicar el importante desarrollo que está experimentando la traducción audiovisual en los últimos años:

1.3.1. La generalización de una serie de desarrollos tecnológicos que han multiplicado y potenciado exponencialmente la difusión internacional de los productos audiovisuales y, naturalmente, su traducción. En esta línea cabría mencionar, entre otros, la multiplicación de cadenas de TV por satélite, la comercialización masiva de productos en soporte DVD, que es realmente un fenómeno de los últimos cinco años, y la informatización de los programas de subtítulo.

1.3.2. Un segundo factor a tener en cuenta sería la decisión de la industria cinematográfica hollywoodiense de empezar a poner a disposición del público los guiones de los textos cinematográficos.

El guión es una pieza clave del complejo entramado de la industria cinematográfica y, como veremos más adelante, la herramienta de trabajo fundamental

³ Eguíluz et al. 1994; Santamaría et al. 1997; Lorenzo García y Pereira Rodríguez 2000 y 2001; Sanderson 2001; Chaume y Agost 2001; Duro 2001; Pajares et al. 2001.

⁴ Moreno 2003: 11ss.

⁵ De este congreso se han celebrado ya cuatro ediciones, respectivamente en 1993, 1997, 2000 y 2004. Asimismo merece una mención especial el I Congreso SETAM, celebrado en Barcelona en 2001.

⁶ <<http://www.egroups.com/groups/trag>>

del traductor, pero hasta hace muy pocos años los guiones cinematográficos no se publicaban, excepto con muy contadas excepciones. La explicación es que tradicionalmente los estudios consideraban que los guiones eran material de carácter confidencial y de alto valor estratégico y, por eso, junto al título, era frecuente encontrar una advertencia del estilo siguiente:

«This Material is the personal property of PARAMOUNT PICTURES, INC. provided for your use and convenience. Please treat it as private and confidential and make sure it is not lost or stolen or left in any place where it may get into wrong hands. When you are through with it, please return to Story Files, 2nd floor Administration Bldg.» (Meyers 1999 :3)

No obstante, la situación ha mejorado considerablemente en la última década, en la que, al menos por lo que se refiere a la lengua inglesa, han empezado a publicarse los guiones de forma masiva y con carácter, en ocasiones, inmediato a la exhibición del correspondiente film.⁷

1.3.3. El tercer factor sería, naturalmente, la explosión de Internet y, más específicamente, el hecho de que la red de redes constituya hoy en día un gigantesco almacén de todo tipo de información, incluida, lógicamente, la información cinematográfica en general y, más concretamente, numerosos «websites» en los que, entre otras cosas, es posible encontrar: grandes cantidades de guiones de textos cinematográficos (de calidad muy desigual, eso sí)⁸; copiosísima información sobre la industria cinematográfica –ejemplo, <www.eldoblaje.com>–, sobre los textos cinematográficos propiamente dichos⁹ e incluso sobre las principales modalidades de traducción audiovisual, y bases de datos como, por ejemplo, <<http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>> (Ministerio de Educación, sobre las películas proyectadas en España) y <<http://www.imdb.com>> (internacional, probablemente la más grande en su especialidad).

2. Los grandes enfoques

El análisis de nuestro área de estudio se puede abordar desde distintas perspectivas que vamos a tratar de perfilar brevemente al tiempo que intentamos ir

⁷ Desgraciadamente todavía se publican pocos guiones escritos en español (aunque Ocho y Medio haya empezado a hacer una labor muy interesante) y la situación es aún peor en el caso de los guiones traducidos, donde si bien existen actuaciones aisladas (Viridiana, Plot, Mondadori, Anagrama, etc.) no existe una actuación sistemática de carácter estratégico.

⁸ Ejemplos: <www.script-o-rama.com>; <www.allmoviescripts.com>; <www.geocities.com>; <www.simplyscripts.com>.

⁹ Hoy es una costumbre muy extendida que las productoras pongan a disposición del público una «website» con abundante información, en muchas ocasiones de carácter publicitario claro está, sobre los films a medida que van llegando a la pantalla.

delineando, a grandes rasgos, el estado actual de la traducción cinematográfica en España, procurando poner de relieve la labor realizada hasta la fecha y lo que aún falta por hacer. Vamos a centrarnos en las tres más importantes:

- la dimensión industrial,
- la mecánica del oficio y
- los aspectos propiamente traductológicos.¹⁰

2.1. *La dimensión industrial*

En primer lugar, podríamos centrar la atención sobre toda una serie de *consideraciones de carácter económico* que, sin duda alguna, tienen gran importancia.

Efectivamente, para poder llegar a entender lo que es la traducción cinematográfica es preciso tomar como punto de partida el hecho de que la cinematografía es, ante todo, una *actividad industrial*, que se enmarca dentro del ámbito de la industria del espectáculo o «show business»; lo que significa, entre otras cosas, que se rige por las leyes de la industria, la primera de las cuales es que el productor está ahí para ganar dinero y que el resultado tenga valor artístico no deja de ser un detalle secundario: conviene recordar aquí que estamos hablando de cifras muy serias, pues, por citar un ejemplo significativo, hoy, en Hollywood, el coste medio de una producción oscila en torno a 60 millones de dólares estadounidenses¹¹ y todos los años un número nada desdeñable de films superan la barrera de los 100 millones de dólares de inversión¹².

Otro dato muy importante es que nos encontramos, fundamentalmente, ante una industria norteamericana, cuya lengua de trabajo es el *inglés* y que alcanza su expresión más representativa en lo que se conoce con la denominación de *el cine de Hollywood*.

Como acabamos de señalar, quienes invierten en cinematografía lo hacen con la intención de rentabilizar su inversión al máximo, para lo cual es imprescindible la traducción cinematográfica, que desempeña un papel importante, aunque no reconocido suficientemente, en el engranaje industrial del que forma

¹⁰ Entre otras cosas, hemos decidido pasar por alto aquí lo que podríamos denominar la vertiente propiamente «laboral» de la profesión del traductor cinematográfico: principales opciones que se presentan como salidas profesionales, condiciones generales de trabajo, contratos, remuneración, aspectos fiscales, posible colegiación, derechos de autor, problemas deontológicos, etc. Indudablemente, todo lo anterior tiene una gran importancia y merece un estudio detenido, pero queda lejos de la problemática que plantea la traducción de los productos cinematográficos.

¹¹ \$58,8 millones de dólares estadounidenses en el año 2002, para ser exactos. Cf. WASKO (2003:33).

¹² Warner Bros. y sus socios acaban de invertir más de 200 millones de dólares en *Troy* (Wolfgang Petersen 2004).

parte: tiene, entre otras, la misión de *ayudar a universalizar el film*, de manera que pueda llegar, en las mejores condiciones, a la mayor cantidad de mercados que sea posible y competir con las producciones de otros países. En este sentido, conviene recordar que, según los datos facilitados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, la cuota de mercado (i.e. la parte correspondiente del total del cine consumido) del cine norteamericano en España, durante la década de 1990, osciló en torno al 73'5%, la del europeo de en torno al 10% y la del cine español en torno al 16'5 %, situación que se agravó en el año 2000 (con porcentajes respectivamente del 81,4%, 9,6% y 7'4%), con un pequeño repunte en 2001, en el que el cine español alcanzó una cuota del 17,8%, para caer en una profunda crisis en el ejercicio de 2002, en el que su cuota de mercado descendió al 12%, frente al 77% del cine estadounidense y al 10% del cine europeo.¹³ (Ver tabla a continuación).

CUOTAS DEL MERCADO CINEMATOGRAFICO EN ESPAÑA

<u>1/ DÉCADA DE 1990:</u>	
Cine americano:	73'4 %
Cine europeo:	10 %
Cine español:	16'5 %
<u>2/ AÑO 2000:</u>	
Cine americano:	82'5 %
Cine europeo:	10 %
Cine español:	07,4 %
<u>3/ AÑO 2002:</u>	
Cine americano:	77'5 %
Cine europeo:	10 %
Cine español:	12'4 %
<u>4/ ÚLTIMOS QUINCE AÑOS:</u>	
Cine traducido:	84%+
Cine americano:	75% +

Fuente: *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*

¹³ Cf. Álvarez Moncillo (2002 : 150-199); Álvarez Moncillo y López Villanueva (2003 : 46-89); *El País*, Suplemento «EL Espectador», 17 de diciembre de 2000, p. 5; *El País*, 20 de diciembre de 2000, p. 48, 23 de mayo de 2001, p. 43, 22 de septiembre de 2001 y 23 de enero de 2003, p. 10

De modo que *en torno al 84%* del cine que se consumió en España en los últimos quince años era *cine traducido* y más del 75% era cine traducido *de la lengua inglesa*.

Desgraciadamente, hasta el de hoy desconocemos la existencia de ningún trabajo de investigación en el que se aborde, ni siquiera de forma superficial, las repercusiones que tiene para la traducción cinematográfica el hecho de que la cinematografía sea una actividad industrial.

2.2. *La mecánica del oficio*

En segundo lugar, es posible describir, con mayor o menor detenimiento y profundidad, los procedimientos técnicos de las distintas modalidades de la traducción cinematográfica; en otras palabras: la mecánica del oficio.

Como es sabido, a lo largo de la historia de la cinematografía se ha desarrollado toda una gama de modalidades de traducción cinematográfica¹⁴. Cuantitativamente hablando, la mayoría de ellas son de carácter menor, como por ejemplo: la interpretación simultánea, el subtítulo simultáneo, las voces superpuestas, la narración, el comentario libre, etc., y, naturalmente, las dos más importantes: el doblaje y el subtítulo.¹⁵

Esta es una de las áreas de investigación que se encuentran ya agotadas en lo que se refiere a las modalidades mayores de la traducción cinematográfica –cf., por ejemplo, Ávila (1997a: 32-41 y 83-92), Díaz Cintas (2001: 77-122), Castro (2001: 267-287) y Chaume (2004: 61-106)–, aunque falten por describirse en profundidad todas las demás.

2.3. *Los aspectos propiamente traductológicos*

Un tercer enfoque es el que se orienta al análisis de los *aspectos traductológicos*; es decir: a examinar la problemática de la traducción propiamente dicha en relación con los condicionamientos específicos de los medios audiovisuales, porque la complejidad de estos trasvases no se agota en las consideraciones de carácter económico y en el estudio de los procedimientos técnicos, sino que tiene también toda una constelación de derivaciones lingüísticas y culturales importantísimas. A continuación, vamos a intentar dibujar a grandes rasgos las áreas más significativas en las que los investigadores españoles han trabajado hasta la fecha, al tiempo que intentamos también dejar constancia de lo más importante que aún falta por hacer.

¹⁴ Cf. Gambier (1996: 8-10); Agost (1999: 15-21); Chaves (2000: 42-55); Díaz Cintas (2001: 37-41) y Chaume (2003: 16-27).

¹⁵ Para evitar errores nosotros preferimos denominarlo subtítulo «convencional», término con el que proponemos designar al tipo de subtítulo que se utiliza para los largometrajes en las salas comerciales y en las cadenas de televisión.

2.3.1. La historia de la traducción cinematográfica. El debate «doblaje vs. subtítulo».

Hoy conocemos razonablemente bien los grandes rasgos de la historia de la traducción cinematográfica en España, documentada en trabajos como los de Izard (1992), Ávila (1997a y 1997b), Chaves (2000), Ballester (2001), Díaz Cintas (2001) y Chaume (2003). Entre los puntos más estudiados hasta la fecha se encuentran:

2.3.1.1. Que, desde el mismo momento de la invención del cine sonoro, la industria se planteó el problema de cómo hacer llegar el contenido de los diálogos de las películas a los espectadores que hablaran una lengua distinta de la de los actores que aparecían en pantalla para lo cual fueron poniéndose a punto distintos sistemas: el doblaje al denominado «español internacional» (también denominado «español neutro»)¹⁶, las versiones dobles, las versiones multilingües, el doblaje convencional, el subtítulo convencional, etc.

2.3.1.2. El debate «doblaje vs. subtítulo». Este es un asunto que ha sido tratado hasta la saciedad, sobre todo en lo que se refiere a las ventajas e inconvenientes¹⁷ de cada una de estas dos modalidades de traducción y a las supuestas razones de la inclinación hacia una u otra por parte del público en general y parece haberse llegado a la conclusión de que, en último término, en las sociedades occidentales, es cuestión de hábito, que las preferencias tienen más que ver con los hábitos del público que con argumentos racionales propiamente dichos:

Por lo demás, es interesante resaltar aquí el giro que se ha producido en la investigación en los últimos años. La interpretación clásica de este debate tradicional de la historia de la traducción cinematográfica enfocaba este asunto en términos económicos sosteniendo que el subtítulo apareció porque algunas productoras y distribuidoras llegaron a la conclusión de que el doblaje resultaba excesivamente caro y empezaron a buscar alternativas más baratas, lo cual vendría a explicar su distribución geográfica. Estos planteamientos tradicionales se encuentran magníficamente recogidos, por ejemplo, en la formulación de Ivarsson¹⁸:

¹⁶ El denominado «español internacional» o «español neutro» es un «dialecto» artificial desprovisto de rasgos lingüísticos de ámbito regional y, por consiguiente, al menos en teoría, susceptible de ser entendido por cualquier hispanohablante, independientemente del lugar de donde proceda o donde resida. Es interesante señalar que todavía hoy la industria cinematográfica sigue utilizando este sistema de traducción, a pesar de las reacciones desfavorables que suele provocar en el público. Un ejemplo muy famoso es el de la celeberrima serie *Star Trek*, en soporte DVD. En el momento de escribir el presente trabajo (junio de 2004) se está distribuyendo esta megaserie en cofres en cuyo envoltorio se indica: «Doblada al español internacional» y en los que en los propios discos, en el apartado destinado a las lenguas, se indica: doblada al «español neutro».

¹⁷ Una excelente visión panorámica de este asunto se encuentra en Díaz Cintas (2003: 67-68).

¹⁸ La obra de Ivarsson es probablemente la mejor monografía que existe sobre el subtítulo y un trabajo con el que tenemos contraída una gran deuda los que nos dedicamos a la traducción cinematográfica. Es interesante resaltar que Ivarsson afirma, en las primeras páginas, que «This book is about subtitling, not translation. Translation is a different art.» (pág. 7) y también que, no

«However, some film producers and distributors found this technique [i.e. dubbing] complex and expensive. Why not use titles as before, but insert them in the picture itself instead of between the scenes? They thus became subtitles, and since this technique is comparatively cheap (subtitling only costs between a tenth and a twentieth as much as dubbing), subtitling became the preferred method in the smaller language areas, such as the Netherlands and the Scandinavian countries. And of course the question of cost has become even more important in the translation of TV programmes, the transmission rights of which usually costs less than film rights.» (1992: 16)

Sin embargo, últimamente los investigadores han insistido en que este asunto es más complejo de lo que se venía creyendo y en que en la consolidación y la preeminencia de una u otra modalidad en los distintos ámbitos geográficos han jugado un papel fundamental los factores ideológicos (cf., por ejemplo, Agost 1999: 45, Ballester Casado 2001: 111ss). (vid. infra 2.3.5). Desde este punto de vista, por ejemplo, las decisiones de política lingüística serían esenciales para entender casos como el doblaje en las cadenas autonómicas de televisión en áreas geográficas con una lengua regional propia como ETB o TV3¹⁹, o bien el doblaje de productos cinematográficos procedentes de Francia en Montreal al francés de Québec y, por otra parte, el doblaje en la propia Francia al francés parisino de productos quebequeses o; también claro está, la utilización del doblaje, en un momento histórico determinado (fundamentalmente a partir de la década de 1930) en Alemania, en Italia y en España, por citar tres ejemplos muy significativos, con el fin primordial de eliminar o diluir en la medida de lo posible los elementos que se consideraban inaceptables por parte del sistema político y «nacionalizar» –adaptar a la identidad nacional, tal como la entendían en aquel momento las clases dirigentes–, en la medida de lo posible, los productos cinematográficos que llegaban desde el extranjero (vid. infra 2.3.5).

obstante, no le pareció prudente «to ignore the question of translation completely, since some of the problems of subtitling are closely related to the problems of translation. (I have, however, tried to avoid discussion of translation from the point of view of any specific language)», pág. 6.

¹⁹ Un ejemplo muy interesante sería la política de subvencionar el doblaje cinematográfico que llevan a cabo gobiernos como el holandés o la Generalitat de Cataluña y, más específicamente, el conflicto de este último con la Warner en el 2001, a propósito de su negativa a doblar *Harry Potter and the Philosopher's Stone* a «las lenguas minoritarias», incluido el catalán. La política de la Warner saltó a la prensa, provocó una gran polémica en Cataluña, donde llegó a hablarse de «menosprecio a la lengua catalana» y el gobierno de la Generalitat llegó a ofrecer hacerse cargo de la totalidad de los gastos del doblaje al catalán. Una lectura incluso superficial de la prensa evidencia con claridad que estamos ante un asunto cuya dimensión ideológica es fundamental. Cf., por ejemplo, «CDC pide el boicot a Harry Potter por no doblarse al catalán», *El Mundo*, 17/XI/2001, p. 27; «La negativa de Warner a doblar Harry Potter al catalán aviva una gran polémica en Cataluña», *El País*, 17/XI/2001, p. 42; «Pujol lamenta que Cataluña tenga que negociar para doblar películas al catalán», *El Mundo*, 18 de noviembre de 2001, p. 26; «Warner rectifica y doblará las siguientes entregas de Harry Potter al catalán», *El País*, 21/XI/2001, p. 40.

2.3.2. El lenguaje verbal de los productos cinematográficos

Esta es un área de estudio en la que los investigadores han trabajado muy poco hasta la fecha.

2.3.2.1. Es una obviedad, naturalmente, que en la cinematografía la palabra está supeditada a la imagen y, por eso, en traductología, a las distintas modalidades de la traducción de textos cinematográficos tradicionalmente se les ha venido aplicando la etiqueta de «traducción subordinada» (Mayoral 1983: 356-367 y Rabadán 1991: 149). Y sin embargo, todavía nadie ha explorado en profundidad las consecuencias, tan importantes, que se derivan de dicha subordinación desde el punto de vista traductológico, nadie ha ido más allá de afirmaciones de carácter general -exigencia de una sincronización «perfecta» de la palabra con la imagen; necesidad de evitar la redundancia del diálogo respecto a la imagen; insistencia en que el texto verbal jamás puede entrar en contradicción con la imagen; etc.- y tampoco nadie ha ido más allá del comentario ocasional de casos anecdóticos en los que dicha subordinación genera problemas traductológicos prácticamente insolubles. Cf, por ejemplo, Chaume (1996: 166-169) y Bravo (2002: 195-96).

2.3.2.2. Por otra parte, resulta también un lugar común en la investigación afirmar que el estilo de los diálogos no debe ser retórico ni literario, sino funcional; de hecho, el adjetivo «literario», aplicado al cine, tiene connotaciones negativas: aburrido, pesado, lento, etc. Y, asimismo, suele insistirse en que la traducción cinematográfica es una traducción de textos hablados, y en que se supone que los diálogos²⁰ han de tener un carácter realista y reflejar cómo hablamos las personas en la vida real. Ahora bien, desde este punto de vista sería conveniente reflexionar sobre una gran contradicción que encontramos aquí y que consiste en que esos diálogos, por muy naturales que en ocasiones puedan parecer, son textos que han salido de la pluma de un escritor y que habitualmente han pasado por el «Writing Department» —o departamento de re-escritura— de una productora, donde, con frecuencia, se han re-escrito seis, ocho, diez o cuantas veces sean necesarias hasta recibir el visto bueno del departamento de producción. En una palabra, que estamos ante textos muy artificiales, muy elaborados, que «simulan» (y esta es la palabra clave), con mayor o menor acierto, el lenguaje oral, textos que, por consiguiente, están escritos en lo que cabría denominar «el código oral cinematográfico».

Pues bien, desconocemos la existencia de ningún trabajo de investigación en el que se analice con detenimiento las características del mismo y se extrai-

²⁰ En la cinematografía comercial, el lenguaje verbal, en esencia, no es otra cosa que diálogo entre personajes, razón por la que, en el argot del oficio, se suele hablar de «los diálogos» para referirse al guión, aunque, evidentemente, con este elemento dominante co-existan otros elementos verbales minoritarios de carácter narrativo, tanto orales (por ejemplo, los monólogos, la narración en «off», etc.) como escritos. Entre estos últimos se encuentra una amplia gama de textos: cartas, periódicos, letreros, anuncios, pancartas, fragmentos en la pantalla de un ordenador, etc.

gan las debidas consecuencias desde el punto de vista traductológico . Conveniría recordar eso sí que es probable que quizá sea Chaume quien más ha llamado la atención en nuestro país sobre lo que él denomina la «pretendida oralidad» u «oralidad prefabricada» de los textos audiovisuales (2001 : 77-88 y 2003 : 213-221 y 2004: 167-186).

2.3.3. El guión cinematográfico

Hoy sabemos que el guión constituye una pieza esencial del engranaje de la industria cinematográfica y la herramienta de trabajo fundamental del traductor, idea que han sabido expresar magníficamente, por ejemplo, Cole y Haag (1996:1):

The script is the basic tool of the movie and television industry. No script, no show. No matter how spontaneous a television show or film may seem, you can be absolutely sure that there was a script involved. Scripts are used for everything from game shows to talk shows to charity telethons to documentaries.

Por esta razón, sabemos también que es fundamental que el traductor cinematográfico esté lo más familiarizado que sea posible con el guión cinematográfico y con la compleja problemática que existe alrededor del mismo: conviene, por ejemplo, que sepa que existe toda una floreciente industria sobre cómo escribir un guión cinematográfico y, más específicamente, sobre cómo escribir un guión del agrado de la industria cinematográfica de Hollywood²¹; que hay asimismo un gran debate teórico sobre el estatuto textual del guión; que la escritura del guionista tiene un carácter muy especializado y que, por consiguiente, nos encontramos ante un texto de especialidad, estéticamente no autónomo, que constituye una fase preliminar fundamental en el camino que conduce a la puesta en el mercado de un producto cinematográfico; que lo habitual es que los guiones se re-elaboren y re-escriban sistemáticamente, a mayor o menor escala y con más o menos intensidad, a partir del momento en el que salen de las manos de su «autor original» y pasan a ser propiedad de un productor; que existen numerosos tipos de guiones entre los que conviene conocer, al menos, el literario, el de rodaje o técnico y el de post-producción, y que este último tipo de guión es el ideal para el traductor y también para estudiar traducción cinematográfica, pero desgraciadamente no siempre es el que recibe el traductor profesional (por razones muy variadas, entre las que sigue ocupando un lugar muy importante el miedo de la industria cinematográfica a la piratería), quien recibe material de muy diversa calidad y, con demasiada frecuencia, se ve obligado a

²¹ Cf., a modo de ejemplo, Brady (1981), Field (1984) y Seger (1994). Existen además numerosos programas informáticos al efecto; se comprueba consultando las últimas páginas de las revistas del ramo, como *Premiere*, donde suelen anunciarse profusamente.

trabajar en condiciones que dejan mucho que desear: copias de vídeo de mala calidad, guiones inapropiados, documentación incompleta etc.

Esta es un área de investigación prácticamente inédita hasta la fecha.

2.3.4. Los problemas traductológicos de carácter general. Focos de irradiación de dificultad.

2.3.4.1. Mala reputación

Tradicionalmente, la traducción cinematográfica ha gozado de mala prensa en nuestro país y los que nos dedicamos a este área de estudio estamos cansados de encontrar referencias a la pésima calidad de la traducción de las películas (e incluso artículos completos sobre este tema), tanto en los medios de comunicación generalistas como en la prensa especializada, que, por otra parte, continuamente se hace eco de los errores de bulto, que han sido muchos, cometidos por los traductores de textos cinematográficos y los amplifica. Un caso muy significativo podría ser el célebre artículo de Javier Marías titulado: *¿Es usted el Santo Fantasma?* (2001: 10), que vamos a citar en extenso a continuación dada la contundencia de la crítica y el extraordinario prestigio de que goza quien la emite:

«Hay mil barbaridades diarias en prensa, libros, radio, cine y televisión. Estas dos [i.e. el subtítulo de *The Patriot* y el doblaje de un film sobre Juana de Arco] me noquearon. Están claras mis dos preocupaciones primeras: a) ¿en verdad se ha llegado a este nivel de ignorancia y burricie? b) habiendo como hay tantos parados, ¿cómo es que se encarga continuamente el trabajo a los más ignorantes y burros, y no a los más listos y capacitados? Pero la tercera es la peor: ¿cómo es que estas barbaridades no las controla nadie ni enmienda nadie en el trayecto que va desde la metedura de pata del traductor-lumbrera hasta que la misma llega al público que paga por su libro, su periódico, su televisión o su vídeo? Que baje el Santo Fantasma a explicármelo, que lo voy a tutear». [el énfasis es nuestro]

Por lo demás, no es difícil entender el porqué de esta mala reputación.

En primer lugar, en España, la traducción cinematográfica tradicionalmente ha sido una actividad muy poco profesionalizada: cualquiera ha podido dedicarse a ella si contaba con los contactos adecuados.

Y, segundo, es un hecho ampliamente demostrado que siempre que se lleven a cabo traducciones se van a producir inevitablemente errores de traducción –al fin y al cabo, traducir un texto es una actividad que conlleva tomar un número muy elevado de decisiones y, por consiguiente, de posibilidades de equivocarnos– y el riesgo será evidentemente mucho mayor si se trata de traducciones realizadas bajo la presión de restricciones considerables, como es el caso de la traducción subordinada.

En estas condiciones, naturalmente, es fácil cometer errores, que, además, pueden tener un eco considerable, porque los productos cinematográficos de ca-

rácter comercial llegan a todos los rincones de nuestro país –las diez películas extranjeras con mayor recaudación contaron con un total de más de 33 millones de espectadores en España en el año 2002²²–, son objeto de una gran publicidad en todos los medios de comunicación y de la mirada atenta de la crítica del ramo. Todo lo cual viene a explicar que durante un tiempo, en los albores de la investigación sobre traducción cinematográfica en España, fueran muy frecuentes los comentarios ocasionales de carácter anecdótico y los trabajos en los que los investigadores se dedicaban a poner de relieve y a comentar estos errores.

A título puramente anecdótico, no nos resistimos a mencionar un par de casos muy famosos. El primer ejemplo digno de mención podría ser el del título de *One Flew over the Cuckoo's Nest* (1975), film de Milos Forman, basado en la novela de Ken Kesey. En la versión al español, se hizo una traducción literal, que constituye un error muy importante por desconocimiento del significado del ente léxico «cuckoo»: el título no significa nada en español. Efectivamente, en el título en inglés hay claramente un juego con la palabra «cuckoo», cuya acepción número 4, según el diccionario Webster, es como sigue: «*Informal*. A crazy, silly or foolish person»²³. El «cuckoo's nest» es, por consiguiente, el lugar en el que habita el «cuckoo» –es decir: «the crazy people»–: el hospital psiquiátrico, que es precisamente donde se desarrolla la acción en el film y en el libro. La metáfora y el juego de palabras no fueron entendidos por el traductor español por puro desconocimiento lingüístico.

Otro error de bulto muy conocido es el del título del espléndido film británico *Hidden Agenda* (Ken Loach, 1990), que fue traducido al español como *Agenda oculta*. La agenda en cuestión no aparece por ninguna parte. De nuevo, si el traductor hubiera consultado el diccionario, habría podido comprobar que se encontraba ante una expresión idiomática que significa: «A set of motives or intentions concealed from others who might object to them»²⁴.

Y, sin embargo, lentamente los investigadores fueron dándose cuenta de que coleccionar errores de bulto que tienen su origen en el hecho de que simplemente el traductor no entendió el significado del texto origen, tradujo literalmente una expresión idiomática, eligió un nivel estilístico inadecuado, se equivocó de significado al traducir un ente léxico polisémico, o en factores similares, puede ser muy entretenido, pero no deja de ser un pasatiempo intranscendente que no va más allá de la pura anécdota y que no lleva demasiado lejos: se trata de una vía muerta; y que, por el contrario, lo que sí tiene verdadera importancia son dos cosas: por una parte, ciertos tipos de errores que tienen un carácter sistemático y que serían fáciles de evitar si se adoptara un enfoque distinto del proceso de la traducción; y, por otra, el hecho de que la experiencia nos enseña que existen una serie de áreas que suelen generar una gran cantidad

²² «El mercado de la distribución de 2002 en cifras», *Academia* 33 (2003: 36).

²³ *Random House Webster's College Dictionary*, 1992, pág. 329.

²⁴ *Collins English Dictionary*, 1994, p. 733.

de dificultades y problemas a la hora de la traducción y, por ello, deben recibir una atención especial.

2.3.4.2. Focos de irradiación de dificultades

Desde este punto de vista la investigación ha demostrado que los principales focos de irradiación de dificultades son los siguientes: una serie de problemas microlingüísticos –especialmente: las interferencias de la LO sobre la LM; el argot; el humor; los términos tabú y los apelativos cariñosos–; los problemas culturales; los dialectos y los acentos; la subordinación a la imagen.

Por fortuna, en los últimos años, estos problemas hayan empezado a captar el interés de los investigadores. Cada uno de estos focos de dificultades puede dar suficiente juego y tiene suficiente entidad para escribir varias monografías y estamos seguros de que así sucederá en los próximos años, pero, desgraciadamente a mediados 2004 sigue siendo demasiado fácil hacer balance de la investigación realizada en este área de estudio, lo que resulta lógico si tenemos en cuenta que, en lo que se refiere a trabajos de envergadura, para la totalidad del área de estudio, únicamente contamos con algunos libros de carácter generalista y unas pocas tesis doctorales. (vid. supra 1.2.1).

Por lo que se refiere a los problemas microlingüísticos, quizá el primer trabajo de investigación en el que encontramos una visión general, muy perentoria eso sí, de los mismos sea el de Templer (1995) y, ya más específicamente, cabría señalar que son dos las subáreas que han concitado preferentemente la atención de los investigadores:

- a) Las interferencias lingüísticas –lo que en gran medida equivale a decir: la presencia de los anglicismos en los textos cinematográficos traducidos, pues la lengua inglesa es, como se sabe, la lengua principal de la industria cinematográfica–, que han sido analizadas en trabajos como los de Fontcuberta (1997: 217-230), Gómez Capuz (2001: 59-84), Duro Moreno (2001: 161-185) y Postigo Martín (2002).
- b) Y la problemática que plantea la traducción del humor, en la que podríamos mencionar trabajos como la tesis doctoral de Fuentes Luque (2001) sobre *Duck Soup*, el artículo de Zabalbeascoa de 2001²⁵, o algunos trabajos tutelados realizados en la Universidad de Valladolid bajo nuestra dirección como, por ejemplo, el de De la Pisa (2002) sobre cuatro comedias románticas americanas.

²⁵ También son de gran utilidad, en lo que respecta a la traducción del humor, sus trabajos sobre la comedia televisiva.

Por lo demás, el análisis de las dificultades que plantea la traducción del argot, los términos tabú y los apelativos cariñosos es un área de investigación que se encuentra todavía prácticamente inédito.

En cuanto a la traducción de los problemas culturales, la investigación tampoco ha avanzado gran cosa. Hoy sabemos, eso sí, que los textos cinematográficos, incluso los más triviales, no caen del cielo como si fueran meteoritos, sino que están fuertemente anclados en un sustrato cultural determinado, que, generalmente, en el caso del cine comercial, no es sino la cultura popular de los EEUU, y también sabemos que toda esta vinculación de la cinematografía con la realidad contextual de la que se nutre y que le da vida no podemos dejarla de lado a la hora de la traducción; y, asimismo, la investigación nos ha demostrado también que cualquier texto cinematográfico puede contener referentes culturales inexistentes en la cultura meta, y la consecuencia de todo lo anterior es que, dado su carácter de textos híbridos de naturaleza verbo-icónica, al traducir las películas, en cierta medida, *las convertimos en productos bi-culturales*, pues la imagen, que es intocable para el traductor, representa a una cultura determinada y la traducción está escrita en una lengua distinta y es portadora de otra cultura, fenómeno que, a veces, coloca al traductor ante problemas insalvables o muy difíciles de solventar sin poner en grave peligro el equilibrio estilístico del film.

Sin embargo, en el año 2004 seguimos sin contar, todavía con una monografía que aborde de forma sistemática y en profundidad este gran foco de dificultad, aunque se hayan publicado ya algunos trabajos que han empezado a poner de relieve estos problemas, como por ejemplo, los Chaves (2000:109-110) y Bravo (2002:204-210).

Y la situación es aún más precaria en lo que respecta a la problemática que plantea la subordinación a la imagen, que hasta la fecha ha recibido un tratamiento anecdótico por parte de los investigadores –cf. por ejemplo, Bravo 2003b: 41-46, si bien, por primera vez, Chaume intenta poner un poco de orden en este asunto en 2004: 232-253–, y el trasvase de acentos y dialectos, para cuya traducción aún no se ha encontrado una solución satisfactoria, aunque los lingüistas hayan demostrado que los acentos y los dialectos no son elementos decorativos o toques de exotismo, sino que constituyen una verdadera mina de información en la vida, en general, y, en el cine, en particular, claro está, porque transmiten gran cantidad de información sobre el hablante y, si sabemos leer los códigos correspondientes, nos revelan inmediatamente su procedencia geográfica, extracción social, educación, preparación cultural, etc.; pues bien, la práctica traductora se ha decantado tradicionalmente –con algunas excepciones como los celeberrimos acentos pseudocubanos del doblaje de *Lo que el viento se llevó* (Ávila 1977b : 175)– por la nivelación de las diferencias acentuales y dialectales presentes en los TO y su sustitución por el español estándar y, por lo demás, hasta la fecha la investigación prácticamente ni siquiera se ha planteado qué hacer con esta dimensión tan importante de los textos (Bravo 2002: 208-210).

2.3.5. Ideología y traducción

Esta es un área de estudio a la que es posible encontrar, desde hace ya mucho tiempo, alusiones de carácter asistemático, fundamentalmente en los trabajos sobre la censura en España –por ejemplo, en el clásico de Gubern y Font de 1975: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*–, en los que es posible encontrar referencias, de vez en cuando, a las manipulaciones de los diálogos originales de los textos, a cargo de la censura, mediante la traducción, a raíz de la entrada en vigor de las leyes que establecían el doblaje obligatorio a partir de la Orden Ministerial de 23 de abril de 1941, y este mismo tipo de alusiones las hemos venido realizando tradicionalmente en nuestras clases de traducción cinematográfica todos los que hemos impartido docencia en este área de estudio y se encuentran también dispersas en algunos trabajos de traductología (ejemplo, en Agost 1999: 49 y 102-103); pero lo importante es que, en los últimos años han empezado a aparecer obras en las que se abordan en profundidad problemas tales como: las relaciones que existen entre el doblaje, el nacionalismo y la identidad cultural; la identificación, descripción y documentación de los mecanismos de control ideológico en el cine traducido; el reflejo de las relaciones de poder en la traducción cinematográfica, etc. Nos estamos refiriendo a trabajos tan importantes como los de Ávila (1997b), Ballester Casado (2001) y, sobre todo, desde 1994, los trabajos del Grupo TRACE que, bajo la dirección de Rosa Rabadán y de Raquel Merino, ha llevado a cabo una labor ingente que se ha plasmado en realizaciones tan importantes como el proyecto DGICYT PB 93-0297, la tesis doctoral de Gutiérrez Lanza de 1999 o la monografía de Rabadán de 2000, por citar tan sólo algunos de los ejemplos más significativos.

3. Líneas emergentes

En un campo en el que existe una ebullición tan grande como la que está viviendo la traducción cinematográfica en estos momentos es lógico que sea perceptible la presencia de una serie de líneas de investigación que podemos denominar «emergentes», que están abriendo nuevos horizontes en este área de investigación y que es previsible que puedan producir resultados interesantes en los próximos años. Entre ellas cabría mencionar las siguientes:

3.1. *Los géneros cinematográficos*

Desde este punto de vista convendría aclarar, en primer lugar, que no nos estamos refiriendo aquí a los géneros audiovisuales (largometrajes, teleseries, dibujos animados, documentales, productos multimedia, etc.), sino a los géneros cinematográficos propiamente dichos, tales como el *western*, el *thriller*, la comedia romántica, la ciencia-ficción, el musical, el cine bélico, el drama judicial, etc.

Hoy resulta cada vez más evidente que esta es una categoría que está muy presente en la industria cinematográfica y que los espectadores reconocen que los géneros tienen identidades propias y que las películas pertenecientes a un género determinado comparten ciertas características fundamentales, entre las que se encuentra una determinada utilización del lenguaje, lo que naturalmente tiene gran importancia a la hora de abordar su traducción al tiempo que permite que podamos hablar de, por ejemplo, un lenguaje jurídico audiovisual, de un lenguaje castrense cinematográfico o un lenguaje propio del cine del Oeste, por poner algunos ejemplos.

Todo esto está empezando a investigarse y ya se ha leído la primera tesis doctoral en este área de estudio, realizada en la Universidad de Zaragoza y dedicada precisamente a la traducción del cine bélico (Gordo Peleato 2002) y en estos momentos se encuentran en curso de realización, en la Universidad de Valladolid, sendos trabajos sobre la problemática que plantea la traducción del lenguaje del cine del Oeste y del drama judicial.

3.2. *Discapacitados*

La práctica de hacer accesibles los textos audiovisuales a los discapacitados tiene ya una larga tradición, algo más de 30 años, en el caso de las personas con dificultades de audición. Efectivamente, recordemos que los primeros experimentos se remontan a los comienzos de la década de 1970 en EEUU. La solución que se buscó fue convertir la información verbal que se deseaba transmitir en códigos electrónicos que se almacenaban en una parte de la señal de TV no ocupada por la imagen, concretamente, en la línea 21 del sistema NTSC o en la 22 del sistema PAL.²⁶

Mucho más reciente es la aparición de una nueva modalidad de traducción, destinada a los invidentes, que se conoce con el nombre de «Audiodescripción» (de la imagen, se entiende) o «AUDESC». Básicamente el sistema consiste en aprovechar los momentos de silencio del film para describir, mediante una voz en «off», las imágenes que, en ese momento, se están proyectando en la pantalla, sin interferir ni en los diálogos ni en la banda sonora.

Este sistema viene funcionando desde hace ya unos años en países como EEUU, Gran Bretaña y Japón y, por lo que se refiere a la situación en España, cabe mencionar: que la ONCE comenzó a desarrollar la audiodescripción en 1994 y cuenta en la actualidad con un stock de varios centenares de largometrajes que han recibido este tratamiento; que el 8 de diciembre de 2001 TVE1 empezó a emitir la serie de dibujos animados «Nico», para los más pequeños, en el sistema de audiodescripción a través del dispositivo dual de los televisores; que el 27 de octubre de 2002, por primera vez en un festival de cine, en la Seminci

²⁶ Cf. Bravo 2003a, pág. 246.

de Valladolid, se proyectó un largometraje en el sistema AUDESC; y que, lentamente, van apareciendo textos tratados con este sistema en formato DVD.

No tenemos constancia de que se hayan publicado trabajos de investigación en nuestro país sobre esta modalidad de traducción –aunque ya se están presentando comunicaciones en Congresos y hemos visto anunciado algún artículo en prensa–, pero esta puede llegar a ser un área de estudio importante, ya que es previsible que la traducción para discapacitados experimente un considerable desarrollo en los próximos años a la vista del auge de las políticas de integración, pues constituye un paso más para la normalización de las personas con discapacidades auditivas o visuales, y más específicamente para facilitarles el acceso al ocio y a la cultura.

4. El modelo teórico

Ante la intrincada maraña de problemas que presenta la traducción cinematográfica -cuyo estado actual de la investigación en España, en lo que respecta al doblaje, hemos tratado de describir muy brevemente a lo largo del presente trabajo-, la respuesta de los investigadores, en el plano teórico, ha sido muy limitada hasta la fecha: en la mayoría de los casos, simplemente se ha mantenido en la fase de recogida de datos, levantando acta, eso sí, en algunos casos, de la existencia de problemas, formulando preguntas, más que intentando buscar soluciones y respuestas.

En una palabra: todavía hoy, a mediados de 2004, siendo perfectamente válidas y aplicables a la situación de la investigación española las siguientes palabras que encontrábamos en la obra clásica de Luyken et al. de 1991:

«there exists only very limited theoretical & scholarly knowledge about the specific linguistic implications of the Language Transfer process in the audio-visual media. There is no theory of Language Transfer, no literature on its aesthetics nor even any universally accepted modus operandi.» (pág. 165).

En efecto, seguimos teniendo aquí una laguna que es preciso colmar: disponemos todavía de muy pocos conocimientos teóricos y trabajos de investigación acerca de las implicaciones de carácter específico del proceso de trasvase traductológico en los medios audiovisuales en general y en la cinematografía en particular, y, más específicamente, podríamos decir que contamos con trabajos descriptivos interesantes de carácter puntual, pero que, hasta la fecha, ningún investigador ha conseguido poner a punto una metodología bien desarrollada y de carácter global que permita el estudio en profundidad de esos artefactos tan complejos que denominamos films y que estamos aún muy lejos de contar con un paradigma o modelo teórico.

Por consiguiente, para poder romper la situación de «impasse» en que nos encontramos en la actualidad y crear las condiciones que puedan hacer posible

que se produzcan avances verdaderamente significativos, es imprescindible llevar a cabo un amplio programa de investigación orientado a establecer unas bases sólidas —a *crear un marco teórico científico y una metodología de análisis*— de la traducción cinematográfica sobre las que construir trabajos de investigación aplicada que nos permitan ir más allá de lo anecdótico, de lo puramente descriptivo y de los trabajos que «no tienen nada de específico sobre la traducción audiovisual salvo el hecho de haber tomado los ejemplos de materiales audiovisuales» (Mayoral 2001: 136-137). Por lo demás, será imprescindible verificar la viabilidad de las hipótesis que se propongan sobre un corpus suficientemente representativo de textos cinematográficos.

Referencias bibliográficas

- AGOST CANÓS, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- ÁLVAREZ MONCILLO, J. M. 2002. «Informe del Año: el cine español de 2001». *Academia* 31: 150-199.
- ÁLVAREZ MONCILLO, J. M./J. LÓPEZ VILLANUEVA 2003. «La crisis. Informe del Año: el cine español de 2002». *Academia* 33: 46-89.
- ÁVILA, A. 1997a. *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- ÁVILA, A. 1997b. *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- BALLESTER CASADO, A. 2001. *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje 1928-1948*. Granada: Comares.
- BRADY, J. 1981. *The Craft of the Screenwriter*. NY: Simon & Schuster.
- BRAVO, J.M. 2003a. «La investigación en traducción audiovisual en España: Los textos cinematográficos». En: García Peinado, M.A. / E. Ortega Arjonilla (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio. Pp. 235-252.
- BRAVO, J.M. 2003b. «Cine y traducción. La traducción para el subtítulo». En: López Arroyo, B. et al.(eds.), *Cine y traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pp. 7-71.
- BRAVO, J. M. 2002. «Translating the Film Dialect of Hollywood for Dubbing». En: Bravo, J. M. (ed.). *Nuevas perspectivas de los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pp. 187-214.
- BRAVO, J. M., Módulo de «Traducción cinematográfica». Máster en Traducción Inglés/Español: Lenguajes de Especialidad. Univ. de Valladolid. Anual desde 1995.
- BRAVO, J.M., «La traducción cinematográfica». Programa de Doctorado en Traducción e Interpretación. Univ. de Valladolid. Anual desde 1994.
- CASTRO ROIG, X. 2001. «El traductor de películas». En: Duro Moreno, M. (ed.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. Pp. 267-298.
- CHAUME, F. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

- CHAUME, F. 2003. *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- CHAUME, F. 2002. «Nuevas líneas de investigación en la traducción audiovisual». En: Bravo, J.M. (ed.). *Nuevas perspectivas de los Estudios de Traducción*. Valladolid: Univ. de Valladolid. Pp. 215-224.
- CHAUME, F. 2001. «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción». En: Chaume/Agost 2001: 77-88.
- CHAUME, F. 1996. «Algunas consideraciones sobre la construcción de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción». En: Fernández Nistal, P. / J. M. Bravo (eds.). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Univ. de Valladolid. Pp. 161-172.
- CHAUME, F./R. Agost (eds.). 2001. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Univ. Jaume I. Págs. 77-88.
- CHAVES GARCÍA, M. J. 2000. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Univ. de Huelva.
- COLE, H.R. Jr./ J.H. Haag. 1996. *The Complete Guide to Standard Script Formats. Part I-Screenplays*. Hollywood (CA): CMC.
- DELABASTITA, Dirk. 1990. »Translation and the Mass Media». En: Bassnett, S. / A. Lefevere (eds.). *Translation, History & Culture*. Londres: Cassell. Pp. 97-109.
- DE LA PISA MARCOS, M.A. 2002. «Humor Translation in Audiovisual Texts: An Analysis of Humor in Four Romantic Comedies». Univ. de Valladolid. Dpto. de Lengua y Literatura Inglesa y Alemana. Trabajo de investigación tutelado inédito.
- DE LINDE, Z. / N. Kay. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St.Jerome.
- DÍAZ CINTAS, J. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ CINTAS, J. 2001. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar.
- DRIES, J. 1995. *Dubbing and subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media.
- DURO MORENO, M. (ed.). 2001a. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- DURO MORENO, M. 2001b. «'Eres patético': el español traducido del cine y de la televisión». En: Duro Moreno 2001a. Págs. 161-185.
- EGUILUZ, F. et al. (eds.) 1994. *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Evagraf.
- FIELD, S. 1984. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. NY: Dell.
- FONTCUBERTA GEL, J. 1997. «Creatividad en la traducción audiovisual». En: Fernández Nistal, P./J.M.Bravo. *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*, Valladolid: Univ. de Valladolid. Pp. 217-230.
- FUENTES LUQUE, A. 2001. *La recepción del humor audiovisual traducido: Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al es-*

- pañol de la película *Duck Soup*, de los *Hermanos Marx*. Granada: Univ. de Granada.
- GAMBIER, Y. (ed). 1996. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: P.U. du Septentrion.
- GÓMEZ CAPUZ, J. 2001. «Diseño de análisis de la interferencia pragmática en la traducción audiovisual del inglés al español». En: Sanderson, J.D. (ed.). *¡Doble o Nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universitat d'Alacant. Pp. 59-84.
- GORDO PELEATO, M.R. 2003, *La traducción para el doblaje del lenguaje militar. Una aproximación desde la teoría de la relevancia*. Univ. de Zaragoza. Dpto. de Filología Inglesa y Alemana. Tesis doctoral inédita.
- GUBERN, R./D. Font 1975. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- GUTIÉRREZ LANZA, M. C. 1999. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. Univ. de León. Dpto. de Filología Moderna. Tesis doctoral inédita.
- IVARSSON, J. 1992. *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.
- IZARD, N. 1992. *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- LORENZO GARCÍA, L./A.M. Pereira Rodríguez (eds.) 2001. *Traducción subordinada (II). El subtítulo*. Vigo: Univ. de Vigo.
- LORENZO GARCÍA, L./A.M. Pereira Rodríguez (eds.) 2000. *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Vigo: Univ. de Vigo.
- LUYKEN, G.M. et al. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- MARÍAS, J. , 2001 «¿Es usted el Santo Fantasma?» *El Semanal*, 25/XI, p. 10.
- MAYORAL, R. 2002. «Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual». *Sendeban* 13: 123-140.
- MAYORAL, R. 2001a. «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual». En: Duro Moreno 2001a: 19-45.
- MAYORAL, R. 2001b. «El espectador y la traducción audiovisual». En: Chaume/Agost 2001: 33-46.
- MAYORAL, R. 1993. «La traducción cinematográfica: el subtítulo». *Sendeban* 4, pp. 45-68.
- MAYORAL, R. et al. 1988. «Concept of Constrained Translation: Non-Linguistic Perspectives of Translation». *Meta XXXIII* 3: 356-367.
- MORENO LÓPEZ-TORROELLA, Lina. 2003. «La traducción audiovisual en España: Estado de la cuestión». Universidad de Granada. Trabajo de investigación tutelado inédito.
- PAJARES, E. et al.(eds.). 2001. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* 3. Vitoria: UPV.

- POSTIGO MARTÍN, M. 2002. «Analysis of Pragmatic Interference in U.S. Films Dubbed into Spanish: Annie Hall and Working Girl. A contribution to the Study of Audio-visual Translation, Language Contact and Language Change». Univ. de Valladolid. Dpto. de Lengua y Literatura Inglesa y Alemana. Trabajo de investigación tutelado inédito.
- RABADÁN, R. (ed.) 2000. *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Univ. de León.
- RABADÁN, R. 1991. *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés/español*. León: Univ. de León.
- SANTAMARÍA, J.M. et al. (eds.) 1997. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*. Vitoria: Evagraf.
- SEGER, L. 1994. *Making a Good Script Great*. Hollywood, (CA): Samuel French.
- TEMPLER, S. 1995. «Traducción para el doblaje. Transposición del lenguaje hablado (casi una catarsis)». En: Fernández Nistal, P./J.M. Bravo, *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Univ. de Valladolid. Págs. 153-165.
- WHITMAN-LINSEN, C. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt/M: Peter Lang.
- ZABALBEASCOA, P. 2001. «La traducción del humor en textos audiovisuales». En: Duro Moreno 2001a: 251-263.