

SENDEBAR

BOLETÍN DE LA E.U.T.I. DE GRANADA

Nº 4 - 1993

(Separata)

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
1993

## LA TRADUCCIÓN CINEMATOGRAFICA: EL SUBTITULADO<sup>1</sup>

Roberto Mayoral  
(Universidad de Granada)

### 1. EL LENGUAJE DEL CINE

En tanto que en el tebeo la información que éste contiene (texto e imágenes) se percibe a través de un solo medio (la vista), en el cine lo percibimos a través de dos vías diferentes, la vista y el oído (aunque se ha llegado a experimentar con la inclusión de estímulos olorosos y táctiles en las películas, hoy por hoy esto sólo tiene una importancia anecdótica).. El cine es por tanto un medio audiovisual, al menos desde la introducción del cine sonoro (the talkies).

La imagen cinematográfica en movimiento contiene elementos significativos diferentes, entre los que se encuentran el color, el plano, el ángulo, los efectos especiales, el montaje, el ritmo, etc..

El sonido contenido en la banda sonora de la película se descompone en tres pistas diferentes:

- palabra (objeto directo del trabajo del traductor),
- ruido (que sitúa la acción y resalta los detalles),
- música (que puede ser objetiva o subjetiva, esencial o funcional; puede servir como sublimación o rebaje del ruido o la palabra, para ambientación, como recuerdo y sugerencia, como revelación y estímulo).

Los dos lenguajes componentes, el de las imágenes y el del sonido, están estrechamente vinculados, se han de fundir en un solo producto, siendo esta unidad

<sup>1</sup>Partes de este trabajo han sido publicadas en:

MAYORAL, Roberto: "La traducción y el cine. el subtítulo," en Babel: revista de los estudiantes de la EUTI, 2 (mayo 1984), 12-26.

"El doblaje de películas y la fonética visual [reseña]," en Babel: revista de los estudiantes de la EUTI, 2 (mayo 1984), 7-15.

"El lenguaje en el cine," en Claquette. 1 (1990), 43-57.

SENDEBAR, 4, 1993; 45 - 68.

imagen/sonido uno de los valores importantes en el producto cinematográfico. Una de las manifestaciones para nosotros más importantes de esta relación es la sincronía bajo la que se han de manifestar estos lenguajes (aunque la asincronía de imagen y sonido también puede ser un elemento más del lenguaje cinematográfico).

Si bien en el cine coexisten imagen y sonido, la imagen va a ser con mucho el elemento más importante. El mayor volumen de información se va a transmitir a través de la imagen en tanto que el sonido será un complemento. En esto el cine presenta una de sus diferencias más significativas con el teatro. En la concepción más clásica del teatro, el diálogo es el elemento predominante y la acción es escasa. Basta recordar cómo aquellas películas en las que el diálogo es predominante suelen recibir el calificativo de "teatrales."

La atención que el espectador tiene que prestar a dos medios diferentes puede ser motivo de una fuerte tensión si falta la unidad que acabamos de mencionar. Esta falta de unidad se da por lo general entre palabra e imagen. Los otros lenguajes basados en el sonido, el ruido de fondo y la música, no presentan tantos problemas en caso de no corresponderse perfectamente con la imagen.

Las palabras contribuyen a la comprensión reforzando la imagen y nunca deberían producir ruido en la comunicación.

Este comentario que acabamos de hacer sobre la relación entre imagen y palabra es una generalización útil para definir el género, pero que se refiere principalmente al cine norteamericano, en el que la acción es reina del lenguaje cinematográfico, y que no tiene en cuenta la existencia de un cierto tipo de cine "europeo" en el que el diálogo cobra una importancia primordial.

## 2. La palabra y el cine. El diálogo.

El lenguaje verbal del cine es principalmente diálogo entre los personajes. Existen otros mensajes narrativos en el cine, tanto orales como escritos, como es el caso del diálogo interior, los monólogos, la narración en off, los letreros, los textos escritos, etc.. Hay que recalcar que el diálogo no constituye el único objeto de la traducción, pudiendo ser traducidos asimismo los demás elementos que acabamos de mencionar.

Puesto que, como ya hemos señalado, la imagen corre con el principal papel narrativo en el cine, el diálogo se da bajo las siguientes circunstancias:

- 1) Perfecta sincronización con la imagen.
- 2) La existencia de concordancia entre imagen y sonido supone que el diálogo no entra en contradicción con la imagen y que no se desvía de las características de la

situación o el personaje. Por ejemplo, un personaje con un carácter fuerte no suele hablar como un pusilánime ni el ganador de un Premio Nobel puede dar su discurso de aceptación hablando como un carretero.

- 3) El estilo del diálogo no suele ser nunca retórico ni literario, sino funcional.
- 4) El diálogo suele evitar la redundancia con respecto a la imagen. Los personajes no deben explicarnos con palabras lo que está ocurriendo en pantalla.

El proceso de preparación del diálogo (normalmente realizado por especialistas) exige por tanto una atención especial para decidir cuándo, cómo y qué se ha de hablar. Obsérvese que la elipsis encuentra un campo abonado en el cine dada la riqueza de sus procedimientos narrativos; baste recordar el papel de la imagen como principal portadora de información. Siempre que se puede elegir, la comunicación se hace a través de la imagen y no del sonido.

## 3. Variedades regionales de lengua y el neutro.

El público en general experimenta cierto rechazo hacia las películas traducidas a variedades de lengua dialectales o regionales que no son la suya propia. Baste recordar los primeros años de Televisión Española en los que todas las películas norteamericanas eran dobladas en Puerto Rico y el efecto que producían sobre los espectadores españoles las golpizas o el uso del pretérito indefinido en lugar del pretérito perfecto para los pasados inmediatos: cuando no se introducían en la traducción efectos cómicos que no estaban en el original, se provocaba en el espectador con cierta sensibilidad lingüística una constante irritación. Para el caso del inglés, nos encontramos con el problema principal del efecto que produce el inglés norteamericano del original sobre los espectadores británicos o del inglés británico sobre los espectadores norteamericanos (con la gran simplificación que supone hablar de un inglés norteamericano y de un inglés británico).

La solución primera a este problema fue la multiplicación de traducciones. Las películas se doblaban en una versión para España y otra para Hispanoamérica..., para darse cuenta de que el supuesto "español de Hispanoamérica" no existía tampoco y en realidad consistía de innumerables variedades de español bien diferenciadas y que los espectadores eran capaces de distinguir. Ni siquiera la elaboración de dos versiones latinoamericanas -una argentina y otra mejicana- resolvía suficientemente el problema. Para el inglés, y como caso curioso, se ha llegado a dar la traducción intralingüística entre el inglés británico y el norteamericano como una forma de al menos mantener los chistes.

La ruptura del monopolio de los estudios de doblaje norteamericanos, que realizaban la traducción en Puerto Rico, Méjico o los mismos estados Unidos, ha

llevado una buena parte de la traducción de doblaje a Argentina y los argentinos se han planteado todos estos problemas. La solución argentina no pasa por la diversificación de traducciones sino por todo lo contrario, por la elaboración de una versión universal para Hispanoamérica. Esta versión universal es la versión en neutro. El neutro es una variedad artificial de lengua en la que se intenta suprimir los elementos más característicos de las variedades específicas (tiempos verbales como el pretérito perfecto, léxico dialectal como el del lunfardo, pronunciaciones locales como la aspiración porteña, etc.). La utilización del neutro tiene razones principalmente económicas pues permite reducir mucho los costes de la traducción con una supuesta mayor compatibilidad. No está claro sin embargo si el neutro va a resultar en una aceptación universal o en un rechazo universal.

Dada la influencia de los medios audiovisuales sobre la lengua de los espectadores, los resultados de esta política -alentada desde el gobierno argentino- son imprevisibles.

#### 4. El sincronismo en la traducción.

En el caso de la traducción cinematográfica, la necesidad de concordancia o sincronismo entre la palabra y los demás elementos del mensaje cinematográfico supone actuar en detrimento de nuestra libertad creadora y de la fidelidad al texto original. En este sentido la traducción cinematográfica es un caso claro de lo que venimos denominando traducción subordinada (constrained translation). Véase Titford (1982) y Mayoral y otros (1988).

A veces se utiliza el término **sincronismo** para describir todo el proceso del doblaje. Pero en un uso más estricto reviste significados diferentes. En el caso más sofisticado de la traducción del cine (el doblaje) se distinguen tres tipos de sincronismo:

1) **Sincronismo de caracterización:** es la armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto, ademanes, gesticulación y andares del actor o actriz de la película.

2) **Sincronismo de contenido:** será la congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película. Esta congruencia no depende sólo de la calidad de la traducción. Por muy buena que ésta sea, pueden darse casos de falta de asincronismo por diferencias culturales en signos no lingüísticos. Por ejemplo, el movimiento de cabeza que en nuestra cultura significa "no" en otras culturas significa "sí," hay gestos que son peculiares de una o varias culturas y no de otras, como algunos de los gestos italianos que no se usan en España; en unas lenguas se gesticula mucho más que en otras (piénsese en un actor italiano con voz en inglés británico). Por otro lado, también pueden darse casos de falta de sincronismo por otros factores como es el caso del tempo o velocidad con la que se habla.

3) **Sincronismo fonético:** será la armonía entre los movimientos articulatorios del habla visibles y los sonidos que se oyen.

4) En el caso del subtítulo, los traductores debemos considerar el **sincronismo de contenido** que el texto traducido deberá mantener con los otros componentes del mensaje; por un lado con el diálogo y por otro con las imágenes, la música y el ruido. No queremos decir con esto que los diferentes lenguajes deban decir lo mismo sino que, salvo la voluntad expresa del creador, no deben contradecirse.

El sincronismo fonético, que sólo tiene su razón de ser en el caso del doblaje, habrá de ser sustituido en el caso del subtítulo por un nuevo sincronismo, **gráfico** podríamos denominarlo, que impone servidumbre de tiempo/espacio a los subtítulos en relación a la duración de los parlamentos o rótulos correspondientes y que nos da los dos principios fundamentales del subtítulo:

1) Un rótulo completo habrá de estar exactamente en pantalla el tiempo que tarde en emitirse el mensaje correspondiente (todo el texto correspondiente al parlamento estará en pantalla durante su emisión).

2) El subtítulo debe tardarse en leer (de forma cómoda) el mismo tiempo que dure su parlamento correspondiente.

#### 5. Tipos de traducción cinematográfica.

Se puede encontrar una magnífica y detallada descripción de las formas que adopta la traducción cinematográfica tanto desde un punto de vista diacrónico como sincrónico en la obra *La traducción cinematográfica*, de la catalana Natàlia Izard (1992).

Habría que señalar en primer lugar que son muchos los que prefieren referirse a adaptación cinematográfica y no a traducción cinematográfica. Este punto está desarrollado en Delabastita (1989:213-215) y las razones que se aducen para negar la propiedad de la denominación de traducción son las siguientes:

- 1) Muchos elementos verbales de la versión original no son traducidos.
- 2) Las restricciones impuestas por las exigencias de sincronismo a menudo impiden la condición de fidelidad al original.
- 3) La traducción de los diálogos se ve acompañada con frecuencia de otras operaciones como los cortes.

Desde el punto de vista del objetivo de este trabajo, la cuestión resulta un tanto bizantina y no nos vamos a detener en su discusión, aceptando ambas denominaciones siempre que se refieran a lo mismo.

El **doblaje** es la forma habitual de traducción del cine en los países no angloparlantes. En la pista sonora de la película correspondiente a la palabra se sustituye la grabación en la lengua original por la grabación de una nueva interpretación en la lengua de término. No existe un relación fonética entre los sonidos de la versión original y los de la doblada. Los movimientos visibles del habla en la pantalla se deben corresponder con los sonidos de la versión doblada.

La **traducción a vista** o la **interpretación simultánea** se da en ocasiones en las que no existe tiempo para el doblaje ni para el subtítulo y la película se ha de proyectar ante un público que no comprende la lengua en la que se expresan los actores.

El trabajo se puede hacer con interpretación simultánea, trabajando con el guión o sin él, o leyendo una traducción previamente preparada del diálogo. En ocasiones se intenta atenuar la interferencia entre los diálogos en las dos lenguas disminuyendo el volumen de reproducción de la banda sonora, lo cual ocasiona nuevos problemas por la recepción de la música y el ruido en condiciones muy deficientes al tiempo que se producen también con mayor facilidad problemas de asincronía en la lectura o interpretación.

Otro tipo de trabajo para el intérprete (no el más recomendable desde el punto de vista de la comunicación) consiste en contar a los espectadores lo que está sucediendo en pantalla. Este procedimiento consistiría básicamente en una interpretación simultánea (con una gran simplificación del discurso) en la que el diálogo se transforma en una narración de estilo indirecto. Si en la lengua de origen tuviéramos un fragmento de diálogo como el siguiente:

- ¿Cómo está tu padre? Me han dicho que cayó enfermo de una pulmonía. ¿Ha sido grave? ¿Se ha recuperado ya?

el resultado de la interpretación podría ser algo así:

X le pregunta a Y por la salud de su padre.

El **subtitulado** consiste básicamente en la sobreimpresión o sobreproyección en la película de un texto escrito que traduce lo que se oye en la pantalla en la lengua original. La duración de los subtítulos se hace coincidir con la de sus correspondientes palabras pronunciadas.

El texto traducido (los subtítulos) se ordena en una o dos líneas. Para su proyección se pueden seguir procedimientos diferentes:

a) Sobreimpresión en la imagen fotográfica:

- 1) con tipos blancos,
- 2) con tipos blancos o negros según el contraste con el fondo,
- 3) con tipos blancos con reborde negro,
- 4) con tipos blancos sobre fondo negro (ocultan más de la imagen original).

b) Proyección simultánea de los subtítulos fotografiados desde otra máquina. Se suele hacer con luz amarilla para un mayor contraste y puede presentar graves problemas de sincronización. Este método se emplea sólo cuando no ha habido tiempo suficiente para utilizar el primer procedimiento o, en mucho mejores condiciones técnicas, en la televisión.

Delabastita (1989:203) ofrece constancia de la incorporación reciente en los estudios de televisión de nuevos sistemas de subtitulación asistidos por ordenador e Izard (1992:99) lo concreta para la traducción de vídeo y como técnica que se empieza a utilizar a partir de 1985 para el cine. El ordenador proporciona un medio de calidad para la sincronización técnica de los subtítulos (su grabación en el lugar adecuado de la película mediante sobreimpresión -vídeo- o mediante sobreproyección en cinta aparte para el caso del cine) y permite también como medio electrónico la postedición del texto, pero el trabajo de sincronización traductora (ajuste del texto al espacio y a la velocidad de lectura) continúa siendo trabajo del traductor.

En los documentales cuando aparece diálogo lo hace bajo la forma de entrevistas. El resto del mensaje verbal corresponde principalmente a narración, canciones y títulos narrativos. La traducción de documentales puede seguir dos sistemas diferentes. En el primero de los casos, se sigue el sistema de subtítulo y el trabajo a realizar es el mismo que el que corresponde a películas no documentales. En el segundo de los casos, se sigue un sistema semejante al del doblaje pero en el que la única sincronización necesaria es la de principio y final de parlamento (en realidad el principio de la traducción de cada parlamento sigue cierto retraso en relación al parlamento original). En este sistema se suele mantener el discurso original aunque se disminuye su volumen cuando coincide con el discurso traducido. Son locutores los que doblan y el guión traducido al español desde el inglés sólo deberá tener en cuenta que habrá que acortar ligeramente los parlamentos dada la mayor extensión de la versión española (en el caso del español peninsular, su gran velocidad de dicción puede hacer que la versión española doblada no sufra recorte de extensión en relación con la versión original inglesa e incluso que en algunos casos pueda llegar a ser más larga). Esta sincronización, mucho menos exigente que la del doblaje normal, se puede hacer por el traductor (o por el traductor y el locutor) con simulacros de locución.

En Rusia se está siguiendo en estos tiempos en la televisión un sistema de voice-over con todo tipo de películas incluidas las dramáticas, sin acudir a la

sincronización fonética y manteniendo con volumen bajo aunque audible la banda sonora original. Probablemente responde a una situación de precariedad de medios y en un futuro habrá que estimar su efecto sobre los espectadores.

#### 6. El subtulado.

La palabra escrita tarda más en ser percibida que la oral. La escritura y la lectura son más lentas que la pronunciación y la escucha para las mismas palabras. Esto supone que mientras un acto en la pantalla pronuncia una determinada frase, en el subtulado no se puede reproducir ésta por completo si queremos mantener la correspondencia entre la acción y el diálogo (suponiendo que el subtulado fuera una mera transcripción de lo que se dice en pantalla). Si transcribiéramos íntegramente el diálogo en subtítulos, la velocidad de lectura del espectador debería ser extraordinariamente rápida si quisiéramos leerlo todo mientras era pronunciado. Por tanto, el subtulado tiene que ajustarse:

- a) al desarrollo de la acción y del diálogo real (sincronismo);
- b) a una velocidad de lectura que permita la comprensión cómoda del texto.

Un nuevo problema se nos plantea con la traducción a lenguas cuya expresión es naturalmente más larga que la de la lengua de origen (por ejemplo, del inglés al español). A la simplificación que la velocidad de lectura nos impone, habría que añadir la que aporta el hecho de que en español decir las mismas cosas resulte más largo. Un caso extremo es que se presenta en aquellos países bilingües en los que el subtulado hay que hacerlo a ambas lenguas oficiales (en Bélgica, al francés y al neerlandés). La extensión de la traducción se ve reducida drásticamente en un 50%. En otros casos, la reducción en la extensión del texto en la traducción viene impuesta por un velocidad de dicción superior en la lengua de origen a la de la lengua de término. Según un especialista argentino en el tema, Fernando Lewis, en la traducción intralingüística del español peninsular al español de Argentina, la reducción alcanza hasta un 50%, dada la muy superior velocidad con la que se habla en España.

Las partes del lenguaje que más pueden sufrir con estos recortes son:

- a) la expresividad: lenguaje fático, expresiones coloquiales, adjetivos, adverbios, lenguaje tabú, etc.);
- b) el estilo: si un estilo como el cinematográfico que por su propia naturaleza es bastante funcional sufre recortes léxicos, desaparición de paráfrasis, simplificaciones sintácticas (desaparición de dobles complementos directos e indirectos), imprecisiones

en el uso de los tiempos verbales (desaparición de la distinción entre pasado y futuro inmediatos y lejanos, desaparición de la forma parafrástica del imperativo para nosotros), etc., puede producir un lenguaje absolutamente telegráfico que no se corresponda con lo que apreciamos en la imagen cinematográfica y por tanto extraño a ella;

- c) la caracterización de las variedades de lengua y reducción en gran medida a la lengua estándar;
- d) la caracterización de los diferentes personajes.

La traducción de subtulado produce por tanto pérdidas tanto de significado como de estilo y de caracterización. La pérdida inevitable de significado exige distinguir los diferentes significados según su mayor o menor importancia tanto en relación al conjunto del texto como en relación al conjunto del mensaje (incluidas las señales visuales) y realizar un trabajo de síntesis muy exigente. La pérdida de estilo nos impulsará en general a compensar la pérdida con la utilización en la medida de lo posible bien de palabras plásticas bien de expresiones idiomáticas.

#### 7. Condiciones técnicas para el sincronismo en el subtulado.

La unidad de medida que se emplea para la longitud de la película es el pie (*foot*). Dado que la velocidad de pase de la película es constante, la longitud de película pasada nos indica también el tiempo transcurrido en su paso, por lo que para ambas magnitudes se emplean indistintamente el término *metraje (footage)*.

El pie de película contiene 16 *fotogramas (frames)* y tarda en pasar por pantalla un tiempo de 2/3 de segundo. Es decir, la velocidad de paso es de 24 fotogramas por segundo.

No existe consenso entre los diferentes autores a propósito del número de letras o espacios (pulsaciones en el teclado) que puede contener un subtítulo para que su lectura resulte cómoda, oscilando las cantidades ofrecidas entre 52 y 70. Nosotros vamos a seguir las instrucciones para traductores de la 20th Century-Fox Corporation, que establecen un número de 70. Estos setenta espacios se dividen en dos líneas, cada una con un máximo de 35 pulsaciones. En ningún caso para el diálogo se puede superar ese límite para un subtítulo, ni siquiera cuando el metraje sea mayor de los 7 pies. En caso de subtulado bilingüe, cada una de las líneas del subtítulo contiene la traducción a una de las lenguas.

En el caso de los títulos narrativos (aparecen como texto en la imagen: títulos, pancartas, letreros, etc.), éstos suelen aparecer en pantalla más tiempo del que es necesario para leerlos, por lo que el metraje suele ser muy superior al que les

correspondería si se tratara de texto dialogado o narrado. No existe por tanto en el caso de los títulos narrativos la obligación para el traductor de ajustarse al metraje si éste es superior al necesario para una traducción libre o no-subordinada; sí será necesario sincronizar la traducción con el metraje si éste es inferior al necesario para una traducción libre.

El número de letras y espacios para un pie es de 10 (las mayúsculas cuentan como dos pulsaciones). El número de letras y espacios para un fotograma será de  $10/16=0,625$  espacios.

Recomendamos elaborar la siguiente tabla de equivalencias entre fotogramas y pulsaciones, que evitará la repetición innecesaria de cálculos:

Fotogramas	pulsaciones	pulsaciones redondeadas	
0,1		0,625	1
0,2		1,250	1
0,3		1,875	2
0,4		2,500	3
0,5		3,125	3
0,6		3,750	4
0,7		4,375	4
0,8		5,000	5
0,9		5,625	6
0,10		6,250	6
0,11		6,875	7
0,12		7,500	8
0,13		8,125	8
0,14		8,750	9
0,15		9,375	9
0,16 = 1 pie		10,000	10

El metraje se indica con cifras separadas por un punto (por ejemplo, 3.12). No se utilizan divisiones decimales del pie, siendo su unidad inferior el fotograma. Es decir, el metraje anterior de 3.12 nos indicará una longitud de película/duración de la proyección de 3 pies y 12 fotogramas. Para el caso que aquí nos ocupa, que es el de la traducción de subtítulos, lo que nos indicará esa cifra es que el conjunto de las dos líneas de nuestro subtítulo deberá contener un texto que se aproxime lo más posible a  $3 \times 10 + 12 \times 0,625 \approx 38$  espacios o pulsaciones.

Los títulos que son tan cortos que se pueden leer más de una vez mientras permanecen en pantalla resultan molestos y rompen el ritmo de lectura tanto como aquellos que por ser demasiado largos no da tiempo a leerlos u obligan a forzar la velocidad de lectura. Por ello se recomienda la utilización de todo el metraje disponible para el subtítulo.

## 8. Recomendaciones en cuanto a la forma de los subtítulos.

Este apartado está tomado del trabajo de Lucien Marleau (1982: 271-285).

Aparte de algunos consejos generales como

- a) traducir fielmente los diálogos sin traicionar su espíritu y sin ocultar nada al público, y
- b) dar a éste la ilusión de que lo entiende todo sin necesidad de leer los subtítulos,

Marleau da las siguientes indicaciones en cuanto a su forma:

- 1) No superar el límite superior (70 espacios); si se trata de una sola palabra, ésta no debe ser inferior a 4-5 espacios. Difícilmente tendrá justificación un subtítulo más corto.
- 2) No hacer más de dos líneas por subtítulo.
- 3) No sobrecargar el título de signos de puntuación, por ejemplo signos de admiración y puntos suspensivos, si no añaden nada nuevo. El papel del subtítulo es traducir el significado de una frase y no reproducir las inflexiones de la voz del personaje.
- 4) El signo a emplear al final de una frase inacabada y al principio de la que la completa, cada una formando un subtítulo diferente, es el de puntos suspensivos, que indican también que la oración se ha dejado en suspenso.
- 5) La presencia del punto indica claramente que la oración está completa.
- 6) En principio, las palabras escritas totalmente en mayúsculas se utilizarán tan sólo para la traducción de los títulos, inscripciones diversas, titulares de periódicos, etc.. Evitar utilizar las mayúsculas en los subtítulos hablados.
- 7) Poner los acentos en las mayúsculas, puesto que su omisión puede prolongar el tiempo de lectura.
- 8) La letra cursiva en los subtítulos se emplea sobre todo cuando los personajes que hablan están ausentes de la pantalla pero no de la acción. La cursiva es muy útil cuando ilustra declaraciones de carácter abstracto, evocativo o imaginario, situándose fuera de la acción de la película, como en el caso de los sueños, la voz de la conciencia, citas, pensamientos o respuestas ya escuchadas y recordadas para subrayar su alcance, voces escuchadas en la radio, en la televisión, al teléfono, palabras escuchadas a través de las puertas, narraciones y comentarios en off, las canciones, ciertos documentos, cartas, carteles, anuncios, pancartas, etc..

9) La fragmentación de una frase en dos o más subtítulos consecutivos puede plantear problemas lingüísticos. Hay que recordar que cada subtítulo aparece sobre la pantalla de forma separada; hay que asegurarse por tanto darle una estructura individual que no permita ninguna duda en cuanto a su significado. Un subtítulo puede no estar acabado en su idea pero el fragmento que aparece en la pantalla debe estar completo, perfectamente claro y llamar la atención sobre la conclusión a la que se espera.

10) Se debe ser prudente en lo que se refiere a inversión de palabras, de grupos de palabras o de frases enteras. El orden de palabras influye sobre la interpretación del actor, le hace variar la entonación e impone a su vez inflexiones ascendentes o descendentes. Un subtítulo que se desvía demasiado puede sonar a destiempo en relación a los acentos del diálogo original y a los gestos que los acompañan. Se compromete por tanto el sincronismo entre el diálogo hablado y su traducción. Hay que dar a los subtítulos una construcción que siga la del diálogo.

11) Las líneas diferentes de un subtítulo introducidas por el signo menos indican la intervención de personajes diferentes.

Y, finalmente, recordar la utilización de las palabras cojín (cushion words) en el caso, poco frecuente para la traducción del inglés al español, de que nos falten palabras. Estas palabras cojín son las que no añaden significado y tienen una función meramente retórica o fática (Ven vs. Bueno, pues entonces haz el favor de venir).

A las recomendaciones de Marleau que acabamos de reproducir añadiríamos los siguientes comentarios:

1) No es necesario cubrir todos los espacios posibles de una línea antes de pasar a la siguiente. Tampoco es necesaria una distribución simétrica entre las dos líneas. Cuando el texto del que disponemos supera el número de espacios de una línea, intentaremos en la distribución del texto mantener las unidades sintácticas superiores sin fragmentar. Es decir, en primer lugar intentaremos terminar la primera línea en un punto y aparte. De no ser posible lo anterior, intentaremos terminar la primera línea en un punto y coma o en una coma. De no resultar tampoco posible, intentaremos terminarla en la separación entre el sujeto y el verbo o en la separación entre el verbo y los complementos. De no ser posible, intentaremos no fragmentar un complemento. Después, no fragmentar una palabra.

2) En la práctica profesional se suele acudir al uso de abreviaturas (Sr. por Señor) o de números en cifras (284 por doscientos ochenta y cuatro) como un medio de reducir el número necesario de pulsaciones. Si bien este sistema puede resolver de forma definitiva el problema de no superar los límites absolutos de extensión (35 espacios por línea), no está tan claro que resuelva los demás problemas de sincronización. Aunque no contamos con datos experimentales, sospechamos que el

tiempo necesario para leer 284 no es el tiempo necesario para leer tres caracteres sino algo más, con lo cual estaremos imponiendo al espectador con el uso de formas abreviadas velocidades de lectura superiores a la normal.

3) Otra "trampa" posible cuando andamos apurados de espacio es la de omitir los signos de puntuación que pudiera haber al final de la línea en cuestión. Aunque es fácil que la omisión pase desapercibida al espectador, éste es un sistema que tendremos que utilizar con la mayor discreción; probablemente, tan sólo cuando de ello dependa no superar el límite de 35 matrices por línea. Resulta más sencillo omitir los espacios mecanográficos en blanco tras un signo de puntuación y antes de la letra siguiente.

4) Las políticas a seguir respecto a la lengua tabú dependen de los países, la situación y también los estudios correspondientes. En nuestra opinión, el lenguaje tabú tiene un impacto mucho mayor cuando se da en forma escrita que cuando se da en forma verbal y por ello habría que ser muy discretos en su utilización en los subtítulos incluso en aquellos casos en los que no vaya a experimentar rechazo en la versión original o en una versión doblada.

5) Consideramos que un margen de tolerancia aceptable para el asincronismo es de un 10% por arriba o por debajo de lo indicado por el metraje, siempre dentro de los límites absolutos máximos y mínimos.

## 9. La práctica profesional

La traducción de películas exige diferentes tareas:

a) Transcripción del texto original y medición del tiempo en que comienza y acaba cada parlamento (elaboración del **guión de continuidad**). Selección de lo que hay que traducir cuando se superponen varios parlamentos. Para el doblaje, indicación de expresiones no verbales (risas, lloros, etc.).

b) Adaptación de los diálogos para subtítulo, para acercarlos a su forma definitiva (elaboración de **master titles**).

c) Traducción.

d) Sincronización traductora (que ajusta su extensión al metraje y la velocidad de lectura en el caso del subtítulo; que la correspondencia con los movimientos visibles del habla en el caso del doblaje).

e) Sincronización técnica. Sobreimpresión o sobreproyección sobre la película en los lugares adecuados.



Dependiendo de los sistemas de trabajo o de las condiciones técnicas, estas tareas son realizadas por personas diferentes. En nuestra propuesta para la traducción de subtítulos, la sincronización traductora y la traducción son una sola y única tarea a realizar por el traductor. Es el sistema derivado de las instrucciones para los traductores de la Twentieth Century Fox. La sincronización técnica se realizará con o sin la ayuda de ordenadores. Sin embargo, en la mayoría de los estudios de traducción cinematográfica se sigue un sistema distinto. Los traductores no cuentan con guiones para subtítulo (a veces con ningún guión) y a ellos les corresponde hacer tanto el trabajo de transcripción como el de traducción (es fácil que un traductor esté cualificado para hacer el trabajo de transcripción pura y simple, pero es casi imposible que esté cualificado para hacer el trabajo de continuidad). Se parte en este sistema de una traducción libre o en todo caso ligeramente abreviada y el ajuste o sincronización de los subtítulos a los diálogos originales se hace (cuando se hace) a ojo. Es el caso de la inmensa mayoría de los estudios y no dudamos en calificar el método como artesanal. La inexistencia de guiones de subtítulo se debe en algunos casos a que los estudios ni siquiera los han pedido en su contrato. En otros casos, estudios y traductores disponen de guiones de continuidad, pero desconocen la relación que guardan con su trabajo.

#### 10. El guión.

La primera advertencia a realizar es que casi siempre existen discrepancias entre lo que se puede oír en la película y las transcripciones que aparecen en los guiones, por realizarse éstos normalmente de forma previa al rodaje. El traductor tendrá que atenerse al resultado final tal como se puede oír en la película que se proyecta.

El guión podrá adoptar formas diversas según cuál vaya a ser su utilización. Partiendo de una sinopsis se van incorporando a él detalles sobre la acción, lugares, diálogo, etc., hasta alcanzar el grado de un **shooting script** o guión de rodaje, que contiene todos los detalles técnicos necesarios para la filmación e incluso el orden en que las tomas se van a realizar. La lista de diálogo (**dialogue transcript**) contendrá sólo información sobre los personajes y lo que realmente han de decir o dicen en la filmación. Puede contener también información sobre el rollo (**reel**) de película, la toma (**shot**), cambios de secuencia y la acción. Este tipo de material sería de difícil traducción para el subtítulo pues, al no contener información sobre el metraje, no nos servirá para calcular con exactitud cuál debería ser la extensión de nuestra traducción.

También hemos sido testigos de un caso extremo de dificultad para el traductor de subtítulos (tan difícil y disparatado es el trabajo que no consideraríamos profesional su aceptación). Se trata de la utilización como base de la traducción de subtítulos para la película italiana *Borotalco* de la lista de diálogos de su subtítulo en inglés. En

esta lista de subtítulos ingleses no figuraba por supuesto ni siquiera el nombre de los personajes, así como tampoco aclaración alguna sobre la acción ni los cambios de secuencia o situación. El trabajo debía comenzar con la adivinación de cuántos personajes diferentes intervenían en cada secuencia, si eran hombres o mujeres, si intervenía la misma persona u otra diferente, cuándo cambiaba la secuencia, etc.. ¡Y todo ello sin posibilidad de ver la película previamente!

El material que debería servir de base a la traducción de subtítulos es un guión de continuidad (**dialogue and continuity, spotting list, footage and title list for foreign versions**). En este guión de continuidad en ocasiones se transcribe el diálogo original y en ocasiones se ofrece un diálogo que ha sido especialmente adaptado para ajustarse a la duración/extensión que han de tener los subtítulos; estos últimos diálogos no serán por tanto los reales, los que son pronunciados en la película. La escuela polaca de traducción de cine prefiere crear nuevos diálogos adaptados a las exigencias de la nueva extensión en vez de la traducción, evitando así la pérdida de calidad en los mismos.

Suelen añadirse indicaciones útiles para el traductor como explicación de expresiones y términos dialectales o de argot, indicaciones sobre el carácter de texto narrativo o explicativo en el original, alternativas a palabra soeces en caso de que la legislación del país de destino requiera la adaptación, etc., además de información sobre rollo, acción, cambio de escena, interlocutores y demás información útil o necesaria.

Podemos encontrar guiones de continuidad con todas las indicaciones necesarias, incluido el metraje, pero en el que los diálogos fueran simple transcripción de los reales. También con estos guiones podemos trabajar en nuestra traducción de subtítulos, aunque sin tantas facilidades como en el caso de los guiones para subtítulo.

En nuestro caso ideal, por ejemplo en *The Man from Snowy River*, encontraremos las siguientes columnas:

- 1) **Continuity and dialogue**: contendrá o bien el diálogo real o bien instrucciones e información útil para el traductor.
- 2) **No./number**: numeración consecutiva de los subtítulos, la cual habrá de mantenerse en la traducción.
- 3) **Master Title**: el diálogo una vez adaptado al metraje. Es lo que hay que traducir.
- 4) **FTGE/footage**: indicación absoluta del tiempo que el subtítulo va a permanecer en pantalla y, por tanto, de la extensión de nuestro texto traducido.

5) **START** y **FINISH**: indicación del metraje de forma relativa al comienzo de la película.

El guión traducido incluye tan sólo el título traducido de la película, los números de los subtítulos y los subtítulos traducidos, tal y como aparecerán en la pantalla. Sobre toda la demás información presente en el guión que se le entrega al traductor. Es conveniente trabajar con papel pautado que incluya los números de los subtítulos e indicación de los límites materiales por nuestra traducción.

### 11. Práctica de la traducción de subtítulos.

Para ilustrar en la práctica lo que acabamos de decir sobre la traducción de subtítulos, vamos a traducir una parte de los correspondientes a la película *The Man from Snowy River*. Esta es una película australiana que se desarrolla en el mundo de los caballos y que toma su nombre de una antigua y conocida balada.

Para la traducción de su fragmento inicial vamos a trabajar con el guión adaptado para la traducción facilitado por la Twentieth Century-Fox Film Corporation.

La comparación de la banda sonora original, de la transcripción de la versión doblada española y los títulos en inglés para la traducción (*Master English Titles*) nos dará una idea de la reducción y simplificación que conduce hasta éstos. Se observa la desaparición de abundantes parlamentos (los más cortos, los más reiterados o los más evidentes por la acción en la pantalla) y la desaparición de las palabras menos necesarias para la comprensión, como nombres familiares, vocativos (papá, Jim, hijo), lenguaje fático (eh, bien, escucha, bueno), fórmulas introductorias carentes de significado (pero) y formas gramaticales como artículos y verbos cuando son innecesarias para la comprensión.

#### Primer subtítulo

El primer subtítulo es

**Steady, girl.**

Su extensión recomendada será de 2.0, es decir 2 pies y 0 fotogramas o lo que es lo mismo  $2x1 + 0x0,625 \approx 20$  pulsaciones.

Propondríamos la siguiente traducción:

**Soo, Bess, tranquila.** (de 21 pulsaciones)

Podemos apreciar cómo nuestra traducción se aparta de la literal por razones de sincronismo e incluso cómo se pueden explicitar significados (Bess) que no lo estaban en el subtítulo propuesto en inglés.

#### Segundo subtítulo

(OUT)

Se ha suprimido en el guión. Muy probablemente corresponde a **Soo, Bessie/Cálmate, cálmate, pequeña**, que resultan reiterativos con lo ya traducido.

#### Tercer subtítulo

**I bet the dingoes set her off**

Su extensión recomendada es de 3.0, es decir  $3x10 + 0x0,625 \approx 30$  espacios.

Proponemos la siguiente traducción:

**Los perros la habrán asustado.**, de 31 pulsaciones de extensión, en la que hemos optado por no traducir dingoes por dingos, por mucho que esta palabra pueda existir y debido a su carácter poco usual. Para ello nos valemos de la posibilidad que el cuarto subtítulo nos ofrece de explicitar el significado salvaje.

#### Cuarto subtítulo

**Not wild dogs.**

Su extensión recomendada es de 2.8, es decir  $2x10 + 8x0,625 \approx 20 + 5 = 25$  pulsaciones.

Proponemos la traducción

**No los perros salvajes.**, que ocupa 24 espacios.

#### Quinto subtítulo

**Wild horses.**

Su extensión recomendada es de 2.0, es decir  $2x10 + 0x0,625 \approx 20$  pulsaciones.

Proponemos la traducción

sino los cimarrones., que ocupa 20 espacios.

#### Sexto subtítulo

**The thoroughbred's mob.**

Este parlamento está indicado en cursiva por no aparecer su autor, Jim, en la imagen.

Su extensión recomendada es de 2,0, es decir,  $2 \times 10 + 0 \times 0,625 \approx 20$  pulsaciones.

Proponemos la siguiente traducción:

**Los del purasangre.,** que ocupa 20 espacios.

#### Séptimo subtítulo

**He hasn't been here in years.**

Su extensión recomendada es de 3,4, es decir  $3 \times 10 + 4 \times 0,625 \approx 30 + 3 = 33$  espacios.

Proponemos la siguiente traducción:

**Hace años que no venía por aquí.,** que ocupa 33 espacios.

Si comparamos con la traducción de la versión española doblada,

**Hace años que está por esta parte de las montañas,**

podremos apreciar la existencia de un fallo de traducción caracterizado como un contrasentido.

#### Octavo subtítulo

**-Don't shoot him.**

**-He'll cause us grief.**

La extensión sugerida es de 3,0, es decir  $3 \times 10 + 0 \times 0,625 \approx 30$  espacios.

Tenemos dos personajes diferentes hablando (Jim y Henry) y ambos están fuera de la pantalla. Estas son las razones para introducir sus parlamentos con guiones y para escribirlos con letra cursiva.

Proponemos como traducción

**-No lo mates.**

**-Traerá problemas.** , que tiene 33 pulsaciones.

La versión doblada española:

**-No irás a disparar contra él.**

**-No causará más problemas.**

presenta un problema serio de traducción (contrasentido) en la segunda oración. Sólo tendría sentido si Henry hubiera matado al caballo, lo cual no es cierto.

[...]

#### Decimotavo subtítulo

##### THE MAN FROM SNOWY RIVER

Este es el título de la película. Por eso está escrito en letras mayúsculas. El guión nos indica que aparece escrito en pantalla y no forma parte del diálogo (título narrativo). La extensión de los títulos narrativos no depende del tiempo necesario para decirlos sino del tiempo que permanecen en la pantalla (7 pies sería demasiado tiempo para decir el título de la película). De este modo contamos con mayor libertad para traducir los títulos narrativos ya que normalmente permiten traducciones algo más largas.

Las posibilidades de traducción que se nos presentan son

**El hombre de Río Nevado**

**El hombre de Snowy River**

**El cimarrón.**

En primer lugar tendríamos que pensar en las traducciones más literales del texto original y, en segundo lugar, nos inclinaríamos por mantener el nombre geográfico en su forma original por ser ésta la forma más habitual de traducir los nombres geográficos cuando no existe versión española (no la hay para el nombre de este lugar australiano por mucho que su significado sea tan evidente; quizás fuera diferente el caso para un lugar del suroeste norteamericano). Dejar en inglés **Snowy River** nos permite asimismo contribuir a mantener el sabor local de la película y hacerla más creíble. Por otra parte, **El cimarrón** es el título de una película anterior.

### 10. El doblaje de películas.

Vamos a dar un rapidísimo repaso a parte de la información que István Fodor ofrece en su magnífica obra *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (1976). Recomendamos encarecidamente su lectura a todos aquellos interesados en este tipo de traducción.

No existe ninguna relación acústica entre los sonidos producto del doblaje y los originales. Los factores que determinan los sonidos de la versión doblada y su secuencia son la formación del sonido en la imagen y el contenido del texto original. Aunque la comprensión del habla vocal depende principalmente del oído, la percepción visual también desempeña un papel importante en ella. La fonética visual es la disciplina que se ocupa de la producción de sonidos de habla como movimientos visibles del habla.

La capacidad de percepción visual del espectador depende de diferentes factores, siendo los principales el plano y el ángulo con que la cámara enfoca al hablante. El espectador es capaz de discriminar que existe diferencia entre lo que ve en pantalla y lo que escucha en la versión doblada bajo determinadas circunstancias. Fuera de estas circunstancias, el espectador no advertirá ninguna forma de asincronismo.

En condiciones normales de dicción, el espectador advertirá falta de sincronismo si el sonido de la versión original y el sonido correspondiente de la versión traducida pertenecen a dos grupos distintos de entre los siguientes para cada posición:

#### Primer plano/ángulo frontal

1. Consonantes labiales (bilabiales, labiodentales).
2. Consonantes dentales, consonantes palatales y consonantes velares.
3. Vocales abiertas labializadas.
4. Vocales abiertas no labializadas (/a/ de esp. año /ɑ/ de ing. art).
5. Vocales semiabiertas y semicerradas labializadas (/o/ de poner /ɔ/ de ing. dog fr. corps, /φ/ de fr. peu; /œ/ de fr. beurre).
6. Vocales semiabiertas y semicerradas no labializadas (/ε/ de ing red, fr. vert /ə/ de ing. above, fr. le; /e/ de esp. mesa; /æ/ de ing. cat; /ʌ/ de ing. mitch).
7. Vocales cerradas labializadas (/y/ de fr. lune; /u/ de esp. luz).
8. Vocales cerradas no labializadas (/i/ de esp. mesa).

Se distingue el inicio y el final del discurso.

#### Primer plano/ángulo lateral

1. Vocales abiertas.
2. Todos los demás sonidos.

Se pueden percibir el inicio y el final del discurso.

#### Primer plano/ángulo dorsal

Sólo se podrá percibir, como mucho, el inicio o final del discurso.

#### Plano medio/ángulo frontal

1. Consonantes labiales (bilabiales, labiodentales).
2. Demás consonantes (dentales, palatales, velares, uvulares, glotales).
3. Vocales abiertas.
4. Vocales cerradas.

Se distingue el inicio y final del discurso.

#### Plano medio/ángulo lateral

1. Consonantes.
2. Vocales.

Inicio y final del discurso.

#### Plano medio/ángulo dorsal

Sólo se distingue el inicio y final del discurso.

#### Plano largo/ángulo frontal

1. Vocales.
2. Consonantes.

Inicio y final del discurso.

#### Plano largo/ángulo lateral

Principio y final del discurso.

### Plano largo/ángulo dorsal

Como mucho, se identifican el silencio y el inicio y final del discurso.

El traductor intentará por tanto traducir cada uno de los sonidos del original por otro sonido que en las circunstancias en que se produce no sea percibido como diferente por el espectador en la lectura que éste hace de los movimientos articulatorios del habla visibles en pantalla. Los traductores de doblaje utilizan sistemas de transcripción ad hoc que permiten comparar y evaluar la traducción con el original según aquellos rasgos que son pertinentes desde el punto de vista del sincronismo visual.

Un sincronismo total de la versión doblada con la imagen es prácticamente imposible. El traductor intentará que la pérdida sea lo menor posible. El traductor puede verse obligado a escoger entre el sincronismo visual y el sincronismo de significado. Aunque existen opiniones contrapuestas, el autor adopta una posición ecléctica respecto a la prioridad a conceder.

### La práctica profesional.

El sistema anteriormente descrito es un sistema en el que el ajuste o sincronización traductora corresponde al traductor y para nosotros es el mejor sistema desde el punto de vista de las necesidades de traducción. Como en el caso del subtítulo, la realidad suele ser bien distinta y en una mayoría de los casos reales la labor de ajuste o sincronización traductora (lipsync) se deja en manos de los actores y del director de doblaje, que la hacen sobre una traducción libre (o ligeramente abreviada) del traductor teniendo en cuenta tan sólo exigencias de sincronización como la coincidencia de consonantes labiales y semilabiales (b,p,m,v,f), la semejanza de palabras fáciles de identificar por el espectador (como los nombres propios u otras palabras muy características en el contexto), que se hacen coincidir en el tiempo con las palabras originales, y las pausas, principios y finales de los parlamentos. En casos intermedios, el lipsync lo hará el mismo traductor, pero bajo estas últimas exigencias y no bajo todas las desarrolladas por la fonética visual. No es raro tampoco encontrarse en el trabajo en estos estudios con que los mismos traductores realizan trabajo de transcripción y continuidad dada la ausencia de los guiones adecuados.

### BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS

- BABEL: número especial sobre *Cinéma et traduction*, vol. 3, nº 6 (1990).
- BAKER, R.G. y otros 1984 *Handbook for Television Subtitlers*, I.B.A. Engineering Division, Winchester.
- BERRY, Virginia Eva 1985 "Audiovisual media: voice and pen as instruments," en *ATA Silver Tongues (Actas del XXV Congreso Anual de ATA celebrado en Nueva York en 1984)*, Patricia E. Newman, ed., Learned Information, Medford, 39-40.
- BETTETINI, Gianfranco 1984 *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva [traducción española de La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione fílmica e televisiva, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milán, 1984]*, (Signo e imagen), Cátedra, Madrid.
- BRETTE, N. 1982 "Sous-titres: le crève-cœur des réalisateurs," en *Cahiers du Cinéma*, 338.
- CAILLE, P. Fr. 1967 "La traduction au cinéma," en *Le Linguiste/De taalkundige*, 13, 5-6, 1-4.
- CAMERON, E.W. 1980 *Sound and the Cinema*, Redgrave, Nueva York.
- CARMONA, Ramón 1991 *Cómo se comenta un texto fílmico*, (Signo e imagen), Cátedra, Madrid.
- CARY, Edmond 1956 *La traduction dans le monde moderne*, Librairie de l'Université, Georg, Ginebra.
- 1985 *Comment faut-il traduire?*, Presses Universitaires de Lille, Lille.
- CEBRIAN, Mariano 1983 *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual*, 2 vols., Mezquita, Madrid.
- COMPANY, Juan Miguel 1987 *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico (Signo e imagen)*, Cátedra, Madrid.
- CHION, Michel 1988 *Cómo se escribe un guión* [traducción española de *Ecrire un scénario*, Editions de l'Etoile-Cahiers du Cinéma], (Signo e imagen), Cátedra, Madrid.
- DABORN, John 1960 *Cine Titling*, Fountain Press, Londres.
- DELABASTITA, Dirk 1989 "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics," en *Babel*, 35, 4, 193-218.
- DELEUZE, Gilles 1984 *Estudios sobre cine I. La imagen movimiento [traducción de L'image mouvement, cinema I, Les Editions du Minuit, París, 1983]*, Paidós, Barcelona.
- DELMAS, C. 1978 "Les traductions synchrones," 413-419.
- DOLLERUP, C. 1974 "On Subtitles in television programmes," en *Babel*, 20, 197-202.
- DOTOLI, Giovanni 1984 "Tradurre nel cinema," en *Lingua e letteratura*, Istituto Universitario di Lingue Moderne, Facoltà di lingue e letteratura Straniere, Milano-Feltre, Año II, nº 2 (mayo), 219-223.
- FODOR, István 1976 *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Buske, Hamburgo.
- FRIEDMAN, Sonya 1974 "Subtitling: The Art of the Film Translator," en *Translators and Translating: selected Essays from the American Translators Association Summer Workshops, 1974*, T. Ellen Crandell, ed., ATA y SUNY Binghamton Department of Comparative Literature, 43-46.
- GAUTHIER, Guy 1986 *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido [Vingt leçons sur l'image et le sens, Edilig]*, (Signo e imagen), Cátedra, Madrid.
- GAUTIER, Gérard-Louis 1981 "La traduction au cinéma, nécessité et trahison," en *Image et son*, (julio).
- HARDY, Claudia 1985 "The Art of Dubbing," en *ATA Silver Tongues (Actas del XXV Congreso Anual de ATA celebrado en Nueva York en 1984)*, Patricia E. Newman, ed., Learned Information, Medford, 35-38.
- HENDRICKX, Paul 1984 "Partial dubbing," en *Meta*, 29, 2, 217-218.
- HESSE-QUACK, O. 1967 *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*, Reinhardt, Múnich/Basel.
- HOCHÉL, Braño 1986 "Communicative aspects of translation for T.V.," en *Nouvelles de la FIT*, 5, 3, 151-157.
- IZARD, Natàlia 1992 *La traducció cinematogràfica*, Centre d'Investigació de la Comunicació, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

- KAHANE, Eduardo 1990-91 "Los doblajes cinematográficos: trucaje lingüístico y verosimilitud," en *Parallèles*, 12, 115-120.
- LACOURBE, Roland 1977 "Les voix du rêve. Pour une réhabilitation du doublage" en *Ecran*; 63.
- LAKS, Simon 1957 *Le sous-titrage de films*, París.
- L'ANGLAIS, P. 1960 "Le doublage, art difficile," en *Journal des Traducteurs*, 55, 4, 109-113.
- LOTMAN, Yuri 1974 *Estética y semiótica del cine* [traducción del ruso *Semiotika kino i problemy kinoestetiky*, Tallin, 1973], Gustavo Gili, Barcelona.
- MALM, J. 1982 "Translation for T.V. and how we do it in Sweden," en *The Mission of the Translator Today and Tomorrow (Actas del IX Congreso Mundial de la FIT, Varsovia, 1981)*, Kopczynski y otros eds., Polska Agencja Interpress, Varsovia, 461-464.
- MARLEAU, Lucien 1982 "Les sous-titres... un mal nécessaire," en *Meta*, vol. 27, nº 3, 271-285.
- MAYORAL, Roberto 1984 "El doblaje de películas y la fonética visual (reseña)," en *Babel, revista de los estudiantes de la EUTI*, 2 (mayo), 7-15.
- MAYORAL, Roberto 1984b "La traducción y el cine. El subtítulo," en *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, 2 (mayo), 16-26.
- 1989-90 "El lenguaje en el cine," en *Claquette: Video, lenguas, culturas*, nº 1, 43-57.
- MAYORAL, R.; KELLY, D. & GALLARDO, N. 1988 "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation," en *Meta*, vol. 33, nº 3, 356-367.
- METZ, Christian 1972 *Ensayos sobre la significación en el cine* [traducción española de *Essais sur la signification au cinéma*, 2 vols., Klincksieck, París, 1971], Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- METZ, Christian 1973 *Lenguaje y cine* [traducción española de *Langage et cinéma*, Larousse, París, 1971], Planeta, Barcelona.
- MILOSZ, A. 1982 "Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinematographie," en *The Mission of the Translator Today and Tomorrow (Actas del IX Congreso Mundial de la FIT, Varsovia, 1981)*, Kopczynski y otros eds., Polska Agencja Interpress, Varsovia, 352-356.
- NOEL, Cl. 1970 "Le doublage de films," en *Traduire*, 64, 3-10.
- PAILLIEZ, Rodolphe 1977 "La lettre et la cinématographie," en *Image et son*, 316.
- PIASTRA, Liliana 1989 "La traducción cinematográfica," en *Fidus interpres*, vol. 2, J.C. Santoyo, Universidad de León, León, 344-352.
- POMMIER, Christopher *Doublage et postsynchronisation*, Dujarric, París, s.f..
- REID, H.J.B. 1978 "Sub-titling: the intelligent solution," en *Translating, a Profession (Actas del VIII Congreso Mundial de la FIT, Montreal 1977)*, Horguelin, P.A., ed., The Canadian Translators and Interpreters Council, Montreal, 420-428.
- 1981 "The translator on the screen," en *Kopczynski y otros*, op. cit., 357-362.
- ROWE, T.C. 1960 "The English Dubbing Text," en *Babel*, 6, 116-120.
- SEIGLE, Bernard y William JOLESCH 1948 "The Man in the Title Role," en *Esquire* (septiembre).
- SEREN-ROSSO, M.L. 1989 "Dubbing: le doublage made in France," en *Language International*, 1, 5, 31-33.
- SERVAIS, Berbard 1973 "La traduction par sous-titrage," en *Le langage et l'homme*, 21 (enero), 50-52.
- STAEHLIN, Carlos 1982 *Teoría fundamental del cine II. Iconología fílmica*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid.
- THIBAUT-LAULAN, A.M. 1956 "Traduction et cinéma," en *Le Linguiste/De taalkundige*, 1, 5, 10.
- TITFORD, Christopher 1982 "Sub-titling: Constrained Translation," en *Lebende Sprachen*, 3, 113-116.
- VALE, Eugene 1982 *The Technique of Screen and Television Writing*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- VOGE, H. 1977 "The translation of films: Sub-titling versus dubbing," en *Babel*, 23, 120-125.
- WEINBERG, H.G. 1948 "I Title Foreign Films," en *Theatre Arts*, (primavera).
- WILSON, Kevin G. 1983 "From Semiology to Semiotics: Towards a Peircean Understanding of Signification in Film," en *Recherches Semiotiques/Semantic Inquiry*, 3, 2, 103-139.