



Jornades de Foment de la Investigació

**LA ORALIDAD
PREFABRICADA
EN LOS TEXTOS
AUDIOVISUALES:
ESTUDIO
DESCRIPTIVO-
CONTRASTIVO DE
*FRIENDS Y SIETE
VIDAS***

Autora
Rocío BAÑOS PIÑERO

ÍNDICE

- Introducción
- 1. El texto audiovisual y su traducción
 - 1.1. La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales
- 2. Objetivos básicos
- 3. Corpus textual
- 4. Aspectos metodológicos y marco teórico
 - 4.1. Estudio descriptivo con base polisistémica
 - 4.2. Metodología de análisis
 - 4.3. Hipótesis
- 5. Conclusión
- Bibliografía

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta comunicación es presentar el diseño del trabajo de investigación que llevo a cabo en la actualidad, en el marco del programa interuniversitario de doctorado *Traducción, Sociedad y Comunicación*. De este modo, se expondrán los objetivos, las características del corpus objeto de estudio, la metodología de análisis, el marco teórico y las hipótesis iniciales. Como conclusión, se señalarán las posibles aportaciones de un trabajo de estas características a la investigación en traducción audiovisual. Sin embargo, antes de proceder con el diseño de la investigación, ya que ésta se inscribe en la línea de traducción audiovisual y versa sobre una de las características específicas de esta variedad de traducción, dedicaremos un capítulo a la exposición de los conceptos clave en nuestro trabajo, entre los cuales el de oralidad prefabricada ocupa un lugar preeminente.

1. EL TEXTO AUDIOVISUAL Y SU TRADUCCIÓN

El principal objetivo de nuestro trabajo de investigación es estudiar una de las características específicas de los textos audiovisuales y de la traducción de estos textos: la oralidad prefabricada. De esta suerte, una de las premisas de las que partimos consiste en considerar la traducción audiovisual como «una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística» (Chaume, 2004: 30). Por este motivo, nos detendremos a explicar las características que dotan de especificidad a los textos audiovisuales y, por ende, a la traducción audiovisual.

La especificidad del texto audiovisual reside en los canales a través de los cuales se transmite la información en estos textos, así como en los distintos códigos a través de los cuales se construye su significado. Desde un punto de vista semiótico, podríamos definir el texto audiovisual como un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a partir de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación^a (Chaume, 2004: 15).

La complejidad del texto audiovisual, considerado como un constructo semiótico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, repercutirá de forma directa en la traduc-

ción de estos textos. De hecho, la idiosincrasia de los textos audiovisuales ha propiciado que algunos autores se hayan referido a esta variedad de traducción como traducción subordinada (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988). El papel que desempeñan estas restricciones se pone de manifiesto al tratar las distintas modalidades de traducción. En este sentido, aunque nuestro estudio se ocupa de la modalidad del doblaje, por la consolidación de esta modalidad en nuestro país y por su idoneidad para el estudio del discurso oral, el análisis que pretendemos realizar podría aplicarse al resto de modalidades.

A pesar de que nuestro trabajo se centra en el código lingüístico transmitido mediante el canal acústico, y en la especificidad del modo discursivo de los textos audiovisuales, no dejaremos de lado en ningún momento la interacción existente entre el código estudiado y el resto de códigos de significación que construyen estos textos.

1.1. LA ORALIDAD PREFABRICADA EN LOS TEXTOS AUDIOVISUALES

La historia del cine desvela la extrema importancia del código lingüístico en traducción audiovisual. Sin ir más lejos, este código es el responsable de que los textos audiovisuales sean susceptibles de ser traducidos. De hecho, la figura del traductor se hizo imprescindible tras la aparición de los intertítulos en el cine mudo y, sobre todo, tras el surgimiento del cine sonoro (Chaume, 2004: 167).

Aunque se trata de un código de significación que comparten todos los textos susceptibles de ser traducidos, el código lingüístico transmitido por el canal acústico presenta unas características específicas en los textos audiovisuales. Así, éstos se caracterizan no sólo por el peculiar modo de transmisión del discurso lingüístico, sino también por el modo de producción y recepción de dicho discurso (Salvador, 1989). En este sentido, se trata de un discurso elaborado escrito que ha de ser oralizado como si no hubiese sido escrito (Gregory y Carroll, 1978). Por este motivo, podemos hablar de un discurso oral elaborado o prefabricado, que compartirá numerosas características con el discurso oral espontáneo (al que pretende imitar), pero que cuenta con otras tantas características propias de la escritura.

Coincidimos con Chaume (2001: 87) en que el discurso prefabricado es característico tanto de los textos audiovisuales de producción propia, como de los textos audiovisuales traducidos. El guionista de un texto audiovisual original sigue una serie de estrategias y utiliza una serie de mecanismos para elaborar un discurso que resulte verosímil y que, a pesar de ser fingido, pueda ser identificado con el discurso oral espontáneo por parte de los espectadores:

Es pretén que el receptor no s'adone que el text ha estat escrit, i és per això que s'hi fan servir característiques de l'oral espontani. D'aquesta manera, la versemblança serà major i els diàlegs seran un reflex fidel del llenguatge real (Agost, 1997: 122-123).

Del mismo modo, el traductor audiovisual empleará una serie de recursos para reflejar el «lenguaje real» en el texto meta. En el caso del doblaje, las características propias del discurso oral elaborado en la lengua origen se transmiten mediante el lenguaje oral en lengua meta, por lo que podría parecer que la imitación del discurso oral espontáneo no presenta gran dificultad. No obstante, a las restricciones propias del doblaje se suman otras, fruto de la normalización lingüística y estilística que, según Ávila (1997: 25-26), recomiendan los estudios de doblaje para satisfacer las necesidades del espectador:

[...] el lenguaje estándar es el arma que aconsejan los ajustadores de diálogos. La utilización de diálogos claros, sencillos, cotidianos, donde tecnicismos y barroquismos

sólo tengan cabida por exigencias del guión, conseguirán la empatía que necesita el espectador para creer lo que se está oyendo.

Como se mostrará a continuación, uno de los objetivos de nuestro trabajo consistirá en comparar las similitudes y diferencias existentes entre las estrategias empleadas por los guionistas de textos originales y por los traductores, para conseguir el equilibrio entre lo oral y lo escrito, entre la verosimilitud de los diálogos y las convenciones propias de la escritura.

2. OBJETIVOS BÁSICOS

El principal objetivo de nuestro trabajo de investigación consiste en el análisis del discurso oral prefabricado en una serie de ficción de producción propia en español (*Siete Vidas*) y en una serie de ficción de producción ajena (*Friends*), traducida para el doblaje del inglés al español. Dicho análisis nos permitirá describir las características propias del código lingüístico transmitido mediante el canal acústico de esta clase de textos, y revelará las estrategias empleadas por guionistas y traductores para recrear por escrito un discurso que parezca oral y espontáneo. De esta suerte, los datos obtenidos nos permitirán inferir determinadas tendencias o regularidades en el comportamiento de guionistas y traductores.

Tras el análisis, acometeremos nuestro segundo objetivo, que consiste en la comparación de los datos obtenidos en los textos de producción propia y en aquellos de producción ajena doblados al español, con el fin de desvelar posibles similitudes y diferencias.

Por último, confiamos en que nuestra investigación arroje luz sobre la posición que los textos objeto de estudio ocupan en el sistema al que pertenecen, así como sobre las relaciones y vínculos que se han establecido entre los mismos.

3. CORPUS TEXTUAL

El corpus está formado por textos audiovisuales pertenecientes a dos series de ficción emitidas en televisión en español. Si bien una de ellas es una serie de producción propia (*Siete Vidas*), la otra es una serie de producción ajena, norteamericana en concreto, traducida para el doblaje del inglés al español (*Friends*). Así, nuestro corpus estará formado por dos partes claramente diferenciadas: los episodios correspondientes a la serie de producción propia, y los episodios de la serie de producción ajena doblados al español.

En cuanto al número de textos de los que consta el corpus, teniendo en cuenta que cada episodio de *Friends* dura de 25 a 30 minutos y que la duración de los capítulos de *Siete Vidas* oscila de los 50 a los 60 minutos, estimamos conveniente buscar una equivalencia en función de la duración de los episodios de cada uno de los grupos. Por este motivo, nuestro corpus estará formado por tres capítulos de *Siete Vidas* y por seis capítulos de *Friends*.

Antes de comenzar este trabajo de investigación que aquí presentamos, dedicamos un tiempo considerable a la elección del corpus, visionando diversas series de producción propia y ajena, y descartando elementos no comparables. Así, la elección de *Siete Vidas* como serie de producción propia y de *Friends* como serie de producción ajena atiende a las similitudes que estas series presentan, a su potencial en cuanto al estudio de los rasgos orales, y a la posición que éstas ocupan en el mercado

televisivo español. En este sentido, las dos series reflejan las tendencias que prevalecen en la actualidad en la industria televisiva española. Respecto a su potencial para el estudio del español oral, las series elegidas resultan idóneas ya que, en ellas, todo el peso recae en los diálogos y en la interpretación de los actores.

Con el fin de elaborar un corpus homogéneo y actual, se procuró que las series escogidas tuvieran un perfil similar y cumplieran determinados requisitos. Tal y como se muestra en la Tabla 1, las series objeto de estudio pertenecen al mismo género, tienen un argumento similar y presentan semejanzas en cuanto a su emisión y a su audiencia.

TABLA 1

*Criterios de selección de los textos objeto de estudio.
Similitudes de Siete Vidas y Friends^b*

TEXTOS OBJETO DE ESTUDIO		<i>SIETE VIDAS</i>	<i>FRIENDS</i>
CRITERIOS			
GÉNERO	Según Agost (1999)	Género dramático, narrativo	Género dramático, narrativo
	Según estudios televisivos	Serie de ficción Comedia de situación	Serie de ficción Comedia de situación
ARGUMENTO	Breve descripción	Vivencias de un homogéneo grupo de amigos, residentes en Madrid. La convivencia propicia situaciones cómicas que se apoyan en el contraste entre los diferentes personajes, así como en sus éxitos y fracasos sentimentales y laborales.	Vivencias de seis amigos, tres chicos y tres chicas de unos treinta años, residentes en Nueva York. Las situaciones cómicas se introducen a través de la propia convivencia y las experiencias sentimentales y profesionales de los personajes.
	Temas	Amistad, relaciones sentimentales y sexuales, guerra de sexos, aspectos laborales, homosexualidad, política.	Amistad, familia, relaciones sentimentales y sexuales, aspectos laborales.
TEMPORADA DE EMISIÓN	Número de temporadas emitidas/totales	8 emitidas/9 totales	8 emitidas/10 totales
	Año de emisión/cierre	1999/.... Se emite en la actualidad	1997/.... Se emite en la actualidad
CADENA DE EMISIÓN	Nombre de la cadena	Telecinco	Canal+
	Características	Cadena de cobertura nacional; programación de tendencia generalista	Cadena de cobertura nacional y de pago; programación de tendencia generalista

HORARIO DE EMISIÓN	Franja horaria	<i>Prime Time</i>	<i>Access</i> sobremesa
	Día de la semana	Domingos	Lunes-viernes
AUDIENCIA	Tipo de audiencia	13-44 años	13-44 años
	Nivel de audiencia ^c	<i>Share</i> : 19,8% 3.093.000 espectadores	<i>Share</i> : 8,6% 1.047.000 espectadores

En lo tocante al género, según la clasificación que propone Agost (1999), los textos objeto de estudio pertenecen al género dramático y, dentro de éste, al subgénero narrativo. Por añadidura, si atendemos a las clasificaciones realizadas desde los estudios televisivos (Creeber, 2001), nos encontramos ante series de ficción pertenecientes al género de la comedia de situación (término que proviene del inglés *situation comedy* o *sitcom*).

El argumento de estas series gira en torno a la vida de sus protagonistas, que en ambos casos son un grupo de amigos, unidos por vínculos familiares o sentimentales, cuya convivencia plantea situaciones cómicas y permite introducir problemas sociales y temas de actualidad. Las viviendas de los personajes o el bar en el que se suelen reunir (el *CasiKeNo* en *Siete Vidas*, y el *Central Perk* en *Friends*) se convierten en perfectos escenarios para plantear temas cotidianos a través de un lenguaje igualmente cotidiano y familiar.

En cuanto a la emisión de estos textos en la televisión nacional, se tuvo en cuenta la cadena, el horario y el periodo de tiempo durante el cual se emitieron, así como su perfil por lo que la audiencia respecta. En este sentido, buscamos series actuales y con una duración temporal significativa, emitidas por cadenas de cobertura nacional con una programación de tendencia generalista, en una franja horaria de características similares y de gran audiencia. Aunque la coincidencia exacta de estas características en las series escogidas se torna imposible, nuestro propósito consistió en encontrar dos series que se adecuaran lo máximo posible a estos y al resto de parámetros aludidos al comienzo de este capítulo.

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS Y MARCO TEÓRICO

En este capítulo expondremos la metodología de análisis y las hipótesis iniciales. Sin embargo, consideramos necesario incluir un apartado para explicar el tipo de estudio que deseamos llevar a cabo y, de este modo, desvelar la influencia de la Teoría del Polisistema y de la teoría de las normas en nuestra investigación. Por añadidura, en cuanto al marco teórico, la propia naturaleza del texto audiovisual nos invita a realizar un estudio interdisciplinario. De esta suerte, aparte de las propias teorías del ámbito de la traducción en general, y la aplicación de éstas a la traducción audiovisual, disciplinas tales como la lingüística discursiva y textual, o las ciencias de la comunicación y de la información, serán claves en nuestro estudio.

4.1. ESTUDIO DESCRIPTIVO CON BASE POLISISTÉMICA

Según la clasificación realizada por Holmes (1988), nuestro estudio se inscribe en la rama descriptiva de los Estudios de Traducción. Por lo tanto, nuestra finalidad es describir, y no prescribir, los rasgos propios del discurso oral no espontáneo de los textos audiovisuales que configuran nuestro corpus.

Desde un punto de vista metodológico, los estudios descriptivos de traducción nos proporcionarán un marco de descripción y de sistematización de los resultados adecuado. Asimismo, dentro de los estudios descriptivos, nos basaremos en la Teoría del Polisistema. Por este motivo, podríamos calificar nuestro trabajo de investigación como un estudio descriptivo con base polisistémica. Por añadidura, se trata de un estudio orientado hacia el polo meta, pues concebimos los textos de los que consta el corpus como productos pertenecientes a un sistema de la cultura meta.

En nuestra investigación, aplicaremos los postulados de la Teoría del Polisistema al ámbito audiovisual y, para ello, tomaremos como referencia el trabajo de Karamitroglou (2000). Del mismo modo en que los defensores de la Teoría del Polisistema hablan de polisistema literario (Even-Zohar, 1990), podríamos hablar aquí de un «polisistema filmico» (Díaz Cintas, en prensa) o audiovisual, constituido por múltiples subsistemas.

Nuestro trabajo refleja a la perfección la complejidad del polisistema filmico, en el cual podríamos distinguir un sistema correspondiente a los textos audiovisuales importados a la cultura meta, y un sistema que englobe a los textos audiovisuales producidos en esta cultura. Así, las series objeto de estudio, forman parte de distintos subsistemas (producción propia y producción ajena) dentro de un mismo sistema (polisistema filmico). De igual suerte, se trata de un sistema dinámico cuyos cambios resultan de las relaciones «inter e intra sistémicas» (Even-Zohar, 1990). Por este motivo, será necesario que situemos los textos objeto de estudio en un contexto determinado. Para efectuar dicha contextualización estudiaremos los factores que intervienen en la producción de textos audiovisuales y en la importación de esta clase de textos en el sistema meta (Karamitroglou, 2000: 71-81). Con el fin de establecer la posición que los textos de nuestro corpus ocupan en el sistema que estudiamos, intentaremos dar respuesta a algunas de las preguntas propuestas por Delabastita (1989: 206-211) respecto a la relación entre producción e importación dentro de un mismo sistema.

Los datos obtenidos en la contextualización del corpus textual, se tendrán en cuenta en la descripción de las tendencias o regularidades. En este punto, cabe destacar el papel de la teoría de las normas (Toury, 1995) en nuestro estudio. Así, consideramos que la producción y la recepción de los textos audiovisuales están gobernadas por normas. En el caso de los textos audiovisuales traducidos, varios autores han realizado estudios en los que se concibe la traducción como una actividad regida por normas (Goris, 1993; Karamitroglou, 2000). Nuestro objetivo en este sentido es desvelar las tendencias o regularidades de la actividad del traductor y del guionista de las series objeto de estudio por lo que a la oralidad prefabricada respecta. Como se puede observar, aunque nos basamos en el concepto de norma propuesto por Toury, hablamos aquí de tendencias o regularidades, pues consideramos que para hablar de normas con el rigor necesario se requeriría un estudio basado en un corpus textual más amplio que el que aquí presentamos. No obstante, siguiendo la terminología empleada por Toury, nuestro trabajo se centra en el estudio de normas operacionales y, de forma más específica, en las normas lingüístico-textuales.

4.2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Tras la elaboración del corpus textual con su correspondiente justificación y contextualización, procederemos al análisis propiamente dicho. En lo tocante a la metodología de análisis, podemos distinguir tres fases en función de nuestros objetivos: el análisis de los textos objeto de estudio en el nivel microtextual, la detección de regularidades o tendencias a partir del análisis, y la comparación de los resultados obtenidos en cada una de las partes de las que consta el corpus.

Con el fin de analizar los rasgos propios del discurso de los textos audiovisuales, elaboraremos un marco de análisis del discurso oral prefabricado en español. Para la creación de dicho marco, nos basaremos en varios estudios sobre el español oral (Briz, 1996; Vigara, 1980), sobre la oralización de textos escritos (Alcoba, 1998) y sobre el discurso oral prefabricado en los textos audiovisuales traducidos u originales (Agost, 1997; Chaume, 2001). Asimismo, no habrá que olvidar las recomendaciones propuestas en los libros de estilo de algunas cadenas televisivas (Mendieta, 1993; Comissió de normalització lingüística de TVC, 1997). A partir de este marco, se efectuará el análisis descriptivo de los rasgos propios del discurso oral prefabricado en los distintos niveles de la lengua: el nivel fonético-prosódico, el morfológico, el sintáctico y el léxico-semántico.

Los resultados obtenidos tras el análisis, en los distintos niveles mencionados, permitirán detectar las regularidades o tendencias en la elaboración del discurso oral prefabricado en *Friends* y en *Siete Vidas*. Asimismo, a partir de estos resultados se contrastarán los rasgos empleados en los dos grupos de textos en que hemos estructurado nuestro corpus, y se pondrán de relieve las similitudes y diferencias que éstos presentan.

4.3. HIPÓTESIS

La hipótesis principal de la que partimos se fundamenta en el carácter prefabricado o elaborado del discurso oral de los textos audiovisuales. Así, consideramos que los rasgos orales que encontraremos tanto en *Siete Vidas* como en *Friends*, corresponderán a una falsa oralidad, con bastantes rasgos propios de la escritura.

En segundo lugar, si nos basamos en los estudios que se han llevado a cabo sobre el discurso oral prefabricado en los textos traducidos (Chaume, 2001), en las recomendaciones realizadas por algunas cadenas de televisión en cuanto a la traducción para el doblaje (Comissió de normalització lingüística de TVC, 1997), y en la influencia que la estandarización y la normalización lingüística parece ejercer sobre el traductor, podríamos aventurar que los rasgos propios de la escritura serán más frecuentes en la producción doblada que en la producción propia.

Por último, basándonos en el trabajo de Chaume sobre la oralidad prefabricada (2001), contemplamos como hipótesis la posibilidad de que la mayor parte de las concesiones otorgadas al discurso oral espontáneo se localicen en el nivel léxico-semántico de la lengua en comparación con el resto de niveles, en los que predominará un discurso oral más elaborado.

5. CONCLUSIÓN

A lo largo de esta comunicación, se han expuesto las líneas generales de un trabajo de investigación que constituye un primer acercamiento a una de las características específicas de los textos audiovisuales, y de la variedad de traducción que se ocupa de estos textos tan peculiares. De este modo, consideramos que dicho trabajo es susceptible de ser complementado desde diferentes perspectivas y mediante diversos métodos, convirtiéndose en el punto de partida de futuras investigaciones. En este sentido, no es de extrañar que el lector haya echado en falta en estas páginas las alusiones al texto, a la cultura y a la lengua origen de los textos de la serie de producción ajena. Así, aunque este trabajo está orientado por completo a la cultura meta, el texto origen podría convertirse igualmente y de forma complementaria, en objeto de estudio. Otra de las posibilidades consistiría en la ampliación del corpus,

con más capítulos de las series seleccionadas, con capítulos de otras series pertenecientes a otros géneros, o incluso con textos emitidos en otros medios distintos a la televisión. Como podemos observar, las posibilidades son muy amplias y la pertinencia de los resultados obtenidos es evidente.

Para concluir, confiamos en la relevancia de nuestro trabajo y en sus futuras aportaciones a la teoría y a la práctica de los estudios de traducción en general, y a la traducción audiovisual en particular. Asimismo, esperamos que la investigación aquí presentada contribuya al avance y a la consolidación de esta disciplina que nos ocupa y que, desgraciadamente, ha sido considerada durante años como «*the Cinderella of linguistic and literary studies*» (Delabastita, 1989: 193).

BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- — (1997): «La traducció per al doblatge: a la recerca de l'equilibri entre oralitat i escriptura», en BRIZ, A., M.J. CUENCA y E. SERRA (eds.): *Sobre l'oral i l'escrit*, Valencia, Quaderns de Filologia de la Universitat de València.
- ALCOBA, S. (coord.) (1998): *La oralización*, Barcelona, Ariel.
- ÁVILA, A. (1997): *El doblaje*, Madrid, Cátedra.
- BRIZ, A. (1996): *El español coloquial: situación y uso*, Madrid, Arco Libros.
- CHAUME, F. (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en AGOST, R. y F. CHAUME (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- — (2004): *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- COMISSIÓ DE NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA DE TVC (1997): *Criteris lingüístics sobre traducció y doblatge*, Barcelona, Edicions 62.
- CREEBER, G. (ed.) (2001): *The Television Genre Book*, Londres, British Film Institute.
- DELABASTITA, D. (1989): «Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics», *Babel*, 35:4, pp. 193-218.
- DÍAZ CINTAS, J. (en prensa): «Teoría y traducción audiovisual», en ZABALBEASCOA, P. y otros: *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11:1, pp. 9-94.
- GECA CONSULTORES (2002): *Anuario GECA de la televisión en España 2002*, Madrid, GECA Consultores.
- GORIS, O. (1993): «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», *Target*, 5:2, pp. 169-190.
- GREGORY, M. Y CARROLL, S. (1978): *Language and Situation. Language Varieties and Their*

Social Contexts, Londres, Routledge.

- HOLMES, J.S. (1988): *Translated! Essays and Papers on Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.
- KARAMITROGLOU, F. (2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*, Amsterdam, Rodopi.
- MAYORAL, R., D. KELLY Y N. GALLARDO (1988): «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation», *Meta* XXXIII (3), pp. 356-367.
- MENDIETA, S. (1993): *Manual de estilo de TVE*, Barcelona, Labor.
- SALVADOR, V. (1989): «L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura», en *Caplletra*, 7, pp. 9-31.
- TOURY, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- VIGARA, A.M. (1980): *Aspectos del español hablado*, Madrid, SGEL.

ANOTACIONES

- a** Respecto a la especificidad del texto audiovisual, Delabastita (1989: 196-197) hace hincapié en los conceptos de canal (*visual and acoustic*) y código (*verbal, literary and theatrical, proxemic, kinesic, cinematic codes, etc.*). En esa misma línea Chaume (2004) argumenta que en el texto audiovisual pueden confluír hasta diez códigos de significación pertinentes para la traducción audiovisual, y distingue entre los códigos transmitidos mediante el canal acústico (el lingüístico, los paralingüísticos, el musical y de efectos especiales, y el de colocación del sonido), y aquellos transmitidos a través del canal visual (los iconográficos, los fotográficos, los gráficos, los de planificación, los de movilidad y los sintácticos).
- b** La mayor parte de la información incluida en esta tabla, a no ser que se especifique lo contrario, se ha obtenido al consultar el Anuario de la televisión publicado por el grupo GECA (2002).
- c** Los datos del nivel de audiencia de las series corresponden a la temporada 2000/2001 y han sido elaborados por el grupo GECA (2002) a partir de datos de TNSofres A.M.