



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: Itzaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Adaptación cinematográfica y traducción: en busca de normas de transferencia en el ámbito hispano-alemán¹

Susana Cañuelo Sarrión

Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)
Universidad de Leipzig (Alemania)

I. Introducción

A partir del trasvase de una obra literaria a la gran pantalla y de la película resultante a otra lengua se crea entre el sistema emisor y el receptor un nexo de intercambio cultural en el cual intervienen varias formas de transferencia, a saber, la traducción literaria, la traducción audiovisual y la adaptación cinematográfica.

Con esta hipótesis de partida, y tomando como marco epistemológico la teoría de los polisistemas, hemos desarrollado una sistematización de las relaciones que se establecen entre la adaptación, la traducción literaria y la traducción audiovisual y las hemos aplicado a un corpus de trabajo previamente delimitado. El objetivo final es extraer normas de transferencia que permitan constatar el papel de mediador del cine entre culturas y sistemas literarios, así como describir la función que desempeñan estas tres formas de trasvase en el intercambio cultural.

II. Metodología

II.1. *Corpus, ámbito de aplicación y sistematización*

El corpus está formado por todos los largometrajes españoles basados en obras literarias españolas y realizados entre los años 1975 y 2000. Comprende

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de la tesis doctoral «Adaptación cinematográfica y traducción: una sistematización de sus relaciones aplicada al ámbito hispano-alemán», cuya lectura está prevista para septiembre de 2005. Dicha tesis es supervisada por el Dr. Luis Pegenaute, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Sin embargo, entre septiembre de 2002 y septiembre de 2005, el trabajo de investigación se ha estado llevando a cabo en la Universidad de Leipzig, gracias a una beca de la fundación La Caixa y el DAAD. Quisiera expresar mi agradecimiento a estas instituciones por su apoyo financiero, y al IALT (Instituto de Lingüística aplicada y Traductología) de Leipzig, en especial al Prof. Dr. Wotjak, por su generosa acogida.

323 filmes, y no incluye ni cortometrajes, ni documentales, ni filmes realizados para televisión. Los dos sistemas culturales en los que se ha analizado el intercambio son el español y el alemán. La idea, por tanto, es analizar la recepción en Alemania del cine literario español y de las obras que lo han inspirado.

Para ello, necesitamos también un modelo que sistematice las relaciones entre los tres procesos de trasvase que nos ocupan: la adaptación cinematográfica, la traducción literaria y la traducción audiovisual. La sistematización mencionada anteriormente fue diseñada precisamente para desentrañar esas relaciones. La sistematización consta de 14 combinaciones, con las que se cubren todas las posibilidades combinatorias teóricamente posibles, repartidas en cinco grupos (ver Anexo). Insistimos en que se trata de combinaciones teóricamente posibles y aplicables a cualquier sistema cultural. Aplicando la sistematización a un corpus concreto de películas se podrá comprobar qué combinaciones se siguen efectivamente en la realidad².

II.2. *Modelo de análisis*

Así pues, contamos con dos sistemas culturales, un período de un cuarto de siglo, un corpus de películas, tres procesos de trasvase distintos y una sistematización de sus relaciones. Para poder encontrar y definir normas de transferencias hemos establecido un proceso de análisis con tres niveles, que se corresponden con tres tipos de normas diferentes: las normas combinatorias, las normas preliminares y las normas de recepción. Todas ellas suponen contemplar estos tres fenómenos no como procesos de transferencia (ahí estaríamos hablando de normas operacionales, en el sentido de Toury), sino como productos finales, y, por lo tanto, habrá que analizar los diferentes sistemas implicados con detalle. La Tabla 1 (ver Anexo) muestra de forma sintética todas las operaciones del análisis.

II.2.1. Normas combinatorias

Las normas combinatorias se refieren a la combinación de la sistematización que se haya seguido en cada caso. Esto es importante en la medida en que nos va a proporcionar información sobre los pasos que se han seguido en el proceso de transferencia y sobre las lenguas que han intervenido en él.

II.2.2. Normas preliminares

A continuación, habrá que adentrarse en la búsqueda de normas preliminares, es decir, aquellas que tienen que ver con la selección de las obras que han

² Para más detalles sobre la sistematización, véase Cañuelo (2004).

de ser trasladadas. Diremos que hay una estrategia o política de transferencia si la elección de las obras de partida no es debida al azar y se pueden constatar determinadas pautas de comportamiento recurrente.

Evidentemente, habrá que buscar y analizar normas preliminares referidas a la adaptación cinematográfica, a la traducción literaria y a la traducción audiovisual, lo que supone describir los diferentes mercados de llegada con detalle, atendiendo a los factores económicos, políticos y sociales que influyen en ellos, y prestar atención a todos los elementos que puedan influir en la selección, como los géneros, los autores, los directores, las productoras y editoriales, etc.

II.2.3. Normas de recepción

Por último, buscaremos normas referidas a la recepción de la adaptación en el sistema cinematográfico español y de las traducciones literarias y audiovisuales en el sistema cultural alemán, para lo cual habrá que identificar la adaptación y las traducciones como tales y definir su posición y su función en los contextos de llegada. De nuevo, habrá que buscar normas en cada uno de los sistemas en que se reciben los diferentes productos. Además distinguiremos entre la recepción general (de las adaptaciones en el mercado cinematográfico español, de la literatura española traducida en el mercado literario alemán, y de las películas españolas (generales y adaptaciones) en el mercado cinematográfico alemán) y la recepción particular de cada una de las obras del corpus que ha sido traducida.

III. Algunos resultados obtenidos hasta el momento

A continuación se detallan algunos de los resultados obtenidos en lo que se refiere a las normas combinatorias, así como a las normas preliminares y de recepción que atañen a la traducción audiovisual, que son las que más interesan en el marco de este congreso.

III.1. Normas combinatorias

De las 323 películas que tiene el corpus, tan sólo 86 han llegado a Alemania (27%), y lo han hecho a través de los siguientes medios de difusión:

Cines comerciales	13	15%
Festivales o eventos culturales.....	42	49%
Televisión	26	30%
Vídeo.....	5	6%

Consideramos que el vídeo y la televisión son sistemas de distribución que, aunque en algunos aspectos pueden coincidir con el cine, tienen unas caracte-

rísticas propias y se rigen por unas normas y convenciones diferentes a las del sistema cinematográfico. Así pues, nos centraremos en las películas que se han distribuido en Alemania a través del cine, ya sea en pantallas comerciales o en festivales.

Veamos, pues: las 55 películas que se han distribuido a través del cine (comercial y festivales) han seguido las siguientes combinaciones de la sistematización:

	Cine	Festivales	Total
Combinación I.1.	1	8	9
Combinación II.1.	5	6	11
Combinación III.1.	4	0	4
Combinación II.3.	3	27	30
Combinación V.2.	0	1	1
Total	13	42	55

El grupo más numeroso es el de la combinación II.3., seguida por todas aquellas películas que han sido trasladadas a Alemania, pero cuyas obras literarias no han sido traducidas. En siete de estos casos se trata de obras literarias escritas originalmente en catalán. Por lo demás, no parece que haya ningún motivo evidente por el que el resto de las obras literarias no hubiera de haber sido traducido.

En el caso de la combinación I.1., tenemos, entre otras, dos películas basadas en obras de García Lorca, una de Cela, una de Valle-Inclán, una de Cervantes y una de Lope de Vega. Parece bastante significativo, pues se trata de algunos de los autores españoles más conocidos fuera de nuestras fronteras y de obras de siglos pasados o anteriores a 1952, por lo que no es de extrañar que haya traducciones literarias tanto antes como después de la adaptación.

En el caso de la combinación II.1, se trata de obras literarias que se han adaptado poco después de su publicación, a veces incluso el mismo año, por lo que era de esperar que no hubiera traducciones literarias previas a la adaptación y, por lo tanto, siguieran esta combinación.

En cuanto a las películas que siguen la combinación III.1., se trata de coproducciones basadas en una obra literaria española pero filmadas en un idioma extranjero (inglés e italiano) por un director extranjero. No tenemos la certeza de que se haya seguido esta combinación, pues no sabemos si el adaptador habrá tomado como texto de partida la traducción al inglés o al italiano, que es lo que consideramos más probable, o si, por el contrario, habrá trabajado a partir del texto original. Si así fuera, estas obras habrían seguido la combinación V.2., pero no parece probable.

Sí es así en el caso de *Beltenebros*, un filme dirigido por una directora española, pero rodado en inglés con el objetivo de dotarlo de una mayor proyección internacional. Aquí sí que parece probable que Miró trabajara a partir del

texto original y no de la traducción al inglés para realizar la adaptación, por lo que la película sigue efectivamente la combinación V.2.

Así pues, las 55 películas que pueden ser objeto de estudio han seguido básicamente cuatro combinaciones (I.1., II.1., II.3. y III.1.) de las catorce que componen la sistematización, por lo que parece que ciertamente se siguen determinados patrones en lo que se refiere a las combinaciones de los tres procesos, y, por lo tanto, creemos que se puede hablar de la existencia de normas a este respecto.

III.2. Normas preliminares relativas a la traducción audiovisual

III.2.1. Breve descripción del mercado cinematográfico alemán³

El mercado cinematográfico alemán, como el del resto de los países europeos, se caracteriza por una paradoja: se produce muchísimo, pero el negocio está dominado por la industria estadounidense. Cada año se realizan en Europa el doble de películas que en Estados Unidos. Sin embargo, el 80% del mercado europeo del cine y la televisión está controlado por empresas de Hollywood. Esta superioridad afecta a todos los sectores: desde la producción (en muchas producciones europeas se invierte dinero americano), hasta la distribución (controlada básicamente por las *majors*), pasando por la explotación de los filmes, no sólo a través del cine, la televisión y el vídeo, sino también a través de toda una serie de actividades paralelas como el *merchandising*, los parques temáticos, etc.

En la mayoría de los países europeos, la producción nacional se sitúa por debajo de la estadounidense con una cuota de mercado de alrededor del 10%. Y la mayoría de las producciones no cruzan sus fronteras, excepto para participar en algún festival. A pesar de que las perspectivas de mercado son escasas, la producción es muy alta. Esto se debe a que los filmes europeos están en buena parte subvencionados por el Estado. En general, aproximadamente el 60% de los costes lo cubren las subvenciones. Esta paradoja entre producción y distribución tiene su raíz en el mismo concepto de cine. Para los americanos es una industria, para los europeos, un arte. El modelo de subvenciones europeo apoya al artista en la creación de una obra de arte que, sin embargo, ha de competir en un mercado controlado por empresas multinacionales.

Por otro lado, en la mayoría de los casos se trata de producciones «baratas». Todo lo que supera los cuatro millones de dólares es considerado en Europa una gran producción. En Estados Unidos, todo lo que esté por debajo de los veinte millones de dólares es una producción pequeña. En Alemania, además, en la mayoría de las producciones nacionales participa alguna cadena de televisión. Gran

³ Todos los datos de este apartado han sido extraídos de Schröder (1995) y Jarothe (1998).

parte de la producción alemana, por tanto, es cine para televisión, y toda la industria (actores, directores, productores y estudios) depende de los encargos de las cadenas de televisión.

III.2.2. Cuotas de mercado (a partir de la cantidad de películas)

En el período que nos ocupa (1975-2001)⁴, la distribución de películas por países de origen en Alemania sigue exactamente el patrón recién mencionado (véase la Figura 6)⁵. Según el gráfico, el cine alemán se ha mantenido más o menos estable con una cuota de mercado de aproximadamente el 20%. Los líderes del mercado son, como ya se ha mencionado, los filmes estadounidenses, que en general constituyen la mitad de los estrenos desde principios de los ochenta. El cine francés y el británico tienen una cuota del 7-8% y 6-7% respectivamente. El gran perdedor es el cine italiano, que bajó de una cuota de mercado de entre el 15 y el 20% en los setenta a aproximadamente un 5% en los ochenta y un 1,1% en los noventa. El cine español tiene en Alemania una cuota de mercado del 0,8%. Como se puede apreciar en el gráfico, la presencia española en la industria cinematográfica alemana es mínima.

III.2.3. Distribución del cine español en Alemania

Según datos del *Lexikon des internationalen Films*, las películas españolas que han llegado a las pantallas comerciales se han distribuido anualmente tal y como se indica en la Figura 7. Las adaptaciones suponen un 24% de las películas que se distribuyen comercialmente en Alemania, y la evolución es bastante paralela.

Pero no todas las adaptaciones aquí contempladas están incluidas en el corpus, y además en este gráfico no están contemplados los festivales. La Figura 8 muestra cómo se han distribuido anualmente las películas incluidas en el corpus que han llegado a cines y festivales alemanes. Como se puede comprobar, la distribución es totalmente desigual y no se puede distinguir ningún período de continuidad. Tan sólo una tendencia al alza a partir de 1995 en lo que se refiere a los festivales.

⁴ En el período de recepción incluimos el año 2001 porque muchas películas se estrenan en el extranjero al año siguiente de su producción o incluso más tarde.

⁵ Los datos de la Figura 6 proceden del departamento de estadística de SPIO, que, en algunos aspectos, es equiparable al ICAA, pero no es de carácter institucional, sino asociativo. Las cantidades proporcionadas por SPIO en lo que se refiere a cantidad de películas españolas que han llegado a Alemania no coinciden con las que constan en otras fuentes debido a que SPIO sólo incluye en sus estadísticas las películas que han estado como mínimo una semana en un cine comercial. Sin embargo, las proporciones entre los diferentes países son equiparables.

III.2.4. Algunos factores de selección

Evidentemente son muchos los factores que condicionan la elección de unas películas frente a otras, pero veamos a continuación tan sólo algunos de ellos:

— Directores:

En lo que respecta a los directores, no parece que haya ninguna relación entre la cantidad de adaptaciones realizadas y la cantidad de adaptaciones transferidas a Alemania. Por ejemplo, Mario Camus y Rafael Gil tienen cada uno 8 películas en el corpus, pero de Camus tan sólo una película ha sido traducida y de Gil ninguna. Aranda es, sin duda, el director con más adaptaciones en el corpus: en total 10; sin embargo, tan sólo 2 han logrado llegar a Alemania. Gerardo Herrero y Pilar Miró son los directores que presentan una representación más proporcional: 5-4 y 4-3 respectivamente. Por último, Carlos Saura es el único director cuyas adaptaciones han sido trasladadas en su totalidad (3). No es de extrañar, pues Saura es, quizás, el director español más conocido en Alemania, sobre todo gracias a su trilogía musical con Gades (*Bodas de sangre*, *El amor brujo* y *Carmen*) y prácticamente todas sus películas, adaptaciones o no, han llegado al mercado alemán.

— Autores:

En cuanto a los autores de las obras literarias que han dado lugar a las películas que forman el corpus, tampoco parece que haya ninguna relación cuantitativa evidente. Por ejemplo, Juan Marsé y Fernando Vizcaíno Casas tienen cada uno seis adaptaciones en el corpus, pero del primero sólo ha llegado a Alemania una película y del segundo ninguna. Miguel Delibes es, con nueve películas, el escritor más adaptado del corpus. Sin embargo, ninguna de ellas ha logrado llegar a las pantallas alemanas. Seguramente se deba a la escasa relevancia internacional de los directores que adaptaron sus obras, como Mercero o Giménez Rico.

Así pues, no parece que la autoría de la obra literaria desempeñe ningún papel en la selección de películas que han de ser exhibidas en Alemania. Más bien parece que es la autoría del filme la que marca la diferencia y la que condiciona su selección.

— Géneros:

En cuanto a los géneros, se ha de distinguir entre géneros literarios y géneros fílmicos. Dentro de los géneros literarios hemos distinguido entre narrativa, teatro y poesía. Prácticamente se pueden encontrar las mismas proporciones en el corpus y entre las películas que han llegado a las pan-

tallas alemanas: un 77% se basa en obras narrativas en los dos casos, y un 21% y un 23% respectivamente en piezas teatrales. Tampoco este resultado nos ha de sorprender, puesto que lo que más une al cine y literatura es, sin duda, su capacidad para contar historias, para narrar.

En cuanto a los géneros fílmicos, la clasificación de películas por géneros no siempre es fácil: drama, drama histórico, drama costumbrista, drama en tono de comedia, etc. La variedad es infinita. Pero si nos centramos en los géneros básicos, vemos que en el corpus y en las obras traducidas se dan prácticamente las mismas proporciones: drama (47% y 50%), comedia (27% y 23%), aventuras (3% y 5%). Así pues, no parece que el género del filme sea determinante en la selección de películas que se van a traducir al alemán.

— Idiomas:

Aparte del castellano, hay en el corpus un total de 38 películas rodadas en otras lenguas: 23 en catalán, 7 en inglés, 5 en italiano, 2 en gallego y 1 en francés. Todas ellas, sin embargo, están escasamente representadas entre las obras traducidas. Incluso las películas en inglés, a pesar de que en algunos casos la elección de esta lengua no se debió únicamente a que se tratara de una coproducción, sino a un deseo explícito de dotar al filme de una mayor internacionalidad. Así pues, el idioma original de las películas ni fomenta su exportación, como podría haber pasado con el inglés, ni la dificulta, como cabría esperar del catalán, por ejemplo, del que, sin embargo, se han traducido 5 obras (un 18%).

III.3. *Normas de recepción generales relativas a la traducción audiovisual*

Como ya se ha mencionado al caracterizar el mercado cinematográfico alemán, la presencia de películas españolas en éste es bastante escasa. El cine español es en Alemania un producto periférico de escasa comerciabilidad, que en general se suele exhibir en salas pequeñas y alternativas. Su presencia es mayor en los festivales internacionales, donde la participación de otros países europeos en general también es mayor. Los festivales alemanes más destacados son: Berlin International Film Festival (Berlinale), Hamburg International Film Festival, Hof International Film Days, Mannheim-Heidelberg International Film Festival, Munich International Film Festival y Europäische Filmfest Stuttgart-Ludwigsburg.

Cabe destacar que en la edición 2001 de este último se dedicó una sección al «Nuevo cine español», en el que se exhibieron 9 títulos de la década de los noventa. El cine español tiene una buena reputación en el entorno de los festivales, donde se presenta como cine de autor, original, algo exótico y provoca-

dor. Sin embargo, después de los festivales, pocas veces encuentran los productos españoles una distribuidora que los exhiba en Alemania.

Las adaptaciones españolas no son una excepción. De las 55 películas del corpus que han llegado a las pantallas alemanas, 13 lo han hecho en cines comerciales y 42 en festivales. De esas 42, tan sólo 5 han encontrado posteriormente una distribuidora que las llevara a los cines.

En cuanto a las formas de traducción, Alemania es tradicionalmente un país doblador, de manera que las películas del corpus exhibidas en cines comerciales se han presentado siempre dobladas. Según Pruys (1997:198), el 90% de las películas extranjeras exhibidas en Alemania en 1997 fueron dobladas. Los estudios de doblaje se encuentran, sobre todo, en Munich, Hamburgo y Berlín. Tras la II Guerra mundial, el cine fue un arma más de los aliados para «desnazificar» el territorio alemán ocupado. Así, importaron gran cantidad de cine americano, francés, británico y soviético. Al principio, se exhibía subtítulo, pero los espectadores alemanes, acostumbrados ya al doblaje, rechazaban estas versiones. Así se crearon cuatro grandes centros de doblaje: Francia doblaba en Munich, Gran Bretaña en Hamburgo, Estados Unidos en Berlín oeste y la Unión soviética en Berlín este. Hoy en día, la industria del doblaje alemana está sólidamente asentada y es considerada una de las mejores del mundo. Según Luyken (1991:34), no es sólo la que ofrece mayor calidad, sino también la más cara de Europa.

En los festivales, sin embargo, las películas se suelen exhibir con subtítulos. En algunos casos, con subtítulos en alemán, pero la mayoría de las veces con subtítulos en inglés. De hecho, en las bases de participación de la mayoría de los festivales anteriormente mencionados aparece como requisito imprescindible que la cinta lleve subtítulos en inglés.

IV. Conclusiones

Recordemos que el objetivo final de esta investigación consistía en extraer normas de transferencia. Hemos podido constatar la existencia de normas combinatorias, puesto que la mayoría de adaptaciones sigue unas determinadas combinaciones. En cuanto a las normas preliminares referidas a la traducción audiovisual, hemos podido comprobar la escasa presencia y casi nula relevancia del cine español en Alemania y, por ende, de las adaptaciones cinematográficas españolas, así como el papel decisivo que desempeña la figura del director en la selección de las obras que se decide trasladar al mercado cinematográfico alemán. En lo que respecta a las normas de recepción referidas a la traducción audiovisual, es necesario pasar a la fase de recepción particular y analizar todo el corpus para poder extraer normas y conclusiones generales. Y por último, para poder constatar el papel de mediador del cine entre sistemas literarios habrá que realizar un análisis referido a las traducciones literarias en busca de normas preliminares y de recepción. Queda, pues, mucho por hacer. Sin embar-

go, esperamos que estos resultados previos sirvan de anticipo a un estudio de cuyos frutos podrían beneficiarse investigadores, docentes y profesionales del mundo de la traducción audiovisual, de la traducción literaria y del cine, tanto en España como en Alemania, así como todas las personas interesadas en las relaciones interculturales entre ambos países.

Bibliografía

- CATRYSSSE, P. (1992) *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna: Peter Lang.
- CAÑUELO SARRIÓN, S. (2004) «Adaptación cinematográfica y traducción. Hacia una sistematización de sus relaciones», en: P. Zabalbeascoa, L. Santamaría y F. Chaume (eds.) *La traducción audiovisual: Investigación, docencia y profesión*. Granada: Comares (en prensa).
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) *Polysystem Studies*, Special Issue of *Poetics Today* 11: 1.
- HERMANS, T. (1999) *Translation in Systems, Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- JAROTHE, S. (1998) *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LUYKEN, G.M. (1991), «Overcoming Language Barriers in Television – Dubbing and Subtitling for the European Audience», en *Media Monograph* 13. Manchester: The European Institute for the Media.
- PRUYS, G.M. (1997), *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- SCHRÖDER, N. (1995), *Filmindustrie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Fuentes de datos

- Jaime, A. (2000) *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
- Heredero, C. F. (coord.) (2002) La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. *Cuadernos de la Academia* 11/12. Madrid: Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España.
- *Lexikon des internationalen Films*
 - CD-ROM: Copyright 2000 Net World Vision, München.
 - Base de datos online: <http://www.filmevona-z.de>

- Stefan Lux (Editor Filmdatabase & Internet)
- Base de datos online del Festival de cine internacional de Berlín:
<http://www.berlinale.de>
- Listas de películas traducidas proporcionadas por: Departamento de estadística de SPIO (Markus Roth), Instituto de cinematografía de las artes visuales (Stella Alonso) y la empresa de doblaje Deutsche Synchron Filmgesellschaft GmbH (Matthias Müntefering).
- *Filmstatistisches Taschenbuch*. Wiesbaden: SPIO, 1976-2000.
- *Filmstatistisches Jahrbuch*. Baden-Baden: Nomos, 2001.

ANEXO

Tabla 1

	Adaptación cinematográfica	Traducción literaria	Traducción audiovisual
Normas combinatorias	Combinaciones de estos tres procesos		
Normas preliminares	<ul style="list-style-type: none"> - El mercado cinematográfico de llegada: legislación, factores económicos, políticos y sociales, cuotas de mercado - Ctd. adaptaciones en el mercado cinematográfico de llegada - Factores selección: géneros, autores, directores, productoras, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - El mercado literario de llegada: legislación, factores económicos, políticos y sociales, cantidad de traducciones vs. producción nacional - Ctd. traducciones en el mercado literario de llegada - Factores selección: géneros, escritores, editoriales, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - El mercado cinematográfico de llegada: legislación, factores económicos, políticos y sociales, cuotas de mercado - Ctd. filmes y AC en el mercado cinematográfico de llegada - Factores selección: géneros, directores, autores, etc.
Normas de recepción	<p>RECEPCIÓN GENERAL</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formas y estilos de adaptación - Formas distribución: productoras, distribuidoras, cines, festivales, etc. - Función y posición de AC en el mercado cinematográfico de llegada <p>RECEPCIÓN PARTICULAR</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de la AC como tal - Función y posición de la obra literaria y de la película en sus correspondientes sistemas - Influencia (si cabe) de la AC en la obra literaria adaptada 	<p>RECEPCIÓN GENERAL</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formas de traducción, traductores y lenguas - Formas de distribución: editoriales, ferias, etc. - Función y posición de las traducciones en el mercado literario de llegada <p>RECEPCIÓN PARTICULAR</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de la traducción como tal - Función y posición de la obra literaria y de la traducción en sus correspondientes sistemas 	<p>RECEPCIÓN GENERAL</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formas de traducción, traductores y lenguas - Formas de distribución: distribuidoras, cines, festivales, etc. - Función y posición del cine y las AC de partida en el mercado cinematográfico de llegada <p>RECEPCIÓN PARTICULAR</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de la adaptación/traducción como tal - Función y posición de la película en sus correspondientes sistemas - Influencia (si cabe) de la AC en la obra literaria traducida

Figura 1: Grupo I (traducción literaria antes que adaptación cinematográfica)

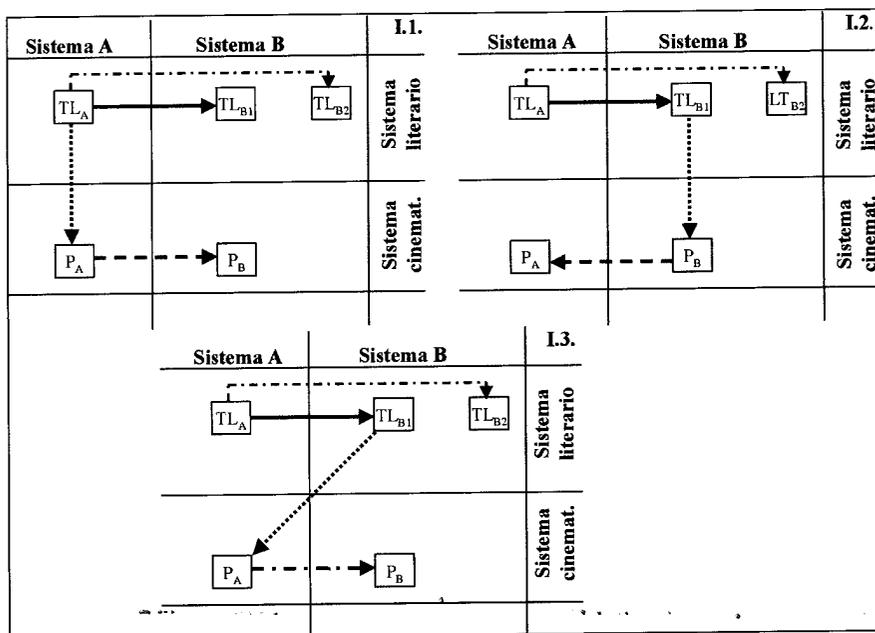


Figura 2: Grupo II (adaptación cinematográfica antes que traducción literaria)

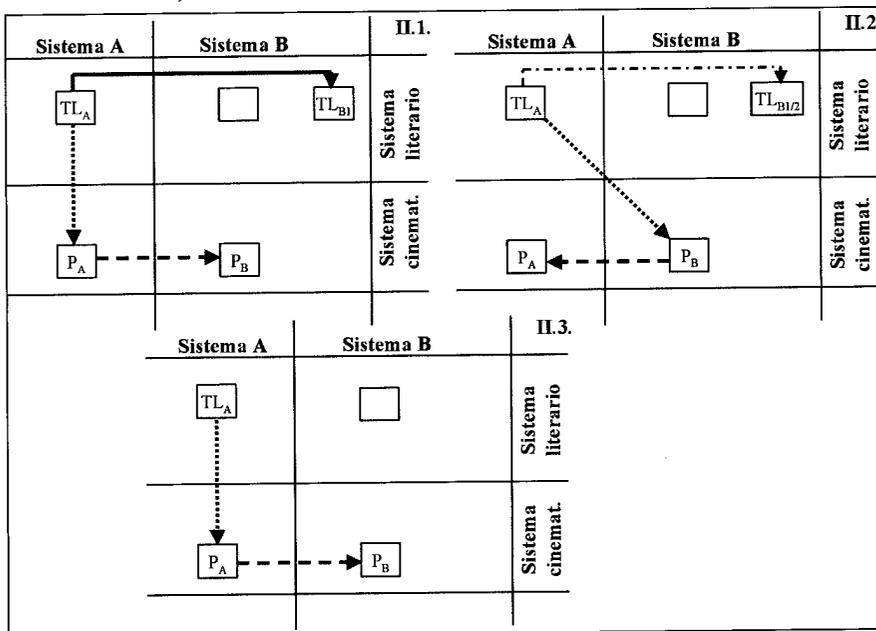


Figura 3: Grupo III (adaptación cinematográfica a partir de una traducción)

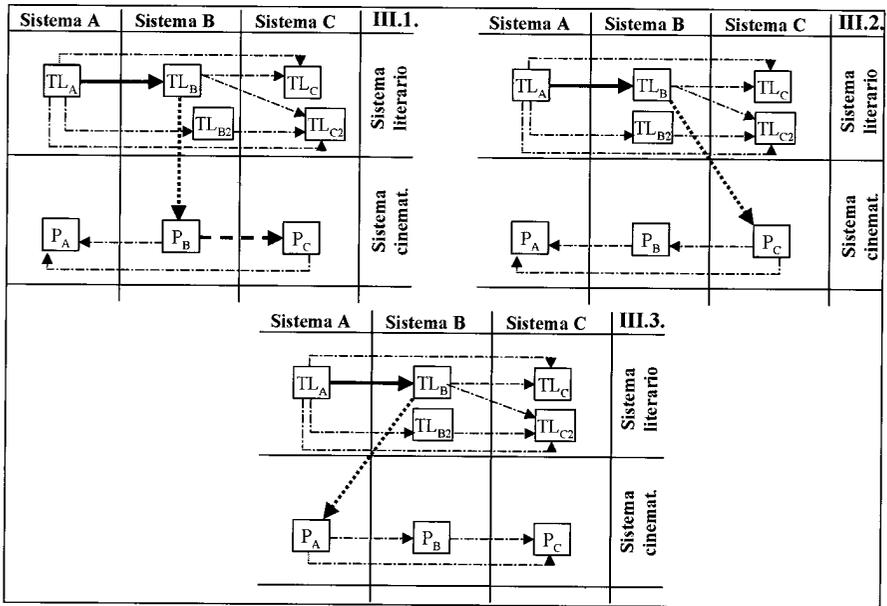


Figura 4: Grupo IV (traducción literaria intermedia)

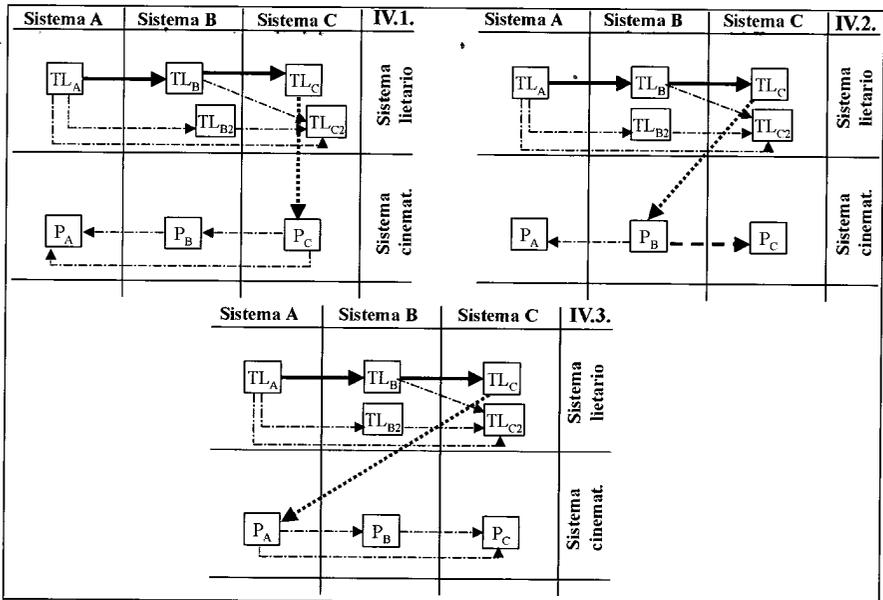


Figura 5: Grupo V (traducción audiovisual intermedia)

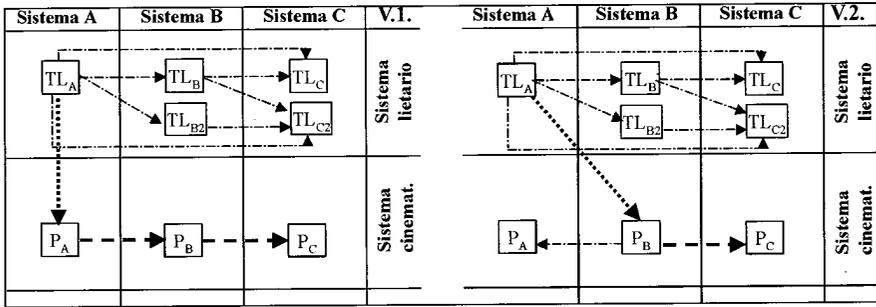
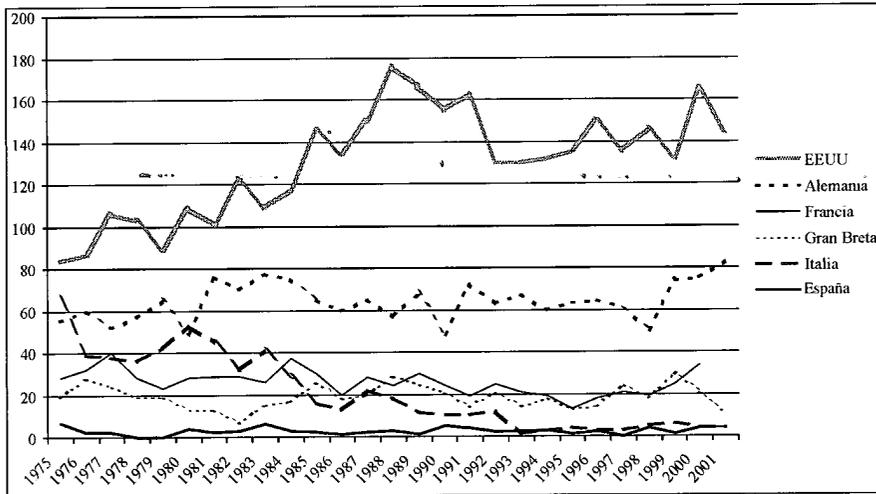
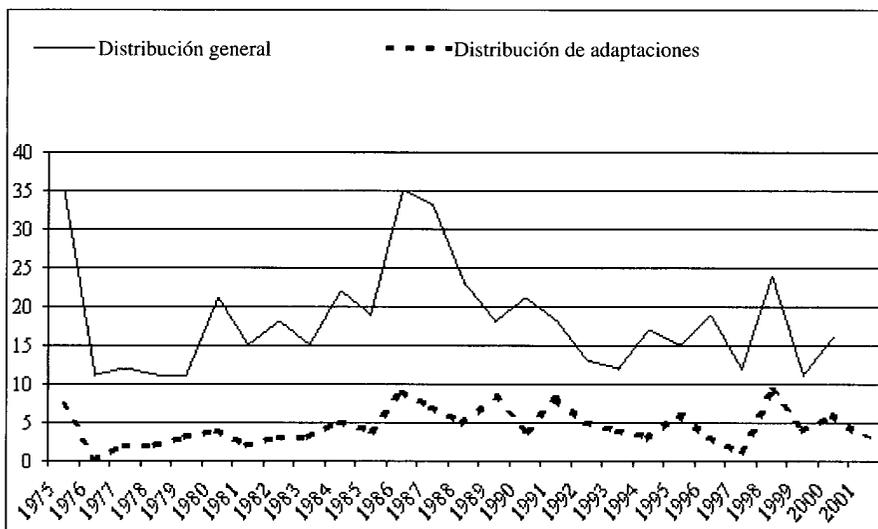


Figura 6: Cuotas de mercado



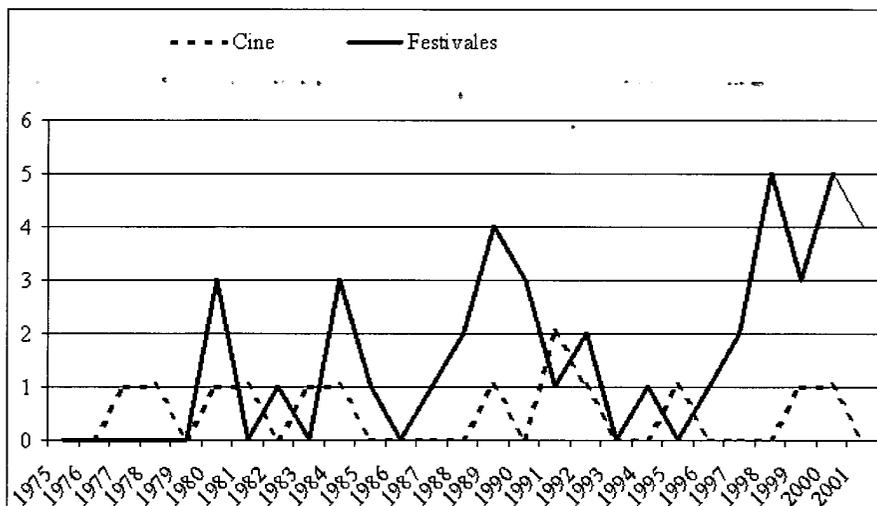
Fuente: SPIO

Figura 7: Distribución del cine español en Alemania



Fuente: *Lexikom des international Films*

Figura 8: Distribución del corpus en cines y festivales



Fuente: *Lexikom des international Films* y bases de datos de festivales