

## The translation of *Watchmen*: a job for superheroes?

### La traducción de *Watchmen*: ¿Una tarea de superhéroes?

María del Mar Ogea Pozo  
Universidad de Córdoba, España

#### Abstract

*This case study explores the many challenges that an audiovisual translator must face, conceiving translation as a means for diffusing culture. For that purpose, a case study is carried out on the Spanish translation of the 2019 series Watchmen, created by Damon Lindelof. Subtitles have been chosen for this analysis, due to the increasing popularity of this modality in Spain, as in other dubbing countries where a coexistence of dubbing and subtitling has been established (Perego et al., 2014).*

*The study delves into the main translation difficulties posed by this series and is based on an interview held with the translator. In first place, Watchmen is a portrayal of the contemporary social and political society, digging into themes such as white supremacy, racism, war, and cultural attitudes. These deep historical roots in society may cause a cultural gap that must be overcome by the translator (Botella, 2017).*

*Moreover, references to the comic are not only present in the dialogues —to be conveyed by the subtitler— but also in the visual and auditive signs that converge to create a multisemiotic complex.*

*This study presents a categorisation of the challenges found and the solutions employed, to prove that the translator must be aware of the multiple codes of significance and acquire certain film knowledge. Therefore, to achieve difference and create from the ingenious mind, the translator must perform as a filmmaker or a cineliterate film viewer, rather than from a linguistic mind (McClarty, 2012).*

**Keywords:** Audiovisual translation, Watchmen, Series, Intertextuality, Subtitling

#### Introducción

En los últimos años hemos presenciado una auténtica revolución en la industria audiovisual manifiesta en diferentes aspectos relacionados con la misma. Por un lado, la oferta de productos audiovisuales ha aumentado de forma drástica, así como la variedad de géneros y subgéneros disponibles para satisfacer las preferencias de los espectadores. Asimismo, el séptimo arte se ha nutrido constantemente de historias, personajes y entornos existentes en la realidad o creados en obras anteriores. Esta recurrencia ha provocado, entre otros fenómenos, un aumento espectacular del número de series y largometrajes que adaptan o hacen guiños a los cómics de superhéroes. Esta «burbuja superheroica» se justifica por el hecho de que, en la actualidad, las adaptaciones del papel a la pantalla se han convertido en uno de los géneros audiovisuales más populares y exitosos (Botella y

García 2018, 430). Esto ha motivado el presente estudio, centrado en la traducción inglés-español para subtítulo de la versión de *Watchmen* creada por Damon Lindelof (2019) para HBO.

Por otro lado, los hábitos de consumo de las diferentes modalidades de traducción audiovisual han evolucionado al mismo tiempo que los formatos televisivos y las vías de emisión. El último Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales publicado por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) corrobora que en 2020 el consumo de contenidos audiovisuales a través de plataformas de contenido en streaming creció a un ritmo vertiginoso. La rápida distribución del material audiovisual en Internet y el deseo de inmediatez hizo que los usuarios se habituasen a visualizar las series subtituladas, una tendencia que se ha mantenido gracias a la posibilidad de reproducir el contenido con la modalidad de traducción deseada en las plataformas de vídeo bajo demanda. En consecuencia, el consumo de series subtituladas por traductores profesionales ha aumentado notablemente en los últimos años en España, al igual que en otros países donde coexisten el doblaje y el subtítulo (Perego et al., 2014).

Esta revolución audiovisual hace sea necesaria una mayor y mejor profesionalización de un gremio que durante años se mantuvo invisible, a pesar de desempeñar un papel fundamental en el proceso de «exportación» del producto audiovisual. Para dar visibilidad a esta compleja labor, en este estudio pretendemos abordar los aspectos a los que el traductor debe hacer frente, basándonos en el estudio empírico de la traducción para subtítulo de *Watchmen* al español y en las observaciones proporcionadas por el propio traductor/subtitulador de la serie, Mateo Montaña.

La serie elegida como objeto de estudio traza un retrato de la realidad sociopolítica contemporánea que ahonda en temas como la supremacía blanca, la justicia y las creencias. Estas profundas raíces sociales e históricas pueden causar una brecha cultural y es responsabilidad del traductor construir un puente entre ambas lenguas y culturas, de manera que los espectadores de la versión traducida puedan disfrutar de la experiencia de visionado de la serie del mismo modo que aquellos de la versión original. Además, las referencias al cómic no solo están presentes en los diálogos —que debe vehicular el traductor— sino también en los signos visuales y auditivos que confluyen para crear un entramado multisemiotico.

Este estudio presenta una categorización de los retos y soluciones traductológicas, con el fin de constatar que el traductor debe atender a los múltiples códigos de significación y adquirir ciertos conocimientos cinematográficos. Por ello, prestaremos especial

atención al código lingüístico, ya que es el objeto de la traducción, para extraer algunas muestras que plantean desafíos relacionados con la intertextualidad, la identidad de los personajes y las características discursivas que marcan su idiosincrasia, la presencia de terminología propia del género de ciencia ficción y de aquella exclusiva del universo superheróico creado por Alan Moore para *Watchmen*. En dicha fase realizaremos un análisis comparativo de la traducción al español para subtítulo, con el fin de dilucidar si todos los recursos idiomáticos, narrativos y expresivos se han transferido adecuadamente. Por otro lado, identificaremos algunos de los elementos no verbales que adquieren especial relevancia en la atmósfera de la serie, como el color, la música y las imágenes de carácter simbólico o con una función intertextual, para comprobar si dichos elementos pueden suponer una restricción relacionada con el hilo narrativo, una ayuda para la comprensión del sentido por parte de los espectadores —sean lectores del cómic o no—, o cumplir ambas funciones.

## 2. La traducción audiovisual y el lenguaje cinematográfico

La traducción audiovisual se encarga de textos elaborados para cine, televisión y otros entornos multimedia. Consiste en la traslación de textos que transmiten la información de manera dinámico-temporal mediante el canal acústico, el canal visual, o ambos (Bartoll 2016, 41). En estos canales no solo hallamos el texto susceptible de ser traducido, sino diferentes elementos verbales y no verbales sincronizados entre sí y que afectan, directa o indirectamente, a la traducción.

### 2.1. La unión imagen-sonido

La traducción audiovisual está ligada de forma indivisible al lenguaje audiovisual, el cual aporta información a través de la vista y del oído por dos vías: la imagen cinematográfica en movimiento, que comprende el color, plano, ángulo, efectos especiales, montaje, ritmo, iluminación, signos proxémicos y cinésicos; y la banda sonora, que consta del diálogo, el ruido de fondo y la música (Mayoral 1990, 43). Por tanto, la unión imagen-sonido es la base del lenguaje audiovisual y de todo producto audiovisual, y el traductor debe poseer ciertos conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico para poder interpretar los mensajes.

Dado que la información transmitida por ese doble canal suele reflejar la realidad del habla de los personajes mediante el uso de elementos lingüísticos característicos de la oralidad, en la lengua de llegada se debe mantener, en la medida de lo posible, el mismo grado de verosimilitud (Parra y Bartoll 2019, 346). Los autores añaden que el texto meta también debe adaptarse a la imagen y evitar incoherencias, aunque las restricciones derivadas de esta necesidad de sincronía varían en función de cada modalidad de traducción audiovisual.

Todo lo anteriormente expuesto sugiere que es conveniente que el traductor audiovisual adquiera

conocimientos básicos sobre el cine, pues este bagaje le permitirá identificar los conceptos, elementos y materiales con los trabajar, así como la información clave implícita en los códigos de significación. En suma, el traductor audiovisual debe desarrollar su capacidad creativa para entender y transferir las funciones artística, narrativa, dramática y/o cómica, ejerciendo no solo el rol de lingüista sino también el de cineasta (McClarty 2012, 143).

### 2.2. Los códigos de significación

La complejidad del texto audiovisual reside en su configuración textual. Chaume (2004) propone un modelo de clasificación para los códigos de significación que operan simultáneamente y distingue los siguientes:

Códigos emitidos a través del canal acústico	Códigos emitidos a través del canal visual
- Código lingüístico	- Código iconográfico
- Código paralingüístico	- Código fotográfico
- Código musical y de efectos especiales	- Código de planificación
- Código de colocación del sonido	- Código de movilidad
	- Código gráfico y sintáctico

Es de sumo interés observar la interacción entre estos códigos, pues su unión singulariza la potencialidad semántica del texto audiovisual y lo dota de su particular idiosincrasia (Chaume 2004, 26). El traductor debe desgranar este entramado semiótico para interpretar el mensaje, reconocer la función de cada código y comprender cómo afectan a la traducción.

Este modelo servirá como base para el presente estudio, pues nos permitirá destacar algunos de los elementos verbales y no verbales, visuales y auditivos, que consideramos representativos de la gran complejidad del encargo de traducción audiovisual de una serie de ciencia ficción basada en un cómic. Por lo tanto, examinaremos el código lingüístico para extraer ejemplos destacables por su función intertextual, por la presencia de terminología específica o por presentar rasgos discursivos que reflejen la identidad de los personajes. Seguidamente, expondremos algunas muestras que prueben la importancia de la información transmitida por el canal musical y el fotográfico.

### 2.3. Aspectos generales del subtítulo

La llegada de las plataformas de contenido en *streaming* a España en 2015 revolucionó la industria audiovisual y los hábitos de consumo de contenido traducido. La amplia variedad de productos audiovisuales en V.O.S.E. provocó que se disparasen, por un lado, la demanda de traductores con formación específica, y por otro, el consumo de películas y series subtítulo, otorgando cierto protagonismo a una modalidad que hasta entonces había estado relegada frente al doblaje.

Según Díaz-Cintas y Remael (2007), el subtítulado consiste en la inserción de un texto escrito, generalmente en la parte inferior de la pantalla, que reproduce el diálogo original de los hablantes, así como los elementos discursivos visibles en la imagen y la información verbal contenida en la banda sonora. Así, los programas subtítulados constan de tres componentes principales: el discurso oral, la imagen y los subtítulos.

Por añadidura, nos encontramos ante una traducción subordinada a la imagen y a la acción que se desarrolla. Por esa razón, los subtítulos han de coincidir en el tiempo con la emisión de los enunciados del hablante, aunque estas exigencias de isocronía son más flexibles que en el doblaje gracias a que el texto no necesita ajustarse al movimiento labial. Igualmente, el contenido verbal debe estar en armonía con la información visual para evitar posibles incoherencias. De este modo, el traductor logrará producir unos subtítulos óptimos que pasen prácticamente desapercibidos por el espectador y sean leídos casi de forma instintiva.

En cuanto a las limitaciones espacio-temporales propias del subtítulado, Díaz-Cintas y Remael (2007) apuntan que los aspectos formales afectan ineludiblemente a los lingüísticos. Esto se debe a que el texto escrito en el subtítulo debe ceñirse a un tiempo de exhibición de entre uno y seis segundos, a un espacio máximo de dos líneas por subtítulo y a un número de caracteres que generalmente oscila entre 38 y 40 por línea para cine (Tamayo 2019, 61). De este modo, el traductor se verá obligado a sintetizar u omitir algunas de las unidades lingüísticas presentes en el texto para adecuarlo a estas restricciones y a la «velocidad de lectura», es decir, al tiempo medio que el espectador necesita para leer el subtítulo en pantalla y comprender la información (Díaz-Cintas y Remael 2007, 23).

La consecuente necesidad de prescindir de elementos discursivos resulta en una tendencia a neutralizar el texto en la lengua de llegada, ya que en ocasiones resulta inevitable eliminar marcadores que denoten variedades y registros. Así pues, el traductor se enfrenta a la disyuntiva de elegir rasgos textuales que oscilan entre los de un registro oral similar al de la lengua de origen —pues los subtítulos son la representación de la comunicación oral— y los de un registro acorde a las normas del medio escrito en que se exhiben los subtítulos (Rosa 2001, 214).

### 3. Sobre *Watchmen*

#### 3.1. Del cómic a la pequeña pantalla

La industria del cine, en su búsqueda por ofrecer espectacularidad y satisfacer las expectativas de los consumidores, ha recurrido a múltiples ideas entre las que se incluyen aquellas fruto de la originalidad de autores de otras formas de arte. Sin duda, entre estas fuentes suministradoras de ideas se encuentran la literatura y el cómic, entendiendo este último como una forma mixta de literatura y expresión pictórica (Merelo 2016).

El noveno arte es probablemente la expresión artística más próxima al lenguaje cinematográfico, ya que ambos se valen de la imagen para transmitir el mensaje (Merelo 2016). En sus adaptaciones al cine, los personajes del cómic adquieren una nueva dimensión en la que se respeta su idiosincrasia a la vez que se enfatiza su carácter a través del lenguaje oral, los rasgos suprasedimentales y la expresión corporal.

Dentro de este panorama de lo que Botella y García (2018) denominan «universos compartidos», resulta difícil hallar la nomenclatura adecuada para designar cada nueva producción que llega a la cartelera. Los autores explican que han surgido anglicismos que tratan de dar nombre a los trasvases de producciones y personajes. En este sentido, nos interesan dos de los términos explicados en su estudio: *reboot*, o película que retoma la esencia de otra anterior o de un cómic pero se aleja del guion original, y *spinoff*, o serie creada a partir de otra existente, tomando algún personaje, rasgo o situación. Un tercer tipo de producción de corte fantástico que ya forma parte de la jerga de la industria cinematográfica española y que podría ser candidata a dar nombre a esta serie es «secuela» o segunda parte de una historia previamente desarrollada. No obstante, a pesar de que la versión de *Watchmen* de Lindelof presenta ciertas semejanzas con el significado que albergan estos términos, resulta difícil etiquetarla. El propio creador la describe como un *remix*:

We have no desire to adapt the twelve issues Mr. Moore and Mr. Gibbons created thirty years ago. Those issues are sacred ground and they will not be retread nor recreated nor reproduced nor rebooted. They will, however be remixed. [...] This story will be set in the world the creators painstakingly built. It must ask new questions and explore the world through a fresh lens. Most importantly, it must be contemporary. (Lindelof 2019)

La serie parte de la obra del escritor Alan Moore y el dibujante Dave Gibbons y podría ser considerada una adaptación libre, una nueva aproximación al universo creado por Moore que se sitúa 34 años después de la historia narrada en la novela gráfica, capturando su esencia y contando un nuevo relato adaptado al *statu quo* y las inquietudes actuales (López 2020). En la serie surgen nuevos personajes que viven las consecuencias de conflictos aún presentes y que interactúan con algunos clásicos del cómic, los cuales han evolucionado. Por todo esto, los conocimientos previos sobre este contexto superhéroe son especialmente relevantes antes de emprender la labor de traducción. La fase documental adquiere una importancia mayúscula en el proceso, a fin de evitar problemas en la recepción de dicha producción traducida, sobre todo entre los seguidores del cómic (Botella y García 2018, 445).

#### 3.2. Contexto político y social

Como forma de arte que ha retratado desde la sociedad, la familia y el gobierno hasta el género, la raza y la sexualidad, el cine siempre ha cumplido una función vital en la determinación de los valores

morales y en la reafirmación de las normas y las expectativas sociales (Ross 2017, 131). Precisamente, *Watchmen* brinda la oportunidad de recapacitar sobre estos temas a partir de reflexiones sobre la condición humana, sus dilemas y contradicciones, originándose en el diagnóstico pesimista de la primera página del cómic: «Ahora el mundo entero está al borde del caos, mirando fijamente hacia abajo, hacia el infierno sangriento».

Para el traductor audiovisual resulta indispensable sumergirse en el contexto en el que acontece la historia, para comprender el mundo creado y reconocer los elementos que han de llegar intactos al espectador. El universo creado por Moore y Gibbons se estructuraba a partir de una armonía entre el todo y sus partes, así como de las historias de los personajes centrales, y ponía en evidencia la lucha con los demonios internos de los seres humanos (Agudelo 2019, 14). Igualmente, este nuevo relato superhéroe de ciencia ficción construye un sólido armazón emocional a través de una narrativa *noir* que se desarrolla a lo largo de los episodios. Las temáticas principales que ocupan el hilo narrativo pretenden convertir la serie en lo que describimos a continuación:

- Un retrato de la sociedad actual, entonando una crítica contra el totalitarismo, la xenofobia, el racismo, la violencia y el narcisismo mediante una recreación en un mundo de fantasía.

- Un alegato contra el racismo y la supremacía blanca, que comienza con una recreación de los disturbios raciales en Tulsa. Aunque el blanqueamiento del racismo es una constante en nuestros tiempos (López 2019), este tema puede suscitar interesantes cuestiones traductológicas debido al sesgo cultural entre países donde los conflictos raciales y el Ku Klux Klan no han tenido la misma trayectoria histórica, resultando en una posible inexistencia de equivalencias en la lengua meta.

- Una sátira de la estupidez humana, el ansia de poder y la búsqueda de la gloria sin control, manteniendo la esencia del cómic. En ese sentido, *Watchmen* «es una gigantesca y divertida reflexión sobre cómo cambiaría el mundo si en efecto existieran seres superpoderosos» (Marín 2012, 5).

- Una adaptación de la paranoia extendida tras el 11-S en Estados Unidos, que se plasma en las secuelas que han quedado en las vidas de quienes presenciaron el ataque alienígena del cómic. A su vez, se cuestionan el carácter devorador de la sociedad y la fácil asimilación de las *fake news* (López 2019).

- El *Watchmen* de Lindelof es, al igual que la obra original de Moore, una reflexión sobre la religión y el existencialismo humano, que se refleja a través de citas bíblicas y discursos grandilocuentes en boca de personajes endiosados.

Todos estos temas cobran vida en protagonistas ambiguos y llenos de claros roles, en los que el traductor debe ahondar para dotarlos del mismo valor expresivo en la versión española.

#### 4. El traductor vigilante: Los retos de traducción

En este apartado expondremos una selección de las dificultades de traducción que adquieren mayor relevancia en este objeto de estudio, así como algunos ejemplos representativos junto con las soluciones traductológicas empleadas.

##### 4.1. Intertextualidad

En la serie nos encontramos ante lo que Rabadán (en Botella y García 2018, 430) denomina «textos simbióticos», o sea, textos que se apropian de personajes, situaciones, diálogos, etc. procedentes de otros previos y los transforman en un nuevo producto. Esta recurrencia a elementos existentes da lugar a una de las mayores complicaciones para el traductor: la intertextualidad. Agost (1999) define la intertextualidad como la aparición de referencias a otros textos (orales o escritos, anteriores o contemporáneos), las cuales funcionan como signos que el espectador ha de saber descifrar si quiere comprender el significado total del texto. Dichas referencias pueden ser verbales y no verbales, y sirven para construir el discurso (Lorenzo y Rodríguez 2015, 122).

En el caso que nos ocupa, el traductor debe estar atento a cualquier guiño al cómic para reproducirlo en el texto meta si se trata de un elemento lingüístico, o para elaborar su traducción acorde a los elementos no verbales para facilitar su identificación. Pero no toda la responsabilidad recae sobre el traductor ya que, según Botella y García (2018), el receptor cumple un papel crucial dentro de la intertextualidad, pues debe compartir el conocimiento necesario para entender el intertexto. Por ello, los autores sostienen que esta responsabilidad es compartida y que el traductor debe hacer uso de las traducciones previamente realizadas:

Dadas las características propias del cine superhéroe, que adapta historias desarrolladas previamente en los tebeos, uno ya puede imaginar que las referencias a las viñetas serán constantes. [...] Los guiños al material original cuentan con un blanco claro, los aficionados, y las traducciones tienen la responsabilidad de hacer diana también en la lengua meta, respetando equivalentes acuñados de forma previa en otro medio. (Botella y García 2018, 439)

En vista de todo lo anterior, la intertextualidad supone una dificultad añadida a la labor del traductor, ya que no solo debe adecuar su traducción a las restricciones específicas del subtítulo, sino que ejerce como «puente entre la audiencia original y la meta» (Botella y García 2018, 445). O sea, el traductor debe asegurarse de que el espectador de la versión traducida tenga las mismas posibilidades de descifrar las conexiones intertextuales que el espectador de la versión original. A continuación, mostraremos algunos extractos de referencias intertextuales, como prueba de la complejidad de este proceso de identificación e interpretación de las mismas.

Ejemplo 1

**CÓMIC**

*Quis custodiet ipsos custodes*

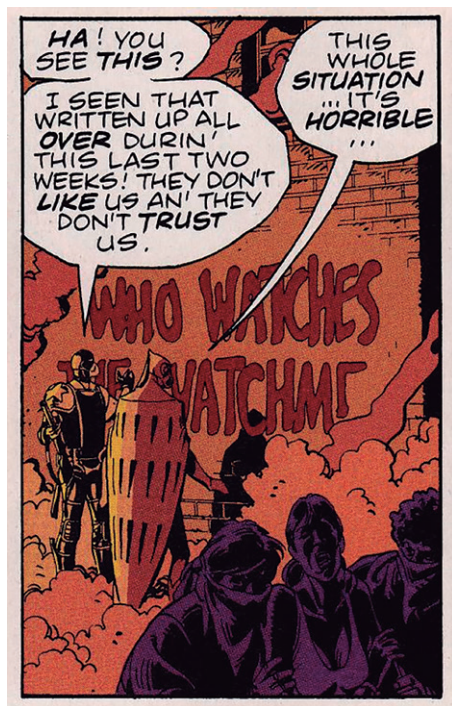


Figura 1. Capítulo II, p. 56

**SERIE**

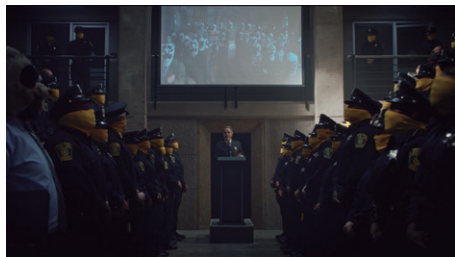


Figura 2. Episodio 1, It's summer and we're running out of ice

Esta célebre locución de Juvenal ya estaba muy presente en el cómic, traducida al inglés como *Who watches the Watchmen* y al español como «Quién vigila a los vigilantes», y recoge uno de los temas recurrentes de la serie: cómo el relativismo moral se impone sobre el absolutismo moral.

En la serie, el jefe de policía pronuncia la sentencia latina como grito de guerra de la policía, algo que será fácilmente identificado por la audiencia conocedora del cómic original y que, por tanto, es transferida en su forma original en la versión subtitulada en español. Por otro lado, cabe resaltar las referencias intertextuales visuales en el plano tomado de la serie: destaca el omnipresente amarillo del cómic y las imágenes proyectadas en la sala muestran por primera vez a los sucesores del ultraconservador Rorschach portando su misma máscara.

Ejemplo 2

ORIGINAL	V.O.S.E.
Nothing ever ends	Nada termina nunca

En el último capítulo, la serie no se resiste a terminar con una pregunta en lugar de una respuesta, puesto que «Nada termina nunca» es uno de los emblemas del cómic. Por ello, la secuencia final muestra a Angela dispuesta a comprobar si se ha convertido en la heredera de los poderes del Dr. Manhattan. Además, esta frase es recurrente a lo largo de la serie y ocupa el *teaser poster* distribuido por HBO. Se trata de una expresión de optimismo que muestra cierto paralelismo con la idea de Veidt de empujar a la humanidad a abrazar una nueva esperanza hacia un futuro basado en la tecnología.

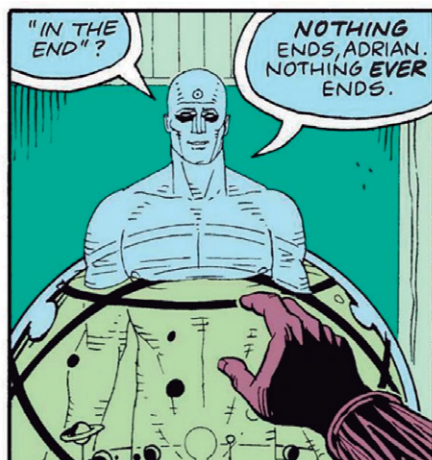


Figura 3. Capítulo XI, p. 405



Figura 4. Teaser poster distribuido por HBO

#### 4.2. Identidad e idiolecto de los personajes

Para descifrar los mensajes, metáforas y paralelismos con la obra de Moore que subyacen en el discurso de los protagonistas de la serie, es preciso detenernos en este punto a describir qué representan y qué valor connotativo se asigna a sus palabras. Para ello, aportaremos algunos datos de interés sobre la caracterización de estos personajes y su idiolecto.

En primer lugar, aclararemos qué entendemos por «idiolecto». Parra y Bartoll (2019, 365) lo definen como la expresión lingüística particular y exclusiva de cada persona que contribuye a identificarla unívocamente. Según los autores, el traductor debe conservar las peculiaridades idiolectales del personaje para que el receptor pueda identificarlo correctamente. Así, se evitarán problemas de «credibilidad» relacionados con la mala «caracterización» (Zabalbeascoa 2008, 157) de unos personajes conocidos por los lectores del cómic. Por este motivo, la traducción del idiolecto cobra especial relevancia en *Watchmen*, donde la identidad de los hablantes es clave para establecer conexiones con el cómic. Basándonos en la propuesta de Zabalbeascoa (2008) para «desubicaciones» en personajes que presentan rasgos personales, étnicos, socioeconómicos y culturales que los distinguen, enumeramos las variantes que creemos que deben reflejarse en la traducción de esta serie:

- Variante discursiva propia del personaje.
- Variante de una comunidad sociolingüística.
- Variante de ficción que utiliza variantes reales de la lengua.
- Jerga de ficción.

A continuación, describiremos a los protagonistas junto con algunas muestras que permiten pormenorizar su idiolecto.

##### *Adrian Veidt/Ozymandias*

Este personaje tomado del cómic representa la alienación, la utopía y la vanidad. Es el hombre más inteligente de la tierra, un megalómano que persigue redimir a la humanidad de sus miserias respaldándose en la doctrina utilitarista (Agudelo 2019, 21) y, paradójicamente, acaba apartándose del mundo — física y emocionalmente— por su exceso de ambición. Su idiolecto estará marcado por cultismos, citas literarias y fina ironía.

#### Ejemplo 3

ORIGINAL	V.O.S.E.
Look on my works, ye Mighty, and despair	¡Contemplad mis obras, poderosos, y desesperad!

Nos encontramos con un caso que podríamos considerar como doble intertextualidad, ya que recita un verso de Ozymandias, soneto de Percy Bysshe Shelley de 1818, que a su vez es citado en el capítulo XI del cómic. Para transferir adecuadamente esta intrincada referencia, es primordial buscar y utilizar la traducción acuñada en español.

#### Ejemplo 4

ORIGINAL	V.O.S.E.
Israel is desolate and her seed is no more. And Palestine has become a widow for Egypt.	Israel está derribado y yermo, no tiene semilla. Palestina se ha convertido en una viuda para Egipto.

Veidt cita un extracto del jeroglífico de la Estela de Merneptah, la única referencia textual a Israel que se conserva del antiguo Egipto y que relata las victorias de los soberanos egipcios frente a las invasiones; el mismo que Ozymandias recita en el júbilo por su victoria al final del cómic. De nuevo, es fundamental que el traductor lleve a cabo una exhaustiva labor de documentación y se valga de la traducción acuñada. Este caso resulta extraordinariamente complejo por la existencia de distintas traducciones al español y la falta de homogeneidad entre ellas: mientras algunas hacen referencia a Palestina, otras la sustituyen por Siria. No obstante, consideramos acertada la decisión del traductor, pues optó por mantener la alusión a Palestina —que se escucha claramente en el diálogo original— ya que esta falta de sincronía entre el texto escrito y el oral podría provocar confusión en el espectador.

#### Ejemplos 5 y 6

ORIGINAL	V.O.S.E.
Masks make men cruel	Las máscaras hacen cruel al hombre.
Anyone who seeks to attain the power of a god must be prevented at all costs from attaining it.	Cualquiera que anhele el poder de un Dios debe ser impedido a toda costa de lograrlo.

Ambas intervenciones invocan temas recurrentes en el cómic y en la serie: la integridad moral y la responsabilidad confrontadas con el narcisismo y la megalomanía. La alusión al antifaz tampoco es un baladí, ya que sirve como insignia —real y metafórica— de las hazañas superheróicas, pero al mismo tiempo,

de la necesidad de ocultar los conflictos internos. En el ejemplo 6 llama la atención el registro rimbombante y artificial propio del personaje.

### Laurie Blake

Este personaje conecta con las entrañas del cómic, ya que era una de las justicieras originales conocida como Espectro de Seda, a la que volvemos a ver 34 años después ahora como agente del FBI que lucha contra el vigilantismo. Hija del Comediante, expareja del Doctor Manhattan, esta heroína representa la esperanza y, a su vez, el trauma que enmascara con un discurso con tintes de cinismo y humor negro.

### Ejemplos 7 y 8

ORIGINAL	V.O.S.E.
Men who end up hanging from trees with secret compartments in their closets tend to think of themselves as the good guys.	Los hombres que acaban ahorcados y tienen un compartimento secreto suelen considerarse buenas personas.
People who wear masks are driven by trauma.	La gente que lleva máscara lo hace impulsada por traumas.

Mediante un discurso incisivo y repleto de sarcasmo, Blake invita a reflexionar acerca de los secretos ocultos, la doble moral y la ambigüedad de las personas, la venganza y la esperanza. En la traducción es primordial reflejar la espontaneidad de sus comentarios, así como el contraste entre la desazón y la búsqueda de justicia que caracterizan a este obscuro personaje.

Por otro lado, los guiños a sus orígenes en el cómic son constantes. Hallamos citas textuales y sutiles referencias, entre los cuales hemos seleccionado las siguientes:

### Ejemplos 9, 10 y 11

ORIGINAL	V.O.S.E.
A live body and a dead body contain the same number of particles	Un cuerpo vivo y uno muerto contienen las mismas partículas
I think we're talking about a thermodynamic miracle.	Creo que hablamos de un milagro termodinámico.
Where does God go when he dies? He goes to hell. Good joke	¿Y dónde va Dios cuando muere? Al infierno. Redoble de tambores. Telón. Es un buen chiste.

Los ejemplos 9 y 10 tienen su origen en frases enunciadas por el Doctor Manhattan en el cómic, mientras que el ejemplo 11 recurre a la estructura característica de los chistes del Comediante. Nos interesa especialmente el ejemplo 9 como prueba de la complejidad del subtítulo, debido a que el traductor no solo debe enfrentarse a la intertextualidad, sino adaptar dicha referencia —que debería reproducirse literalmente— a la limitación del espacio en pantalla. Esta restricción le fuerza, inevitablemente, a sintetizar parte de esa cita para ajustarse al máximo de caracteres por segundo. Así, la traducción en el cómic rezaba «Un cuerpo vivo y uno muerto contienen el mismo número de partículas» mientras que el subtítulo convierte «el mismo número de» en «las mismas».

### Angela/Sister night

En Angela recae el verdadero misterio en la nueva versión de *Watchmen* (López 2019). Esta expolicia de raza negra esconde el dolor bajo una máscara, y representa la lucha por la justicia y el legado de los supervivientes de la guerra de Vietnam y la masacre racial de Tulsa. La agente destaca por su frialdad, movida por el odio a la organización supremacista blanca llamada Séptimo de Caballería. Su discurso es directo, provocador, soez en ocasiones y cargado de alusiones al racismo.

### Ejemplos 12 y 13

ORIGINAL	V.O.S.E.
I got a nose for white supremacy, and he smells like bleach.	Tengo olfato para la supremacía blanca y él huele a lejía.
We don't do lollipops and rainbows because we know those are pretty colors that just hide what the world really is. Black and white.	Sabemos que no es de color rosa porque sabemos que ese color esconde cómo es el mundo de verdad. Blanco y negro.

El ejemplo 12 es una prueba del repetido uso metafórico de objetos y colores para evidenciar la separación de la población por razas y colores, así como el deseo de Angela de hacer justicia.

La traducción del ejemplo 13 consiste en una interesante adaptación cultural, en la cual se produce una ingeniosa sustitución de la construcción inglesa *lollipops and rainbows*<sup>1</sup> por la expresión idiomática en español «de color rosa». Esta cumple la misma función expresiva y, además, concuerda a la perfección con la situación comunicativa, donde se discute la importancia del color como alegoría del racismo.

### Will/Justicia encapuchada

Con este anciano se alarga la sombra de los Minutemen, ya que fue Justicia Encapuchada, el primer héroe del cómic. A través de este personaje

Ejemplos 17 y 18

se exploran el supremacismo blanco, la historia de la comunidad afroamericana en Estados Unidos (contextualizada en la masacre de Tulsa) y el vasto historial de injusticia, corrupción policial y racismo. Como antagonistas se presentan a sus compañeros del cuerpo policial, inmorales, racistas y antisemitas, que fuerzan a Will a ocultarse bajo una máscara para sobrevivir en la sociedad. En su discurso se percibe la rabia y la frustración a través de una gran cantidad de comentarios, guiños, paralelismos con la vida real y las conspiranoias de la época, y con los primeros cómics de superhéroes (Such 2019). Nos parece destacable la intervención bajo estas líneas, en la que Will mezcla la ficción con hechos reales: la tragedia acontecida en Tulsa y la existencia de Bass Reeves, primer *sheriff* afroamericano al oeste del río Mississippi.

Ejemplo 14

ORIGINAL	V.O.S.E.
Last thing I saw before by world ended was Bass Reeves, the Black Marshal of Oklahoma. Fifteen feet tall in flickering black and white... "Trust in The Law", he said... and I did.	Lo último que vi antes de que se terminara mi mundo fue a Bass Reeves, el alguacil negro de Oklahoma. Más de cuatro metros de altura en un blanco y negro parpadeante. "Confíen en la ley", decía. Y así hice.

Por otro lado, hallamos alusiones al antifaz y al dolor, algo que resulta llamativo en el ejemplo 16 porque a su vez está ligado a los ejemplos 17 y 18, que explicaremos en el siguiente punto.

Ejemplos 15 y 16

ORIGINAL	V.O.S.E.
You can't heal under a mask, Angela	No puedes curarte bajo una máscara.
You can't make an omelet without breaking a couple of eggs.	No se puede hacer una tortilla sin romper un par de huevos.

*Doctor Manhattan*

El Doctor Manhattan es otro de los personajes extraídos del cómic y su figura podría interpretarse como una alegoría al cristianismo, pero también como una crítica a cualquier religión que crea en un único dios verdadero, algo que Alan Moore criticaba duramente. En su historia abundan las referencias bíblicas, especialmente al Génesis. Es el único personaje con poderes sobrehumanos, lo cual acaba provocándole una deshumanización patente en un discurso enigmático, en ocasiones ambiguo, y carente de sensiblería. Son frecuentes sus alusiones a frases del cómic.

ORIGINAL	V.O.S.E.
I suppose I could transfer my atomic components into some sort of organic material.	Supongo que podría transferir mis componentes atómicos a algún tipo de material orgánico.
Watch the eggs	Cuidado con los huevos



Figura 5. Episodio 8, A God walks into Abar

El ejemplo 17 adquiere un significado singularmente complejo si lo asociamos a la narrativa textual y visual de la serie. En primer lugar, porque está subordinado a la imagen que mostramos en el fotograma sobre estas líneas, en el cual Doctor Manhattan crea un huevo con solo cerrar la mano y, en segundo lugar, porque estará relacionado con posteriores intervenciones, como la expuesta en el ejemplo 18. Esta merece especial mención por el carácter polisémico del verbo *to watch*, que podría traducirse como «cuidado con», pero también como «observar» y «vigilar». Creemos que no es mera casualidad que el personaje recurra a este doble sentido, que adquiere lógica en el desenlace final de la serie, cuando Angela mira el huevo cuestionándose si este contendrá los poderes del superhéroe azul. No obstante, la escena muestra a Angela y Cal (Dr. Manhattan) cocinando, por lo que la información visual obliga a traducirlo como «cuidado con», despojando al texto español de esta ambigüedad intencionada.

4.3. Terminología específica

Otro de los retos específicos de esta serie superheroica es la presencia de terminología propia de la ciencia ficción. Este género se distingue de otros por las características de las historias que se narran —como viajes en el tiempo, navegación espacial, contacto con extraterrestres, guerras interplanetarias y avances científicos y tecnológicos— que dan lugar a neologismos que implican grandes dificultades en el proceso de traducción. Las características de esta terminología específica afectan a la forma en que el traductor de ciencia ficción desempeña su labor, ya que no sólo debe transmitir la concepción del mundo en la lengua meta, sino también las sutilezas de una naturaleza totalmente ajena (Elejalde 2020, 42).



La autora cita a Wozniak (2014) para explicar que, cuando se crean nuevos universos potencialmente desconocidos para la audiencia, es necesario encontrar significantes convincentes, dado que esos significados no tienen referentes en la realidad.

A modo de muestra, en la tabla incluimos los términos específicos que adquieren mayor protagonismo en la traducción de *Watchmen*, algunos por estar directamente vinculados al cómic donde estas realidades ya existían —y que quedan marcados en la tabla con (c)— y otros por ser de uso exclusivo en esta nueva fantasía creada por Lindelof. La combinación de términos de ciencia ficción de tipo intertextual y de aquellos que consideramos neologismos obliga al traductor no solo a realizar una ardua labor de documentación, sino a tomar decisiones arriesgadas como la invención de nuevos términos en la lengua meta. Para valerse de su imaginación y asegurarse de una buena recepción entre la audiencia, deberá determinar si la imagen del producto audiovisual ayuda a comprender mejor las nuevas palabras (Elejalde 2020, 54).

ORIGINAL	ESPAÑOL
American Hero Story: Minutemen (c)	American Hero Story: Minutemen
Anti-Vigilante Task Force (c)	Cuerpo Especial Antivigilantes
Cyclops	Cyclops
Federal Communications Commission (c)	Comisión Federal de Comunicaciones
Greenwood Center of Cultural Heritage	Centro Greenwood para la Herencia Cultural
Kavalry	Kaballería
Libstapo	Gestapo liberal
Millennium clock	Reloj del milenio
Nostalgia (c)	Nostalgia
Pod	Cápsula
Redfordations	Redfordaciones
Reflectatine	Reflectatina
Sat orbital array	Sistema orbital del satélite
The Seventh Kavalry	El Séptimo de Kaballería
Thermodynamic miracle (c)	Milagro termodinámico
White night	Noche blanca

#### 4.4. La música como recurso narrativo

Uno de los elementos no verbales destacables de *Watchmen* es, innegablemente, la banda sonora. Según Torres (2016), la música no es un mero acompañamiento del filme, sino que se une a la imagen y subraya efectos de montaje, movimientos, sensaciones e inflexiones

del guion, convirtiéndose en un recurso narrativo. En esta serie, las melodías se articulan con el desarrollo dramático de algunas secuencias y permiten transmitir su ritmo frenético al espectador. Cabe destacar dos elementos de la banda sonora:

- a) La música a mano de Trent Reznor y Atticus Ross, integrantes de Nine Inch Nails. Como curiosidad y prueba de la compleja red de conexiones establecida en el universo *Watchmen*, cabe mencionar la edición especial de la banda sonora comercializada como un diseño que simulaba la obra «The Book of Rorschach», del grupo ficticio Sons of Pale Horse, que aparecía en el cómic y cuyos miembros fallecieron durante el ataque orquestado por Ozymandias.
- b) El Réquiem de Mozart, que actúa a modo de leitmotiv, pues representa al individuo y nos permite reconocer su origen y psicología. En la serie está asociado a Ozymandias, más concretamente, a aquellas escenas donde el discurso del personaje enfatiza su tono soberbio, refinamiento y despotismo. Torres (2016) explica que la gama de tonos oscuros que brindan instrumentos como el violonchelo, el contrabajo y el trombón generalmente se asocian a personajes siniestros, lo cual nos hace pensar que esta elección ha perseguido construir esa atmósfera acorde a los diálogos que escuchamos en cada una de las escenas protagonizadas por dicho personaje.

#### 4.5. Código fotográfico

En la información visual no verbal abundan los easter eggs, es decir, referencias al material original escondidas a lo largo del metraje y que esperan ser descubiertas por los lectores, aunque probablemente no sean reconocidas por el resto (Botella y García 2018, 440). A este respecto, uno de los aspectos especialmente llamativos es el uso del color que, de algún modo, vincula la serie al cómic y aporta referencias que podrían ser detectadas por los lectores de la obra de Moore. Por ejemplo, los colores amarillo y violeta que predominan en el vestuario y el entorno de Adrian Veidt se convierten en pistas visibles antes de que se desvele su identidad al espectador (véase figura 6), al igual que ocurre con el morado y rojo de la ropa de Will en su primera aparición (figura 7).



Figura 6. Episodio 1, It's summer and we're running out of ice



Figura 7. Episodio 1, It's summer and we're running out of ice

Existen también numerosos easter eggs del cómic que añaden valor a la serie (López 2019), como las representaciones del *smiley* de la cultura pop que se convierte en un elemento icónico del universo *Watchmen* y que sirve como metáfora visual del fin de la inocencia, la culpa y el fracaso. Aunque son numerosos los planos donde vemos objetos cuya forma se asemeja a dicho icono, hemos seleccionado el más sugerente, debido a que la mancha de sangre y, por ende, las cuestiones que acabamos de mencionar recaen precisamente sobre la estrella de Crawford, jefe de policía que resulta ser miembro del grupo supremacista.



Figura 8. Smiley descubierto por Rorschach. Capítulo I, p. 9

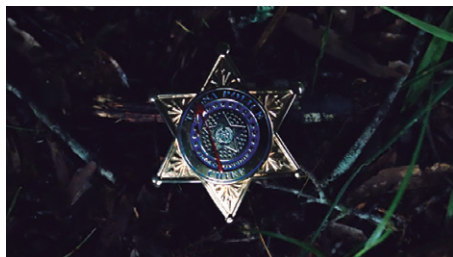


Figura 9. Episodio 1, It's summer and we're running out of ice

No cabe duda de que la información visual con valor narrativo puede causar auténticos problemas al traductor, dada la imposibilidad de disponer de los capítulos siguientes por adelantado. Al igual que en otros *thrillers*, no se sabe cómo se va a desarrollar la trama, por lo que cualquier decisión traductológica puede verse afectada por la resolución del misterio en el futuro, provocando pérdidas de información o incoherencias con la imagen. Tal y como nos relata el propio traductor de los subtítulos, esto ocurrió en el caso de la frase *A little elephant told me*, que fue traducida mediante la expresión hecha «me dijo un pajarito» porque aportaba mayor naturalidad al texto en español. Sin embargo, esa sustitución de *bird* por *elephant* era intencionada en la obra audiovisual y pretendía ser una pista que pasó desapercibida hasta el último capítulo, donde varios planos muestran el logo de la empresa de Lady Trieu (un elefante), poniendo en evidencia su culpabilidad.



Figura 10. Episodio 9, See how they fly

## Conclusiones

Durante la realización de este estudio, hemos hallado una considerable cantidad de bibliografía sobre el subtitulado, la intertextualidad o la ciencia ficción, entre otros ámbitos relacionados de la traducción. Sin embargo, hemos observado que no abundan los estudios con un enfoque que aúne las distintas dificultades que pueden converger en un mismo proyecto y que, como resultado, demuestre que el traductor audiovisual necesita una formación multidisciplinar, así como la adquisición de múltiples conocimientos que se complementen entre sí. Por otro lado, han sido de gran utilidad los trabajos sobre aspectos sociopolíticos, filosóficos, literarios y cinematográficos de *Watchmen*, aunque estos no

contemplan la importante labor de la traducción, que permite que una producción extranjera llegue a las pantallas de todo el mundo. Así pues, en este estudio esperamos haber contribuido a estrechar el vínculo entre el cine y la traducción audiovisual, demostrando la cantidad de elementos visuales y auditivos, verbales y no verbales, que confluyen en el texto audiovisual.

Es evidente que la traducción audiovisual no existiría sin el cine y que el cine ha expandido sus fronteras gracias a esta práctica; por tanto, ambos campos se retroalimentan. La traducción audiovisual no tiene sentido sin un estudio de los componentes del lenguaje cinematográfico. En consecuencia, el traductor llevar a cabo este proceso para aplicar las estrategias de traducción que le permitan no solo transferir la información contenida en cada código, sino el sentido fruto de su interacción.

La gran cantidad de ejemplos hallados a lo largo de la temporada de *Watchmen* nos ha obligado a limitar este estudio a una selección de estos. En las muestras analizadas hemos advertido múltiples conexiones entre la imagen y la palabra; el cine y el cómic; el idiolecto de los personajes, su idiosincrasia y sus relaciones interpersonales; así como los dramas personales, los sucesos históricos y los factores culturales. Además, la imagen adquiere un valor simbólico y efectúa guiños al cómic fácilmente reconocibles por los lectores. La obra se convierte en una suerte de puzzle entre el pasado, presente y futuro donde la narrativa noir marca el registro y los acontecimientos, a los que en ocasiones el traductor no puede adelantarse. La mezcla de realidad y ficción en este retrato de la sociedad recreado en un mundo distópico ocasiona la coexistencia de terminología creada por Moore y neologismos de uso exclusivo en este universo de Lindelof. Todo esto demuestra que cada extracto puede plantear al mismo tiempo retos derivados de la intertextualidad, la terminología, los aspectos culturales, las limitaciones específicas del subtítulo, etc.

Por otro lado, el elemento visual funciona como una ayuda y, a su vez, como una restricción. La narrativa es terriblemente compleja: los elementos visuales y textuales conectan de manera interna a lo largo de los capítulos de la serie, pero también hacen referencia al cómic, a hechos reales y, de manera metafórica, a la sociedad contemporánea. Todo es complejo en *Watchmen*, hay distintas capas que el traductor debe ir descubriendo. Por tanto, necesita documentarse a distintos niveles para establecer sus propias conexiones, idear las soluciones traductológicas óptimas en cada caso, y ponerse en el papel del espectador/lector y del espectador nuevo, en un intento por asegurar que los mensajes sean bien reconocidos o interpretados, respectivamente.

Tras el análisis bilingüe de los extractos seleccionados, podemos afirmar que la traducción ha reflejado los mismos rasgos discursivos que marcaban la idiosincrasia de cada personaje, así como el grado de especialización, las citas del cómic y la coherencia entre los elementos lingüísticos, visuales y musicales. De este modo, se ha logrado un texto audiovisual «en

armonía» para el disfrute del espectador, que es el fin último de la traducción audiovisual.

## Notas finales

<sup>1</sup> Según Urban Dictionary, el origen de Lollipops and Rainbows tiene lugar en "El mago de Oz" y la define como un estado de ánimo súper optimista e inconsciente, especialmente común en los más ingenuos.

## Bibliografía

- Agost, Rosa. 1999. Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.
- Agudelo, Martín. 2009. "Los mundos de *Watchmen*" en *Ética & Cine*, Vol. 9, No. 2: 13-25.
- Bartoll, Eduard. 2016. Introducción a la traducción audiovisual. Barcelona: Editorial UOC.
- Botella, Carla y García, Yeray. 2018. "Del cómic a la pantalla: El traductor de crossovers, franquicias y spin-offs". En *Nuevas tendencias en traducción: Fraseología, Interpretación, TAV y sus didácticas*, editado por Pino Valero Cuadra, Analia Cuadrado Rey y Paola Carrión González, 429-448. Berlín: Peter Lang.
- Chaume, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra
- Díaz-Cintas, Jorge y Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Elejalde, Aitziber. 2020. "(Re)translation and Reception of Neologisms in Science Fiction: A Methodological proposal". *Transletters*, 4: 39-58.
- Lindelof, Damon, dir. *Watchmen*. 2019. <https://es.hboespana.com/>.
- Lindelof, Damon (@damonlindelof) "Many ticks and many tocks since I first wrote this. *Watchmen* changed my life". Fotografía de Instagram, 20 de octubre, 2019. <https://www.instagram.com/p/B32X6FTnLd/?hl>.
- López, Víctor. 2020. "'Watchmen': Zack Snyder vs. Damon Lindelof, dos formas muy diferentes de adaptar una obra cumbre del noveno arte". *Espinof*. <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/watchmen-zack-snyder-vs-damon-lindelof-dos-formas-muy-diferentes-adaptar-obra-cumbre-noveno-arte>. Consultado el 4 de abril de 2021.
- López, Víctor. 2019. "'Watchmen': Más que una serie de ficción, un inteligente retrato de la realidad sociopolítica y racial contemporánea". *Espinof*. <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/watchmen-que-serie-ficcion-inteligente-retrato-realidad-sociopolitica-racial-contemporanea>. Consultado el 4 de abril de 2021.
- Lorenzo, Lourdes y Rodríguez, Beatriz. 2015. "La intertextualidad en los textos audiovisuales: el caso de *Donkey Xote*". *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 13: 117-128.
- Marín, Rafael. 2012. *W de Watchmen*. Titivillus. Versión eBook.
- Mayoral, Roberto. 1990. "El lenguaje en el cine". *Claquette*, 1: 43-57.
- McClarty, Rebecca. 2012. "Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling". *MonTI*, 4: 133-153.
- Merelo, Alfonso. 2016. "El valor cinematográfico de la obra de Alan Moore". *Tebeosfera*, 3ª época - 15. Sevilla. [https://www.tebeosfera.com/documentos/el\\_valor\\_cinematografico\\_de\\_la\\_obra\\_de\\_alan\\_moore.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/el_valor_cinematografico_de_la_obra_de_alan_moore.html). Consultado el 22 de marzo de 2021.
- Moore, Alan y Gibbons, Dave. 1986. *Watchmen*. Canadá: DC Comics Inc.

Moore, Alan y Gibbons, Dave. 2019. *Watchmen*, 9ª edición. Traducido al español por Felip Tobar Pastor. Barcelona: ECC Ediciones.

Parra, Guillermo y Bartoll, Eduard. 2019. "El tesoro lingüístico de Gollum. El uso del idiolecto en la caracterización de la identidad de los personajes de ficción y su traducción para el doblaje". *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación*: 343-70.

Perego, Elisa, Del Missier, Fabio y Bottiroli, Sara. 2014. "Dubbing versus subtitling in young and older adults: cognitive and evaluative aspects". *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 23: 1-21.

Peteypedia. 2019. <https://www.hbo.com/content/dam/hbodata/series/watchmen/peteypedia>. Accesado el 21 de marzo de 2021.

Rosa, Alexandra. 2001. "Features of oral and written communication in subtitling". En *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices and Research*, editado por Yves Gambier y Henrik Gottlieb, 213-221. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Ross, Edward. 2017. *Filmish. Un viaje gráfico por el cine*. Barcelona: Penguin Random House. Traducido al español por Carlos Mayor.

SGAE. 2020. *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. <http://www.anuariosgae.com/home.html>. Accesado el 20 de febrero de 2021.

Such, Marina. 2019. "'Watchmen' altera la historia de Justicia Encapuchada del cómic. Fuera de Series". <https://fueraadeseries.com/watchmen-altera-la-historia-de-justicia-encapuchada-del-comic-121f12aa75b8/>. Accesado el 26 de marzo de 2021.

Tamayo, Ana. 2019. "Forma del subtítulo y segmentación". En *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones*, editado por Gloria Torralba et al, 49-69. Castelló de la Plana: Servei de Puyblicacions de la Universitat Jaume I.

Torres, Guillermo. 2016. *El leitmotiv musical como recurso cinematográfico*. Blog de comunicación audiovisual de la Universidad Privada del Norte. <https://blogs.upn.edu.pe/comunicaciones/2016/11/02/el-leitmotiv-musical-como-recurso-cinematografico/>. Accesado el 3 de abril de 2021.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. "La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales". En *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, coordinado por Jenny Brumme, 155-176. Madrid: Iberoamericana.