

## **7. Conclusiones**

A partir de las conclusiones estadísticas descritas en los apartados respectivos, en éste nos proponemos una reflexión global que las dote de sentido a la luz del marco teórico de esta investigación.

Por nuestro trabajo exploratorio precedente (Palencia 98) habíamos identificado los factores que los consumidores de doblaje valoran como gratificantes así como aquellos que consideran ineficaces. Como factores de ineficacia del doblaje sus receptores describen la ruptura del “binomio ideal” una voz – un actor, es decir el cambio de la voz de doblaje habitual en los actores y actrices más conocidos, así como la identificación de una voz con su referente real (con su emisor real). Igualmente los sujetos de la investigación señalaban como ruido durante el proceso de recepción del doblaje el conocimiento de la lengua original de la obra. Este factor pudo ser detectado gracias a la condición bilingüe castellano-catalán de la muestra.

Sin embargo, la conclusión principal de aquel estudio exploratorio y cualitativo señalaba que “La principal motivación de la audiencia por el consumo de cine narrativo en salas de exhibición lo constituye su deseo de fruición de la experiencia diegética a través de los mecanismos de proyección – identificación que la película le ofrece. Esta motivación, así como el aprendizaje por parte de los receptores de los códigos del doblaje alentado por el exclusivo consumo de las películas extranjeras en versión doblada, favorece la aceptación del doblaje como una convención cinematográfica más. Esta conclusión se fundamenta en la subordinación por parte del receptor de todos y cada uno de los códigos del doblaje, sus límites e incluso los que hemos identificado como factores de ineficacia, a su deseo de inmersión en la experiencia diegética.” (Palencia 98:152).

En este sentido, pudimos entonces comprobar que el presunto ruido que supone la inevitable imperfecta sincronización de las nuevas voces de doblaje con el habla visual de los actores que han de sustentarlas, considerado por diversos estudiosos (Agost: 1999; Fodor: 1976; y Rowe: 1960, entre otros) como uno de los puntos débiles del doblaje como proceso

comunicativo, es asumido por sus perceptores como un código cinematográfico más y, por lo tanto, subordinado a su interés por disfrutar de la experiencia diegética gracias a la audiovisión del texto sin la molestia que para los consumidores de doblaje supone la lectura de los subtítulos y que consideran como verdadero ruido.

De la misma manera, constatamos que el proceso de traducción para el doblaje que incluye una traducción fiel y al mismo tiempo culturalmente adecuada así como un ajuste de los diálogos lo más sincrónico posible con la articulación labial de los actores originales, es valorado por la audiencia como suficientemente satisfactorio. Consideramos que el entrenamiento adquirido gracias al consumo mayoritario de películas norteamericanas o de habla original inglesa, y con ello, el aprendizaje por parte de los receptores de los verosímiles cinematográficos y de la cultura de los países de origen, aunado a la cada vez mayor profesionalización de la industria del doblaje en el país, contribuyen fuertemente a esta aceptación del doblaje y a su consumo mayoritario en nuestro entorno.

Con el presente estudio pretendíamos ahora comprobar de manera experimental la fidelidad del doblaje con la obra original. Esta fidelidad está referida a la preservación tanto de la verosimilitud de los personajes doblados, como la de sus rasgos principales de carácter.

**1. Este estudio ha conseguido demostrar que el doblaje preserva la verosimilitud o credibilidad de los personajes.** Tanto en términos globales como caso por caso, **los personajes analizados en la secuencia doblada resultan tan verosímiles como en la secuencia original.**

La audiovisión constituye un fenómeno comunicativo complejo que, más allá del ver más el oír, es el resultado del compromiso de las sustancias sonoras (en este caso la voz y sus contenidos semánticos) con la imagen (Chion: 1990 b; Rodríguez: 89 y 98; Soto: 2000). Dados por supuestos los factores que constituyen un proceso satisfactorio de traducción para el doblaje (coherencia semántica, adaptación cultural, ajuste sincrónico al habla visible y profesionalidad de los intérpretes dobladores), entendemos que la sustancia que estrictamente cambia en el fenómeno audiovisual del doblaje son las voces. Por este motivo, aunque conscientes de que la recepción bajo percepción exclusivamente unimodal (sólo las voces o

sólo las imágenes) de una secuencia filmica narrativa resultaba una situación artificiosa pero también una herramienta metodológica eficaz para los objetivos del presente estudio, decidimos, como se ha visto, emprender un diseño experimental que nos permitiera obtener conclusiones sobre la influencia de las exclusivas voces en la fidelidad del doblaje.

Así pudimos concluir que:

**2. En términos globales, las voces dobladoras resultan tan creíbles como las voces originales.** Solo de manera residual una voz dobladora (el 12,5% de los casos) resultó significativamente más creíble o verosímil que la voz original.

Por lo tanto:

**3. Sólo excepcionalmente las voces de doblaje son susceptibles de modificar la verosimilitud que merece la respectiva voz original.**

Y por lo tanto, a la luz de las conclusiones precedentes, debemos concluir que:

**4. Las voces de doblaje ancladas en las imágenes que las sustentan, preservan la verosimilitud o credibilidad de los personajes respecto de la obra original.**

La comparación de las frecuencias fundamentales de las voces respectivas nos permitió también concluir que:

**5. La diferente frecuencia fundamental de las voces dobladoras respecto de las voces originales a las que doblan no influye en la atribución de distintos grados de verosimilitud a los personajes doblados respecto de los personajes originales, independientemente de que las voces dobladoras sean más graves o más agudas que las originales.**

**6. La diferente frecuencia fundamental entre la voz dobladora respecto de la voz original a la que dobla no es causa suficiente ni necesaria para explicar la diferencia de verosimilitud entre esas voces.**

Las conclusiones precedentes respecto de las voces de doblaje nos permiten comprobar de manera experimental la complejidad y particularidad del fenómeno audiovisual que es algo más que ver y oír. Es decir, a pesar de que algunas de las voces dobladoras de nuestro texto portador son significativamente más agudas o más graves que las voces a las que doblan y a pesar de que los perceptores consideran igualmente verosímiles a los personajes doblados que a los personajes originales, cuando comparamos las valoraciones de verosimilitud de las exclusivas voces dobladoras con las exclusivas voces originales, en un caso resulta significativamente más creíble la dobladora que su correspondiente original.

Por otra parte y también gracias a las valoraciones de los grupos experimentales que respectivamente juzgaron el texto tras las diversas formas de percepción unimodal (voces dobladoras, voces originales o imágenes) pudimos extraer conclusiones que nos permitieron conseguir uno de los objetivos secundarios del presente trabajo que consiste en determinar la sustancia expresiva por la que más consistentemente es valorada la verosimilitud de los personajes y el comportamiento del doblaje en este sentido.

De modo que pudimos también de manera experimental comprobar que **la exclusiva banda de imágenes de la secuencia merecía en términos globales valores significativamente inferiores de verosimilitud que las respectivas secuencias audiovisuales (tanto la doblada como la original).**

**Considerados caso por caso, la verosimilitud o credibilidad del 62.5% de los personajes es tan consistentemente valorada por su voz como por su imagen mientras que en el 37,5% de los casos resulta más consistentemente valorada por su voz. A partir de estas dos comprobaciones y coincidiendo con lo demostrado por estudios previos semejantes (Prado et. al: 1997; Soto: 2000) los resultados nos permiten concluir que:**

**7. La credibilidad o verosimilitud de los personajes de una película narrativa sonora descansa fuertemente en la interpretación sonora de sus textos, es decir, en sus voces y en el contenido semántico de las mismas. El doblaje no modifica la tendencia descrita.**

El segundo gran apartado del análisis de resultados, referido **al comportamiento del doblaje en la preservación o no de los rasgos de carácter de los personajes**, nos permitió concluir que:

**8. En términos globales el doblaje preserva los valores de extroversión, seguridad, fortaleza, sinceridad, inteligencia, equilibrio y humildad del conjunto de los personajes.**

**9. Sin embargo, en términos globales el doblaje es susceptible de modificar la percepción de tranquilidad del conjunto de los personajes, provocando que sean enjuiciados como significativamente menos tranquilos, más nerviosos, que el conjunto de los personajes originales.**

**10. Considerados los personajes uno por uno, el doblaje mayoritariamente preserva los valores de la mayoría de las variables en los personajes (en el 93,75% de los casos posibles).**

**11. De manera residual (en el 6,25% de los casos posibles), el doblaje es susceptible de modificar los valores de algún rasgo de carácter en el 50% de los personajes.** Cuatro de los ocho personajes doblados analizados resultan, respectivamente, menos extrovertido (Carol), más nervioso (Sara), menos desequilibrado (Mary), y más orgulloso (Brian) que los personajes originales.

Llegados a este punto, nos preguntamos entonces por la influencia de las respectivas voces dobladoras en las diferencias detectadas. Gracias a la comparación de las voces respectivas que el diseño experimental nos permitía, los resultados nos permiten concluir que:

**12. En términos globales los personajes contruidos a partir de las voces de doblaje son percibidos con (estadísticamente) idénticos valores de todas y cada una de las variables caracteriales estudiadas que los personajes contruidos a partir de sus voces originales.**

- 13. Consideradas una por una, las voces dobladoras mayoritariamente preservan los valores de la mayoría de las variables que son atribuidas a las respectivas voces originales (en el 92,2% de los casos posibles).**
  
- 14. De manera residual (en el 7,8% de los casos posibles), el doblaje es susceptible de modificar los valores de algún(os) rasgo(s) de carácter en el 37,5% de las voces respecto de las respectivas voces originales.** Tres de los ocho personajes contruidos exclusivamente con sus voces dobladoras resultan, respectivamente, menos humilde (Carol); menos desequilibrado, más débil y más humilde (Mary); y más fuerte (Maggie) que las respectivas voces originales.

Tal y como procedimos para el estudio de la verosimilitud, identificamos la influencia de la frecuencia fundamental de las voces en la atribución de los rasgos de carácter de los personajes. A la luz de los resultados obtenidos, la comparación entre las respectivas frecuencias fundamentales de las voces nos permite concluir que:

- 15. La diferente frecuencia fundamental de las voces dobladoras respecto de las voces originales no es causa suficiente ni necesaria para la atribución de valores significativamente distintos entre versiones de alguna de las variables caracteriales estudiadas en ninguno de los personajes, independientemente de que las voces dobladoras sean más agudas o más graves que las voces a las que doblan.**
  
- 16. La diferente frecuencia fundamental entre la voz dobladora respecto de la voz original a la que dobla no es causa necesaria ni suficiente para explicar la diferencia de valores de algunas variables caracteriales entre estas voces, independientemente de que la voz dobladora sea más aguda o más grave que la voz original.**

Y por lo tanto,

**17. La frecuencia fundamental de las voces de doblaje no influye en la capacidad del doblaje para preservar los atributos caracteriales de los personajes originales.**

Si comparamos la conclusión 11, referida a las diferencias entre versiones detectadas en algún atributo de carácter en algunos personajes, con la conclusión 14 referida a las diferencias detectadas entre voces (originales y dobladas), constatamos que son distintas las variables en cada personaje de los detectados con diferencias entre voces y entre secuencias, a excepción de la variable equilibrio en Mary y cuyo caso discutimos en el apartado correspondiente. Por lo tanto:

**18. Las características de las voces de doblaje respecto de las originales no explican la capacidad del doblaje para preservar los rasgos de carácter de los personajes respecto de los originales ni los casos excepcionales en que el doblaje modifica la valoración de algún atributo caracterial.**

Las conclusiones anteriores, por tanto, nos permiten también concluir que:

**19. La capacidad del doblaje para preservar los rasgos de carácter de los personajes respecto de los originales no se explica sólo por las características de las estrictas voces dobladoras, ni sólo por la corrección de la traducción para el doblaje, ni sólo por la profesionalidad de los dobladores sino, fundamentalmente, por el proceso que, gracias al fenómeno de la acusmatización (Chion: 1990b; Rodríguez: 1998), permite, en primer lugar, separarlas de su fuente original y, una vez anclada la voz dobladora en la imagen respectiva, enriquecidas ambas sustancias expresivas con el valor añadido de la sincronía, la audiovisión permite decodificar la imagen respectiva como la fuente de la nueva voz.**

Por lo tanto,

**20. El doblaje es un fenómeno comunicativo eficaz que no sólo se explica por la audiovisión, sino que basa en ella su eficacia.**

**Con las conclusiones hasta aquí descritas, las hipótesis de trabajo de la presente investigación quedan confirmadas.**

No obstante, el diseño experimental nos ofrecía la posibilidad de avanzar en la búsqueda de nuevas conclusiones que nos permitieran, por un lado, cumplir con los últimos objetivos secundarios de la investigación, a saber: identificar en qué sustancia expresiva (la voz, la imagen o ambas) descansa más consistentemente cada uno de los rasgos de carácter de los personajes estudiados y el comportamiento del doblaje al respecto. Por otra parte, nos permitirían nuevas reflexiones sobre la fidelidad del doblaje.

A pesar de que existen estudios precedentes sobre el peso de cada sustancia expresiva en la atribución de valores de algunas variables que también estudiamos en este trabajo (Soto: 2000, entre otros), entendimos que nuestro análisis no podía partir de presupuestos previos habida cuenta de la heterogeneidad de los textos que interpreta cada personaje analizado y de la obvia disparidad de caracteres entre los personajes. No obstante, consideramos que la comparación de los valores globales atribuidos de cada variable caracterial entre las secuencias, a partir de las sustancias expresivas por la que cada variable es más consistentemente valorada en cada versión, podría permitirnos identificar los cambios operados por el doblaje si los hubiere.

La comparación de las magnitudes atribuidas de cada variable a cada personaje, a partir de las sustancias expresivas por la que cada variables resulta más consistentemente valorada en cada personaje en cada versión, podría permitirnos identificar el comportamiento

del doblaje al respecto en cada caso y probablemente aportar algunas explicaciones sobre los casos residuales de diferencias detectadas en algún atributo en los personajes doblados respecto de los originales.

Así, los resultados de los enjuiciamientos emitidos por los respectivos grupos experimentales que valoraron el texto bajo una percepción unimodal (voces dobladoras o voces originales o imágenes) nos permiten comprobar que:

- Consideradas globalmente, las variables extroversión, seguridad, sinceridad, fortaleza e inteligencia, en el conjunto de personajes descansan tan consistentemente en la voz como en la imagen que las sustenta tanto en el texto original como en la secuencia doblada.
- En términos globales, en la secuencia original la variable tranquilidad reside tan consistentemente en la voz como en la imagen pero en la secuencia doblada esta variable es más consistentemente valorada por la voz que por la imagen.
- Globalmente, la variable equilibrio es más consistentemente valorada por la imagen y la variable humildad por la voz en la secuencia original. El doblaje modifica esta tendencia provocando que ambas variables resulten tan consistentemente valoradas por la voz como por la imagen.

**Por lo que podemos concluir que:**

**21. En la secuencia doblada la voz posee un ligero peso superior que la imagen para la expresión global de los rasgos de carácter de los personajes estudiados que el que posee en la secuencia original.**

También pudimos comprobar que:

- Considerados todos y cada uno de los personajes, en la mayoría de casos las variables descansan tanto en la voz como en la imagen, tanto en la secuencia original como en la doblada, siendo ligeramente más numerosos en ésta última.
- Considerados todos y cada uno de los personajes, la frecuencia con que las variables descansan en alguna sustancia expresiva (la voz o la imagen) o en ambas, es muy semejante entre la secuencia original y la secuencia doblada.
- Considerados todos y cada uno de los personajes, la frecuencia con que la voz (como sustancia aislada) expresa valores significativamente distintos que la imagen que la sustenta, es semejante en ambas secuencias.
- Considerados los casos uno a uno, el doblaje frecuentemente modifica el sitio por el que más consistentemente son valorados los rasgos de carácter de cada personaje, sin que se aprecie ninguna tendencia sobre ninguna variable, ni que explique el sentido del cambio del peso de la sustancia expresiva en la que descansa cada variable.

Por los cuatro puntos precedentes podemos comprobar que tanto en la secuencia doblada como en la original sucede que, tanto en términos globales como personaje a personaje, los valores de determinada variable caracterial pueden ser distintos entre las voces exclusivas y las imágenes o entre cualquiera de éstas sustancias y la secuencia íntegra respectiva. Esta circunstancia nos permite demostrar de manera experimental la complejidad del fenómeno de la audiovisión y por lo tanto concluir que:

**22. La percepción de los atributos caracteriales de los personajes de un texto de ficción narrativa audiovisual es el resultante del compromiso entre la capacidad de la voz y la capacidad de la imagen de cada personaje para**

**expresar dichos atributos y no el promedio de las respectivas capacidades (de la voz y de la imagen), bien sea el texto original o doblado.**

- Considerados el conjunto de casos (personajes y variables, ver tabla 7), la frecuencia con que cada variable descansa en determinada sustancia expresiva es muy semejante entre la secuencia original y la secuencia doblada, excepto para la variable sinceridad. El doblaje provoca que de descansar mayoritariamente la sinceridad en la secuencia original tan consistentemente en la voz como en la imagen, pase a ser valorada en tres ocasiones más consistentemente por la imagen, en dos por la voz y en tres tanto por la voz como por la imagen.
- Consideradas todas las variables en todos y cada uno de los personajes (ver tabla 7), en la secuencia original en más ocasiones (12) la imagen expresa con más consistencia que la voz algunas variables que en la secuencia doblada (10). En cambio, idéntico número de veces (10) alguna variable es más consistentemente expresada por la voz en ambas secuencias. Mientras que en la secuencia doblada en 44 ocasiones las variables son expresadas tanto por la voz como por la imagen, en la secuencia original en 42 ocasiones las variables son expresadas con semejante equilibrio.

**Por lo que podemos concluir que**

**23. Se aprecia una tendencia según la cual el doblaje es susceptible de expresar las variables caracteriales con un ligero superior equilibrio entre las sustancias expresivas que componen el fenómeno audiovisual (la voz y la imagen) que la secuencia original.**

**24. La modificación de la sustancia por la que más consistentemente es valorada una variable caracterial que el doblaje es susceptible de generar, no influye en la atribución de valores diferentes de la variable al personaje entre versiones.**

**25. Las diferencias significativas de valores detectadas entre versiones en alguna variable en algún personaje (extroversión de Carol, equilibrio de Mary, tranquilidad de Sara y humildad de Brian), no se explican suficientemente por la sustancia expresiva por la que más consistentemente es expresada la variable ni por la modificación que en ese sentido haya podido generar el doblaje.**

Creemos que las conclusiones del presente estudio aportan un poco de luz a la explicación del doblaje como fenómeno comunicativo. No obstante, pensamos que futuros trabajos científicos deberán proponerse la investigación de otros aspectos del fenómeno que permitan conformar la teoría comunicativa del doblaje.

Entre otros, las nuevas tecnologías como el DVD permitirían llevar a cabo un estudio comparativo no sólo entre los factores de eficacia y de gratificación del doblaje respecto de la subtitulación, sino de la fidelidad de ambos métodos de traducción audiovisual respecto de los textos originales.

Aspectos como la comparación de los contenidos semánticos del doblaje audiovisual respecto de los textos originales; o de la inteligibilidad del doblaje considerando el contexto cultural de destino; o la comparación de las voces dobladoras y las originales mediante la medición electroacústica integral, más allá de las frecuencias fundamentales, que permita identificar el grado de coherencia autoacústica entre las voces dobladoras y originales y la influencia de dicha coherencia en la fidelidad del doblaje, son algunos de los muchos caminos por los que la investigación científica habrá de transitar para seguir explicando el doblaje audiovisual como fenómeno comunicativo.

## Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (1980) “*Moving Lips: Cinema as Ventriloquism*” pp 67-79 en Cinema/Sound. Yale French Studies, Volumen O, No. 60, 1985.
- ALTMAN, Rick (1985) “*The Technology of the Voice*” en Iris Vol. 3 No.1 (3-20)
- AGOST, Rosa (1999) “Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes”. Ed. Ariel, Barcelona 1999.
- AUMONT J., BERGALA, A; MARIE, M; VERNET, M. (1996) “*Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*” Paidós Comunicación. 2ª Edición revisada y ampliada, Barcelona 1996.
- BALSEBRE, Armand (1987) “*Imágenes Auditivas en la Radio*” Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.
- BALLESTER, Ana (1995) “*La política del doblaje en España*” en Eutopías 2ª época. Vol. 94. Centro de semiótica y teoría del espectáculo de la Universitat de València y Asociación Vasca de Semiótica. Valencia, 1995.
- BARTHES, Roland et al (1968) “*Lo Verosímil*”. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1979.
- BELASZ, Bela (1952) “Theory of the Film: Sound” fragmento reproducido en Film Sound. Theory and Practice. pp 116-125. Weis, E. y Belton, J. Edts. Columbia University Press. Nueva York 1985.
- BAILBLÉ, Claude (1989) “*L’audiophile*”, 48, junio/julio de 1989. Citado por Chion (1998)

- BAILBLÉ, Claude (1978) “*Programation de l’ecoute (2)*”, Cahiers du Cinéma, no. 293: 9, (octubre 1978. Citado por Doane 1980)
- BELTON, John .y WEIS, Elisabeth (editores) “*Film Sound. Theory and Practice*” Columbia University Press. New York 1985.
- BETTETINI, Gianfranco (1968) “*Cine: lengua y escritura*”, Fondo de Cultura Económica, México 1975.
- BETTETINI, Gianfranco (1984) “*La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*”, Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen. Madrid 1986.
- BIRDWHISTELL, Ray L (1952) “*Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*”, Foreign Service Institute. Washington D. C. 1952 pp 35-72. Citado por él mismo en “*El lenguaje de la expresión corporal*” . Editorial Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual. Barcelona 1979.
- BIRDWHISTELL, Ray L. (1970) “*El lenguaje de la expresión corporal*” . Editorial Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual. Barcelona 1979.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin (1985) “*Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*” en *Film Sound. Theory and Practice*. Editado por Elisabeth Weis and John Belton, Columbia University Press, 1985. (181-199)
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin (1995) “*El Arte cinematográfico*”. Editorial Paidós, Barcelona 1995.
- BURCH, Noël. (1985) “*On the Structural Use of Sound*” en *Film Sound. Theory and Practice*. Editado por Elisabeth Weis y John Belton, Columbia University Press, 1985 (200-209)

- BURCH, Noël. (1995) *“El tragaluz del infinito”*. Editorial Cátedra. Col. Signo e Imagen, Barcelona, 1995.
- CAILLÉ, P. F. (1960) *“Cinéma et Traduction. Le Traducteur devan l’Ecran”* en Babel, Revue Internationale de la Traduction. 6 (3) 1960 (103-109).
- CAMPER, Fred (1985) *“Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema”* en Film Sound, Theory and Practice, Weis, E. Y Belton, J. Eds. Columbia University Press, 1985.
- CARY, E. (1960) *“La Traduction Totale”* en Babel, Revue Internationale de la Traduction. 6 (3) 1960 (110-115)
- CORPORACIÓ CATALANA DE RÀDIO I TELEVISIÓ (1993) *“TV3 Deu Anys”*, Columna Edicions, S. A., Barcelona 1993.
- CHATEU, D y JOST, F. (1979) *“Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie”*, París, U.G.E. Col. 10/18, 1979, reeditado por Éditions de Minuit, 1983.
- CHEBEL, Malek (1986) *“La formation de l’identité politique”*, Paris Press Universitaires de France DL. París, 1986
- CHION, Michel (1981-1982) *“Le dernier mot du muet”* 1ª parte en: Cahiers du cinéma No. 330, diciembre de 1981 (5-15). 2ª parte en: Cahiers du cinéma No. 331, enero de 1982 (31-35).
- CHION, Michel (1982) *“La Voix au Cinéma”* Editions de l’Etoile, 2ª Edición, Paris 1987.
- CHION, Michel (1988) *“La parole au cinema. La Toile Trouée”* Cahiers du cinéma. Paris 1988.

- CHION, Michel (1990 a) *“El cine y sus oficios”*. Ed. Cátedra. Col. Signo e imagen, Madrid, 1992. Traducción de Lourdes Amador de los Ríos.
- CHION, Michel (1990 b) *“La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1993. Traducción de Antonio López Ruíz.
- CHION, Michel (1998) *“El sonido. Música, cine, literatura..”*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1999. Traducción de Enrique Folch González.
- D’YDEWALLE, G. et all 1987/88 *“Chossing between redundant information channels: Speech and text”*. Report 84,. Laboratory of Experimental Psychology, KUL Lovaina 1987.
- D’YDEWALLE, G. et all 1991: *“Watching subtitled television. Automatic reading behavior”* en *Communication Research* 18 (5), 650-666.
- DANAN, Martine 1991 *“Dubbing as an Expression of Nationalism”* en *Meta*. Vol. 36, No. 4, diciembre de 1991 (606-614)
- DELABASTITA, Dirk 1989 *“Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”* en *Babel. Revue Internationale de la Traduction*. Vol. 35. No. 4 (193-218).
- DIRECCIÓ GENERAL DE PROMOCIÓ CULTURAL del Departament de Cultura de la Generalitat (2001) Informe sobre *Exhibició Cinematogràfica de Catalunya* del año 2000, Barcelona, 2000.
- DOANE, Ann 1980 *“The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”* pp 162-176, en *Film sound. Theory and Practice*. Weis, E. And Belton, J. Edts. Columbia University Press. Nueva York 1985.

- DURO Moreno, Miguel (1997) “La crisis de la diacrisis o la cursiva mal traducida” en Esther Morillas García y Juan Pablo Arias Torres (coord.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, 1997, (267-292).
- DURO Moreno, Miguel (2001) “Eres patético: el español traducido del cine y la televisión” en “La traducción para el doblaje y la subtitulación”, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen. Madrid 2001, (161-185).
- ECO, Umberto ( 1974) “*La estructura ausente*”. Editorial Lumen. Barcelona, 1986. Tercera edición. Traducido por Francisco Serra Cantarell.
- FODOR, István (1976) “*Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*”, Buske, Hamburgo 1976.
- GANZ-BLÄTTLER, Ursula (1995) “*Language Transfer as Cultural Transfer. Some perspectives on National Practices of Synchronization*” en “Translatio. FIT Newsletter” . Nouvelle série XIV (1995) Nos. 3-4. Ponencia presentada en el Forum Internacional sobre Comunicación Audiovisual y Transferencia Lingüística. Estrasburgo 22 al 24 de junio de 1995 (247-256).
- GAUDREAULT, André y JOST, François (1990) “*El relato cinematográfico*”, Paidós Comunicación. Barcelona 1995.
- GAUTIER, Gérard-Louis (1981) “*La traduction au cinéma: nécessité et trahison*” en *La Revue du Cinéma* No. 363, (101-118)
- GORIS, Olivier (1993) “*The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation*” en *Target* 5:2, 1993, 169-190.

- GOTTLIEB, Henrik (1995) *“Establishing a Framework for a Typology of Subtitle Reading Strategies. Viewer reactions to deviations from subtitling standards”* en Translatio-FIT Newsletter. Nouvelle Série XIV (1995) Nos. 3-4 (388-409) Ponencia presentada en el Foro Internacional de Estrasburgo (22-24/06/1995). Council of Europe.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN: Lenguaje y medios de comunicación de la UAB. Margarida Bassols, Mavi Dolç, David Paloma, Albert Rico, Laura Santamarina, Mila Segarra y Ana M. Torrent (1995) *“Adapting Translation For Dubbing to the Costumer’s Requirements. The case of cartoons”* en Translatio-FIT Newsletter. Nouvelle Série XIV (1995) Nos. 3-4 (410-418) Ponencia presentada en el Foro Internacional de Estrasburgo (22-24/06/1995). Council of Europe.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975) *“Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica”*. Editorial Euros, Barcelona 1975.
- GUBERN, Román (1977) *“El cine sonoro en la II República (1929-1936”*, Ed. Lumen, Barcelona 1977.
- GUBERN, Román y PRAT, Joan en (1979) *“Las raíces del Miedo. Atropología del cine de terror”* Tusquets Editores, Barcelona 1979, (18-27).
- GUBERN, Román (2001) *“Infidelidades”* en “La traducción para el doblaje y la subtitulación”, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen. Madrid 2001, (83-89).
- HALL, Edward T. (1959) *“El Lenguaje Silencioso”*, Alianza Editorial. Madrid 1989.
- HARRISON, R. (1983) *Nonverbal Communication: Advances and Anomalies*. En B. Dervin y M. Voight (eds), *Progress in Communication Schiencies: An Annual Review*, g, 255274. N. J.: Ablex.

- HESSE-QUACK, Otto, 1969. *“Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung. Munich / Basel (Neue Beiträge zur Film und Fernsehforschung 12)*, citado por Ganz-Blättler, Ursula y por Fodor, István.
- HURTADO, A. (1994-95) “Modalidades y tipos de traducción” en *Vasos Comunicantes* 4 (19-27).
- IVARSSON, Jan, Editor. (1992) *“Subtitling for the Media”* Ljunglöfs Offset AB, Estocolmo 1992.
- KAHANE, Eduardo (1990-1991) *“Los doblajes cinematográficos: trucaje lingüístico y verosimilitud”* en *Parallèles. Cahiers de l’Ecole de Traduction et d’Interpretation. Université de Genève. No. 12, 1990-1991 (115-120)*
- KNAPP, Mark L. (1980) *“La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno”*, Ediciones Paidós. Barcelona 1982.
- KOSLOFF, Sarah (1988) *“Invisible Storytellers. Voice-over Narration”* en *American Fiction Film*, Berkely, Los Angeles, London, 1988.
- LACAN, Jacques, *“The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis”* ed. Jacques Alain Miller. Traducido al inglés por Alan Sheridan. The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, London 1977 (Citado por Doane 1980:170)
- MacDOLAND, J. Y Mc GURK, H (1978) *“Visual influences on Speech Perception Processes”*. *Perception & Psychophysics*, 24(3), 253-257.
- MASSARO, D. y COHEN, M. (1983) *“Evaluation and Integration of visual and Auditory Information in Speech Perception”*. En *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance* 9 (5), 753-771

- MASSARO, D. (1987) "*Speech Perception by Ear and Eye*". En B Dodd, R. Campbell (eds), *Speechreading by Humans and Machines*, 79-101. NATO ASI Serie F: Computer and Systems Sciences, Berlin: Springer Verlag.
- MASSARO, D.; COHEN, M. Y SMEELE, P. (1995) "*Cross.linguistic Comparasions in the integration of visual and auditory speech*". En *Memory and Cognition*, 23 (1), 113-131.
- MASSARO, D. y COHEN, M. (1996) "*Perceiving Speech from inverted faces*". En *Perception & Psychophysuics* 58 (7), 1047-1065.
- MAYORAL, Roberto (1984) "*La traducción y el cine. El subtítulo*". En BABEL: revista de los estudiantes de la EUTI de la Universidad de Granada, No. 2, Mayo de 1984.
- MAYORAL, Roberto (1996) "*La traducción para doblaje de películas, traducción impura*", Actas del II Seminario Hispano-Ruso de Interpretación, Granada 3 al 7 de abril de 1996 en *Sendebar*, No. extraordinario. Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, 1996, 115-125.
- METZ, Christian (1967) "*El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil*" en "*Lo Verosímil*". *Comunicaciones* No. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1970. Traducción de Beatriz Dorriots.
- METZ, Christian (1968) "*Essais sur la signification au cinéma*". Collection d'Esthétique (3), París. (Citado por Fodor y por Aumont).
- MOLES, Abraham (1958) "*Information Theory and Esthetic Perception*", London 1966 (citado por Fodor 1976).

- PALENCIA, Rosa María (1998) *“Factores de eficacia del doblaje en el cine narrativo. Un estudio desde la recepción”* Trabajo de Investigación de nueve créditos doctorales. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. UAB. Barcelona 1998.
- PEI, Mario (1952) *“The Story of Language”* London 1952 (Citado por Fodor (1976).
- PELLETIER, François (1983) *“Imaginaires du cinématographe”* Librairie des Méridiens, Paris, 1983.
- PERCHERON, Daniel (1980) *“Sound in cinema and its Relationship to Image and Diegesis”* pp 16-23 en *Cinema/Sound*. Yale French Studies, Volumen O, No. 60, 1985.
- PERONA, Juan José (1992) *“El ritmo en la expresión radiofónica”* Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB, Montcada i Reixac, 1992.
- PERONA, Juan José (1996) *“El ritmo en la narrativa radiofónica”* en *Area 5inco*, No. 5, (197-208)
- PRADO PICO, Emili et al. (1988) *“Gramática de la expresión fonoestésica y la representación imaginativo- visual en los sistemas integrales de percepción de la voz”* Proyecto de investigación PB88-0236 la DGICYT, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB.
- PRADO PICO, Emili et al. (1992) *“Gramática de la expresión fonoestésica y la representación imaginativo- visual en los sistemas integrales de percepción de la voz”* Informe final de la investigación PB88-0236 la DGICYT, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB.

- PRADO PICO, Emili et al. (1993) “*El Modelo Acústico de Credibilidad (MAC) de la voz en el marco de la gramática de la expresión fonoestésica*”. Proyecto de investigación PB93-0850 de la DGICYT, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB.
- PRADO PICO, Emili et al. (1997) “*El Modelo Acústico de Credibilidad (MAC) de la voz en el marco de la gramática de la expresión fonoestésica*”. Memoria de la investigación PB93-0850 de la DGICYT, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB.
- RODRIGUEZ BRAVO, Ángel (1989) “*La construcción de una voz radiofónica*” Tesis Doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual de la UAB. Vilanova i la Geltrú, septiembre de 1989.
- RODRIGUEZ BRAVO, Ángel (1998) “*La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*” Ed. Paidós. Col. Papeles de Comunicación /14. Barcelona, 1998.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, Marcos (2001) “*Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural*” (pp 103-117) en “La traducción para el doblaje y la subtitulación”, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen. Madrid 2001, (161-185)
- ROSALTO, Guy (1974) “*La voix: entre corps et langage*” en *Revue française de psychanalyse*, 38 Enero 1974 (Citado por Doane 1980:169).
- ROWE, Thomas L. 1960 “*The English Dubbing Text*” en *Babel* 6 (3) (116-120).
- SCHERER, Brigitte, 1993 “*Ängste der Vergangenheit. Den Deutschen wird vorenthalten, was sie stören Könnte*. En *Die Welt vom 29.6.1993*, 1. Citado por Ganz-Blättler, Ursula.
- SCHAEFFER, Pierre (1966) “*Tratado de los objetos musicales*”, Ed. Alianza, Madrid, 1998. (Citado por Chion 1990b y por Rodríguez 1998).

- SOTO, María Teresa (2000) *“Influencia de la percepción audiovisual del rostro del hablante en la credibilidad de su voz”* Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB, Barcelona 2000.
- STURHAHN, Larry (1974) *“Walter Murch, The Art of the Sound Editor: An interview with Walter Murch”* en *Filmmaker’s Newsletter*, 8 no. 2 Diciembre de 1974.
- TERRON, José Luis (1991) *“El Silencio en el Lenguaje Radiofónico”* Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB. Bellaterra, 1991.
- TODOROV, Tzvetan (1968) *“Introducción”* en *“Lo Verosímil”*. Comunicaciones No. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1970. Traducción de Beatriz Dorriots.
- VÖGE, Hans (1977) *“The translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing”* en *Babel, Revue Internationale de la Traduction*. Vol. XXIII, No. 3, 1977 (120-125).
- WEHN, Karin (1994). *Probleme der Synchronisation von Fernsehserien am Beispiel der US-amerikanischen Krimilaserie “Magnum”*. En *Manuscript* Siegen, Noviembre 167-177. (Citada por Ganz-Blättler, Ursula: 1995).
- YVANE, Jean (1991) *“Sub-titling/Dubbing. Sources and Targets”* en *Media* No. 8 (6-9) Newsletter of the Media Programme/ Commission of the Bruxelles X. Bruselas, octubre 1991.
- WHITEMAN-LINSEN, Candance (1991) *“Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish”*, Frankfurt Peter Lang 1992 (citado por Martínez García 2001).

## **Bibliografía general**

ALÓS, Ernest (1998) “El Govern aprova el decret del català al cine” en El Periódico (10-09-98:17), Barcelona, 1998.

ANSON, Marta (1993) “*La primera versión es la que cuenta. Los empresarios del cine afirman que el sector de la versión original está en su mejor momento*” en El Mundo (09-04-93)

ARNHEIM, Rudolf (1957) “*El cine como arte*” Ediciones Paidós, 2ª Edición, Traducción de Enrique L. Revol, Barcelona, 1990.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DE CINE (1994) “*El paso del mudo al sonoro en el cine español*” Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. Tomo II. Textos seleccionados por Joan Minguet Batllori y Julio Pérez Perucha, Madrid 1994.

AUMONT, Jacques.(1992). “*El Rostro en el Cine*”, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

ÁVILA, Alejandro (1997a) “*La Censura del doblaje cinematográfico en España*”. Libros de Comunicación Global. Barcelona, marzo de 1997.

ÁVILA, Alejandro (1997b) “*La historia del doblaje cinematográfico*” Libros de Comunicación Global. Barcelona, junio de 1997.

ÁVILA, Alejandro (1997c) “*El doblaje*”. Editorial Cátedra. Col. Signo e Imagen. Barcelona, 1997.

AVUI (1993) “*El doblatge és una llei franquista que s’ha d’abolir*” entrevista a Pilar Miró (23-11-93).

- BALSEBRE, Armand (1994) *“El lenguaje radiofónico”* Editorial Cátedra. Col. Signo e Imagen, Barcelona, 1994.
- BOTELLA, Juan; LEÓN, Orfelio G; SAN MARTÍN, Rafael (1993) *“Análisis de datos en psicología I”* Ediciones Pirámide. Madrid, 1997.
- CAMERINI, Claudio y BIARESE, Cesare (1986) *“Prima del doppiaggio”* en Segnocinema 6 (22), marzo de 1986 (18-43).
- CARBÓ, Josep M. (1989) *“Alguns calcas freqüents en la traducció al català de diàlegs cinematogràfics en anglès”* en Quaderns de Traducció i Interpretació 11-12, 1989-1991. 95-98.
- CASAMARTINA, Josep (1998) *“Maldito doblaje”* en Sección Cataluña de El País. (10-09-98:2). Barcelona.
- COLOMINAS, Ester (1989) *“El catalán, lengua propia y oficial”* en La Vanguardia, Barcelona (11-09-89).
- CYRAL, David (1987) *“Enciclopedia del Lenguaje de la Universidad de Cambridge”*. Edición española dirigida por Juan Carlos Moreno Cabrera. Editorial Taurus. Madrid 1994.
- DRIES, Josephine (1995) *“Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution”* The European Institute for the Media. Düsseldorf, 1995.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1972) *“Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje”*. Siglo XXI Argentina Editores. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires 1974.
- DURO Moreno, Miguel (Coord. 2001) *“La traducción para el doblaje y la subtitulación”*, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen. Madrid 2001.

EL PAIS (1998) “*Sólo dos de los 15 films más vistos del 97 se doblaron al catalán*” El Pais, Sección Cataluña (20-05-98).

EL PAIS (1998) “*Un decreto obliga a doblar al catalán los filmes más taquilleros*”, El Pais, sección Cataluña (16-06-98) (1 y 8).

EL PAIS (1998) “*El sector del cine se rebela contra el doblaje de películas al catalán*” (18-06-98)

EL PAIS (1998) “*Uno de cada tres ciudadanos de Cataluña prefiere ver cine únicamente en catalán*” en El Pais, sección Cataluña (19-07-98) (1 y 3).

EL PERIÓDICO DE CATALUNYA (1998) “*Los catalanes prefieren cine en castellano*” (24-05-98).

EL PERIÓDICO DE CATALUNYA (1998) “*El PSC se desmarca del decreto sobre el catalán en el cine*” (17-06-98:portada).

EL PERIÓDICO DE CATALUNYA (1988) “*Las cuotas para el cine en catalán*” (17-06-98:4 editorial).

ESPINÀS, Josep M. (1994) “*Doblatge parlat o escrit*” en Avui (25-02-94).

FERNÁNDEZ, Mayka “*La Generalitat vol que el 25% del cine s'exhibeixi en català l'any 2001*” en Avui (16-06-98:12)

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1988) “*Ver la voz*” en El Pais (07-02-88)

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1991) “*V. O.*” en El Pais de las Tentaciones, suplemento de El Pais (01-07-91).

- FERRÁN ARENAZ, Magdalena "*SPSS para Windows. Programación y Análisis Estadístico*" Editorial McGraw Hill/Interamericana de España, S. A., Madrid 1996.
- FIGUERAS, Jaume (1993) "*English Spoken*" en *Avui* (07-12-93).
- FLAQUER, Lluís (1996) "*Lengua e identitat*" en *El País* edición Cataluña 22-01-96:2).
- FÒNAGY, Ivan (1983) "*La vive voix. Essais de psycho-phonétique*". Ed. Payot, Paris 1983.
- GARCÍA, Angeles (1988) "*Los espectadores las prefieren en versión original*" en *El País* (07-02-88).
- GARCÍA ARCE, A. (1988) "*Las otras voces del celuloide*" en *El País* (02-02-88).
- GOMBRICH, E. H. "*La máscara y la cara*" en *Arte, percepción y realidad*. Gombrich E. H. et ali. Ed Paidós, Barcelona 1983.
- GÓMEZ, Rosario, G (1998) "*Las versiones originales pierden terreno ante la fuerza del doblaje*" en *El País*, edición Cataluña (2-05-98).
- GUBERN, Román (1998) "*Cine y lengua*" en *El Periódico de Catalunya*, (17-06-98:2)
- HUHULEA, Roxana (1996) "*Live Dubbing of Movies. Difficulties and Satisfactions*" en *ATA Chronicle*, enero de 1996, 12-13
- IZARD, Natalia (1992) "*La traducció cinematogràfica*", Centre de Investigació de la Comunicació, 1992

- JOHNSON, Michael (1987) *"I dub thee voice of the people. Conference report"* en Broadcast 21 de agosto de 1987: 23.
- LA VANGUARDIA (1998) *"Mayoría a favor de las cuotas de catalán en el cine"* (29-06-98) (1 y 14).
- LAITIN, David D., SOLÉ, Carlota y KALYVAS, Stathis. (1994) *"Language and the Construction of States. The Case of Catalonia in Spain"* en *Politics & Society*. Vol. 22, No. 1, Marzo de 1994.
- LAMBERT, José (1989) *"La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international"* en *Target* 1:2, 1989, (215-237).
- LÓPEZ, Paz (1995) *"Donantes de voz. Historia de sesenta años de doblaje en Cataluña"* en el suplemento de *La Vanguardia* "La Revista de la Comunicación" (12-03-95:1-3).
- LLOVET, Jordi (1997) *"Lenguaje, humanidad y patria"* en *El País* (15-10-97).
- MAYORAL, R., KELLY, D. & GALLARDO, N. (1988) *"Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation"* e *META* 33 (3), (356-367).
- OCHERT, Ayala (1996) *"El 'efecto party'. Oído y vista seleccionan conversaciones interesantes en medio del ruido"* en *El País*, edición Cataluña (19-05-96).
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975) *"Cine y Control"* Castellote editor. Colección Básica 15. Madrid 1975.

- PÉREZ OLIVA, Milagros (1996) “*¿Por qué los japoneses no pueden decir carro?*” en El País, edición Cataluña (20-02-96:32)
- PÉREZ OLIVA, Milagros (1996) “*El enigma de los niños bilingües*” en El País, edición Cataluña (20-02-96:32)
- POLLARD, E. David (1993) “*Body Language*” en Perspectives: Studies in Translatology. 1993:1 (31-38).
- POMMIER, Christophe (1988) “*Doublage et postsynchronisation*”. Éditions Dujarric, París, 1988.
- PUJOLAR, Quim (1990) “*Els ‘donants’de veu i les cares del cel.luloide*” en Avui Diumenge (23-12-90:10-11).
- RECIO, Paloma (1994) “*En versión original*” en Futuro No. 88, marzo de 1994.
- RIMBAU, Esteve (1998) “*El preu del doblatge*” en Avui (2-07-98:19) Barcelona, 1998.
- RODRIGUEZ BRAVO, Ángel (1984) “*La voz en la radio. Manipulaciones y técnicas de expresión*” Tesis de Licenciatura. Departament de Comunicació Audiovisual de la UAB. Bellaterra.
- ROSELLÓ DALMAU, Ramón (1981) “*Técnica del sonido cinematográfico*”. Ediciones Forja, Madrid, 1981. Ref:778.534.4 Ros
- RUBIO, Teresa (1998) “*El cine teme un desastre por las cuotas de catalán*” en El Periódico de Catalunya (17-06-98:2)
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1996) “*El montaje cinematográfico. Teoría y Análisis*”. Editorial Paidós. Barcelona, 1996.

- SÁNCHEZ RÍOS, José Alfredo (1997) “*Sincronía entre formas sonoras y visuales*”, Trabajo de investigación de nueve créditos doctorales. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. UAB. Bellaterra, 1997.
- SANTAMARINA, Montserrat (1994) “*Les veus que mai veus. Actors de doblatge, entre la fama i l’anonimat*” en *Avui Diumenge* (28-08-94).
- SHOCHAT, Ella y STAM, Robert (1985) “*The cinema after Babel: Language, Difference and Power*”, *Screen* 26:3-4 pp 35-58.
- SILVERMAN, Kaja (1985) “*A Voice to Match: The Female Voice in Classic Cinema*”(pp57-70) en *Speech in Film*. *Iris* 3-1, 1985
- SNELLING, David. (1990) “*Upon the Simultaneous Translation of Films*” en “*The Interpreters’Newsletter*, No. 3 Scuola Superiore di Lingue Moderne de la Universidad de Trieste, 1990, 14-16.
- STAM Robert, BUGOYNE Robert, FLITTERMAN-LEWIS Sandy.(1992) “*Nuevos conceptos de la teoría del Cine*”. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1999.
- VIDAL, Jaume (1998) “*La industria cultural se debate entre el mercado y la actividad institucional*” en *El País*, sección Cataluña (16-06-98:8).
- VIDAL, Juan Ramón (1989) “*El doblaje cinematográfico. Voces en la sombra*” en *Muy Interesante* no. 96, 1989, (157-164).
- ZUCKERMAN, M; AMIDON, M.; BISHOP, S; POMERANTZ, S. (1982) “*Face and Tone of Voice in the Communication of Deception*”. En *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 43, No. 2, 1982. 347-357

## Anexos

### Anexo 1: Cuestionario aplicado en el pretest

Tu ayuda será muy útil para mi trabajo de investigación. Te agradeceré que después de ver la película califiques el carácter de cada uno de los personajes principales de "Los Amigos de Peter".

Para ello, te sugiero una lista de adjetivos, pero por favor, escribe 5 solamente adjetivos para cada personaje. No es necesario usarlos todos, puedes repetirlos en distintos personajes.

Tonto/a	Tierno/a	Humilde	Cariñoso/a
Introverso/a	Cobarde	Tranquilo/a	Equilibrado/a
Pasional	Débil	Amistoso/a	Simpático/a
Extroverso/a	Antipático/a	Repulsivo/a	Hipócrita
pasivo/a	Seguro/a	Inflexible	Inteligente
Sensual	Frío/a	Nervioso/a	Duro/a
Fuerte	Desequilibrado/a	Flexible	Inseguro/a
Hostil	Seductor/a	Activo/a	Flemático/a
Valiente	Agresivo/a	Sincero/a	Orgullosa/a

<b>Carol</b> (actriz americana)					
<b>Andrew</b> (marido de actriz)					
<b>Peter</b> (dueño de la casa)					
<b>Maggie</b> (editora soltera)					
<b>Sara</b> (amiga negra)					
<b>Brian</b> (amante Sara)					
<b>Mary</b> (madre niño enfermo)					
<b>Roger</b> (marido Mary)					

Eres chica \_\_\_\_ o chico \_\_\_\_\_ (escribe una cruz donde corresponda)

Edad: \_\_\_\_\_

Gracias por tu colaboración

## Anexo 2: Ejemplo de cuestionario para la recogida de datos.

### Grupo 1. VD. Audit. (1,2,3,4)

La información que nos suministre mediante este test será utilizada para el desarrollo de una tesis doctoral en el programa de doctorado del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Lea atentamente las siguientes **INSTRUCCIONES**:

1. A través del monitor podrá escuchar\* varios diálogos de una película. Cada diálogo se produce entre un personaje masculino y un personaje femenino.
2. Inmediatamente después de escuchar\* cada diálogo le pedimos que conteste un cuestionario para cada uno de los personajes.
3. Hay un cuestionario para cada voz: la femenina y la masculina de cada escena. No pase a la siguiente página hasta que el administrador del test así se lo indique.
4. En cada cuestionario aparecen 8 pares de adjetivos vinculados al carácter o actitud de cada personaje y, finalmente, una pregunta de opinión.
5. Tanto la última pregunta como cada par de adjetivos están formado por conceptos opuestos. Para contestar, es necesario establecer el grado y colocar una cruz (**X**) en la casilla más cercana al grado del concepto que usted considera que merece cada personaje.
6. Solo coloque UNA cruz para cada pareja de adjetivos y NO deje ninguna línea sin evaluar.

Este cuestionario es totalmente anónimo, no obstante le pedimos que conteste a estas preguntas.

1. Edad \_\_\_\_\_
2. Sexo: Mujer\_\_\_\_ Hombre \_\_\_\_\_
3. ¿Ha visto la película de donde han sido extraídos los diálogos? Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ (**contestar al final**)\*\*

MUCHAS GRACIAS.

Página 1

\*En los cuestionarios dirigidos a los grupos experimentales 3 y 4 (percepción audiovisual), se añadía “y ver”. En los cuestionarios dirigidos al grupo experimental 5 (Visual), en lugar de “escuchar”, ponía “ver”.

\*\*Esta pregunta era contestada al finalizar el experimento y tenía por objetivo confirmar que efectivamente la película no había sido previamente vista por los sujetos, ya que éstos fueron seleccionados tras el primer filtro o condición: que no conocieran la película.

**Grupo 1. (VD Audit) Esc 1. Voz 1 (mujer)**

Escriba una **X** en el punto más cercano al concepto que usted cree que corresponda con el **carácter o actitud** del personaje **femenino** que acaba de escuchar.

<b>Extrovertida</b>									<b>Introvertida</b>
<b>Nerviosa</b>									<b>Tranquila</b>
<b>Segura</b>									<b>Insegura</b>
<b>Fuerte</b>									<b>Débil</b>
<b>Hipócrita</b>									<b>Sincera</b>
<b>Tonta</b>									<b>Inteligente</b>
<b>Equilibrada</b>									<b>Desequilibrada</b>
<b>Orgullosa</b>									<b>Humilde</b>

Este personaje le resulta:

<b>Creíble</b>									<b>No creíble</b>
----------------	--	--	--	--	--	--	--	--	-------------------

\*\*\*\*\*

**Grupo 1. (VD Audit) Esc 1. Voz 2 (hombre)**

Escriba una **X** en el punto más cercano al concepto que usted cree que corresponda con el **carácter o actitud** del personaje **masculino** que acaba de escuchar.

<b>Extrovertido</b>									<b>Introvertido</b>
<b>Nervioso</b>									<b>Tranquilo</b>
<b>Seguro</b>									<b>Inseguro</b>
<b>Fuerte</b>									<b>Débil</b>
<b>Hipócrita</b>									<b>Sincero</b>
<b>Tonto</b>									<b>Inteligente</b>
<b>Equilibrado</b>									<b>Desequilibrado</b>
<b>Orgullosa</b>									<b>Humilde</b>

Este personaje le resulta:

<b>Creíble</b>									<b>No creíble</b>
----------------	--	--	--	--	--	--	--	--	-------------------

## Anexo 3: Transcripción de los diálogos del texto portador

Transcripción del texto doblado al castellano. Escena 1: Carol y Andrew	Transcripción del texto original en inglés Escena 1: Carol y Andrew	Traducción literal del texto original Escena 1: Carol y Andrew
<p>C: No estoy enfadada, sólo estoy avergonzada. ¿Hay alguna más con la que te hayas acostado?</p> <p>A: Hace diez años, por el amor de Dios, hace diez años estabas casada con otro.</p> <p>C: Esa no es la cuestión, yo no lo he mantenido en secreto.</p> <p>A: Yo tampoco. Pensé que no era necesario mencionarlo.</p> <p>C: Pensaste que no era necesario mencionarlo? Estuviste algún tiempo liado con esa ninfómana ¿y pensaste que no era necesario mencionarlo?</p> <p>A: Exactamente.</p> <p>C: Entonces es una folladora.</p> <p>A: Espera ¡yo no he dicho eso!</p> <p>C: Pero tampoco lo has negado. ¿Aún sientes algo por ella?</p> <p>A: Sólo es una vieja amiga. Es una jodida vieja amiga a la cual sigo apreciando, nada más. Es sólo que siempre se ha liado con quien está disponible.</p> <p>C: ¿Y tú lo estás?</p> <p>A: Yo no estoy disponible!</p>	<p>C: I am not angry, I am just embarrassed. Is there anyone else that you used to sleep with?</p> <p>A: Oh! It was ten years ago, Christ! Ten years ago! You were married to someone else!</p> <p>C: That is not the point, I did not try to keep it a secret.</p> <p>A: I didn't try to keep it a secret, I just didn't think it was worth mentioning.</p> <p>C: You didn't think it was worth mentioning?! You were engaged to that "fuck-monster", you didn't think it was worth mentioning?!</p> <p>A: No I didn't.</p> <p>C: So she was a "fuck-monster".</p> <p>A: I did not say that!</p> <p>C: You did not deny it! Do you still feel something for her?</p> <p>A: Look, she's my friend, she's my very screwed up friend whom I'm very fond of. You know, it's just she, just... she has a problem getting involved with anyone who's available, that's all.</p> <p>C: And what are you?</p> <p>A: I'm not available!</p>	<p>C: No estoy enfadada, sólo estoy avergonzada. ¿Hay alguien más con quien solieras acostarte?</p> <p>A: Oh ¡ Eso fue hace diez años. ¡Cristo! ¡Diez años! Estabas casada con otro.</p> <p>C: Ese no es el punto. Yo no he tratado de mantenerlo en secreto.</p> <p>A: Yo no he tratado de mantenerlo en secreto. Sólo pensé que no valía la pena mencionarlo.</p> <p>C: ¿Pensaste que no valía la pena mencionarlo? Estuviste liado con esa monstrea folladora ¿Y pensaste que no merecía mencionarse?</p> <p>A: Eso pensé.</p> <p>C: Entonces ella era una monstrea folladora.</p> <p>A: ¡Yo no he dicho eso!</p> <p>C: No lo has negado. ¿Aún sientes algo por ella?</p> <p>A: Mira, ella es amiga. Es una jodida vieja amiga con la que me llevo bien. Sabes, es sólo que ella... sólo... ella se complica liándose con cualquiera que esté disponible, eso es todo.</p> <p>C: ¿Y tú lo estás?</p> <p>A: Yo no estoy disponible!</p>

<p>C: Y Brian ¿está disponible ahora que ha dejado a su mujer?</p> <p>A: Supongo que sí.</p> <p>C: Y eso ¿dónde me coloca a mí?</p> <p>A: ¿Qué quieres decir con eso? Te coloca sentada en el borde de la cama. En mi opinión estás desvariando ¡joder! ¡qué coño te pasa! ¿Estás enfadada porque no mencioné que estuve liado con Sara o estás enfadada porque estás casada conmigo?</p> <p>C: ¡No lo sé! (gimiendo)</p> <p>A: Ah, Carol, por favor, intentemos no sacar las cosas de quicio ¿de acuerdo?</p> <p>C: Supongo que si nos acostásemos juntos no lo haría.</p> <p>A: Creí que íbamos a aprovechar estas vacaciones para arreglar las cosas ¿no?</p> <p>C: ¿Y cómo vamos a hacerlo en este lugar? Estoy prácticamente congelada en un salón rodeada de la galería de los horrores. Exactamente ¿cómo has pensado que vamos a conseguir hacerlo?</p> <p>A: Compréndelo, son mis mejores amigos, nosotros vivimos en California. Les veo sólo una vez cada siglo</p> <p>C: Bueno, si es tan importante para ti, baja y quédate con ellos. Yo me voy a la cama.</p>	<p>C: And what is Brian now that he has left his wife?</p> <p>A: He's available!</p> <p>C: So where does that leave me?</p> <p>A: What do you mean "where does that leave you?! This leaves you sitting on the edge of the bed. You're being totally irrational, Christ! What the fuck is this? Are you angry 'cause I didn't mention I was engaged to Sarah or are you angry 'cause you're married to me?</p> <p>C: I don't know!</p> <p>A: Oh God Carol let's, please, let's not try and make a big deal out of this thing.</p> <p>C: I guess if we were sleeping together I wouldn't.</p> <p>A: Oh I thought we were going to use this vacation to try to work some things out, yeah.</p> <p>C: And how do you think we are going to do that here? I'm stucked on, in a freeze-drying room with the cast of a monster piece theater. Exactly, how far do you think we are going to get?</p> <p>A: They are my best friends, I live in California, I see them once every century.</p> <p>C: Well, if that's what's important to you, then you just go down and visit to them I'm going to bed.</p>	<p>C: ¿Y Brian está disponible ahora que ha dejado a su mujer?</p> <p>A: ¡Él está disponible!</p> <p>C: ¿Y eso dónde me coloca a mí?</p> <p>A: ¿Qué quieres decir con eso dónde te coloca a tí? Te coloca sentada en el borde de la cama. Estás siendo totalmente irracional ¡Cristo! ¡qué joda es ésta! ¿Estás enfadada porque no mencioné que estuve liado con Sara o estás enfadada porque estás casada conmigo?</p> <p>C: ¡No lo sé! (gimiendo)</p> <p>A: Oh, Dios, Carol, por favor, intentemos no hacer un gran asunto de esta cosa</p> <p>C: Supongo que si durmiésemos juntos no lo haría.</p> <p>A: Creí que íbamos a aprovechar estas vacaciones para tratar de arreglar algunas cosas, sí.</p> <p>C: ¿Y cómo piensas que vamos a hacerlo aquí? Estoy "fascinada" en una cámara congeladora con el repertorio de una obra de teatro de monstruos. Exactamente ¿qué tanto crees que vamos a conseguir ?</p> <p>A: Son mis mejores amigos, vivo en California, les veo sólo una vez cada siglo</p> <p>C: Bueno, si eso es lo importante para ti, entonces baja y visítalos. Yo me voy a la cama.</p>
--	--	--

<b>Transcripción del texto doblado al castellano Escena 2: Mary y Roger.</b>	<b>Transcripción del texto original en inglés Escena 2: Mary y Roger.</b>	<b>Traducción literal del texto original Escena 2: Mary y Roger.</b>
M: Puedo explicarte por qué estoy histérica. Si Ben muriera no sería capaz de resistirlo.	M: I'll tell you why I'm hysterical. What if Ben die, I won't be able to take that.	M: Te explicaré por qué estoy histérica. Si Ben muere no seré capaz de resistirlo.
R: Debo entender que vas a pasar el resto de su vida pegada a él.	R: So you are going to be there every single second the rest of his life?	R: ¿Así que vas a estar ahí cada segundo el resto de su vida?
M: ¡Sí si puedo hacerlo, lo haré!	M: Yes, if I can yes!	M: ¡Sí! si puedo, sí!
R: ¡No! Ahora no puedes dormir, tenemos que hablar de este asunto.	R: You are not going to sleep, we have to talk about this.	R: No vas a dormir, tenemos que hablar de esto.
M: Ya , ya lo hemos hablado suficiente, lo he intentado pero no puedo.	M: We have talked enough about this! I've tried but I can't!	M: ¡Hemos hablado suficiente acerca de esto! ¡Lo he intentado, pero no puedo!
R: ¡No. Pues tendrías que poder porque esto destruirá nuestro matrimonio!	R: Well you going to have to because this is ruining our marriage!	R: Bueno, tendrías que poder porque esto está arruinando nuestro matrimonio!
M: ¡Yo no lo veo así!	M: I don't think so	M: ¡Yo no creo eso!
R: Escucha. Mary, tenemos un problema y si no lo resolvemos pronto, no sé lo que será de nosotros.	R: Look Mary, we have a problem and if we don't solve this problem I don't know we are going to do.	R: Mira Mary, tenemos un problema y si no resolvemos este problema, no sé lo que haremos.
M: Entonces porque no te vas.	M: So why don't you leave me then?	M: Entonces porque no me abandonas.
R: Ya lo he pensado	R: I've thought about it.	R: He pensado acerca de ello.
M: ¿Has pensado en irte de casa?	M: You've thought of what? leaving the house?	M: ¿Qué has pensado¿ ¿En irte de casa?
R: Y en pedir el divorcio.	R: Maybe end up our marriage.	R: Quizás terminar nuestro matrimonio.
M: ¿Me abandonarías?	M: You would leave me?	M: ¿Me abandonarías?
R: Por favor. Yo no quiero hacerlo Mary, sabes que te quiero. Pero desde que Simon murió siento que me odias. Y la verdad no puedo vivir con alguien que me odia.	R: I don't want to, Mary, I love you. But ever since Simon died I feel like you hate me, I can't live with someone who hates me!	R: No quiero hacerlo, Mary, te quiero. Pero desde que Simon murió siento como si me odias. Yo no puedo vivir con alguien que me odia.

<p>M: No te odio, no te odio...</p> <p>R: Es como si me culpases a mí y sabes que yo le quería, tanto como tú.</p> <p>M: Lo sé, lo sé.</p> <p>R: Siento como si pensaras que yo hubiera podido hacer algo para mantenerlo conmigo.</p> <p>M: Si los hubiese llevado a casa de mi madre aquella noche nada de aquello hubiese sucedido..</p> <p>R: Lo sé, lo sé: la razón por la cual no fuimos a casa de tu madre fue porque yo no quise ir.</p> <p>M: Si hubiésemos estado en su habitación hubiéramos visto a alguno de ellos..</p> <p>R: Por favor Mary, ojalá las cosas hubiesen sucedido de otra forma aquella maldita noche. Sabes que yo acosté a los niños y luego mi fui a la sala a ver la televisión, hice exactamente lo mismo que hago cada noche y por desgracia sucedió. Yo no tuve la culpa.</p> <p>M: Lo sé... lo sé, sé que no estoy siendo razonable, sabes que lo sé, pero quiero castigar a alguien, quiero echarle las culpas a alguien porque fue algo terriblemente injusto.</p> <p>R: Cálmate.. vamos cálmate, tranquila.. Vamos Mary, tenemos a Ben, nos... nos tenemos el uno al otro. Simon siempre formará parte de nuestras vidas, nunca lo olvidaremos. Creo que somos personas muy afortunadas, tenemos mucho por qué dar las gracias.</p> <p>M: (Llora) Por favor, no me abandones.</p> <p>R: No te abandonaré (<i>ininteligible</i>) No te abandonaré.</p>	<p>M: I don't hate you...</p> <p>R: Yeah but it's like you blame me for this, I loved Simon as much as you did.</p> <p>M: I know, I know...</p> <p>R: I feel like you think there was something I could have done to keep him alive.</p> <p>M: If we would have taken them into my mother's, none of this would ever happened.</p> <p>R: I know, I know. And the reason we didn't go to your mother's was because I didn't want to.</p> <p>M: If we had been in the same room we would've noticed...</p> <p>R: Mary, Mary! I wish something different had happened that night. I put the babies to bed, I went into the next room and I watched television. I did the same thing that we'd done every night, and it just happened! It's not my fault.</p> <p>M: I know, I know. I'm being unreasonable, you know I know. I want to punish someone, I just want to blame someone 'cause it's all fucking unfair!</p> <p>R: Come on Mary, we have Ben, we have each other, Simon will always be part of our lives, we'll never forget him. We are still very lucky people and we've got a lot to be thankful for.</p> <p>M: Please don't leave me.</p> <p>R: I won't leave you, I won't leave you...</p>	<p>M: No te odio...</p> <p>R: Sí, pero es como si me culpases a mí por esto. Yo quería a Simon tanto como tú.</p> <p>M: Lo sé, lo sé.</p> <p>R: Siento como si pensaras que yo hubiera podido hacer algo para mantenerlo vivo.</p> <p>M: Si los hubiese llevado a casa de mi madre nada de esto hubiese sucedido..</p> <p>R: Lo sé, lo sé. Y la razón por la cual no fuimos a casa de tu madre fue porque yo no quise ir.</p> <p>M: Si hubiésemos estado en la misma habitación nos hubiéramos dado cuenta..</p> <p>R: Mary, Mary, deseo que algo diferente hubiera pasado aquella noche. Puse a los bebés en la cama, me fui a la habitación contigua y ví la televisión. ¡Hice la misma cosa que he hecho cada noche y solamente sucedió! No es mi culpa.</p> <p>M: Lo sé... lo sé, sé que no estoy siendo razonable, sabes que lo sé. Quiero castigar a alguien, quiero echarle las culpas a alguien porque es jodidamente injusto.</p> <p>R: Vamos Mary, tenemos a Ben, nos... nos tenemos el uno al otro. Simon siempre formará parte de nuestras vidas, nunca lo olvidaremos. Aún somos personas muy afortunadas, tenemos mucho por qué dar las gracias.</p> <p>M: (Llora) Por favor, no me abandones.</p> <p>R: No te abandonaré, no te abandonaré.</p>
--	--	--

<b>Transcripción del texto doblado al castellano Escena 3: Sarah y Brian.</b>	<b>Transcripción del texto original en inglés Escena 3: Sarah y Brian.</b>	<b>Traducción literal del texto original Escena 3: Sarah y Brian.</b>
<p>B: Sara cuando vas a venir a la cama (<i>ruido de lima de uñas</i>)</p> <p>B: ¿Estas serrando algo ahí dentro? ... Perfecto. Estoy esperando ver ese bonito culito tuyo otra vez.</p> <p>S: Brian, estoy muy cansada</p> <p>B: Bueno, sé muy bien lo que necesitas.</p> <p>S: Brian ¡déjame!</p> <p>B: ¿Qué sucede?</p> <p>S: Has dado un gran paso dejando a tu mujer, pero hubieras podido consultarme antes.</p> <p>B: Pero, fuiste tú la que me pidió que lo hiciera enseguida.</p> <p>S: Aún no. Recuerda que hace sólo dos semanas que nos conocemos.</p> <p>B: También recuerdo que me dijiste que estabas convencida.</p> <p>S: Oooh, Brian, ¡tienes un hijo!</p> <p>B: Vivirá con nosotros.</p> <p>S: Pero si ni siquiera le conozco.</p> <p>B: ¡Amm! Así que ese es el problema, te preocupa no caerle bien a Nicolás. Te aseguro que no debes preocuparte por él, va a quererte tanto o más que yo.</p> <p>S: Oh, Brian, estoy terriblemente cansada.</p>	<p>B: Sarah, why aren't you coming out? (<i>ruido de lima de uñas</i>)</p> <p>B: Are you sawing something in there? ... Right. Get that beautiful little ass over here.</p> <p>S: Brian I'm very tired.</p> <p>B: Well, I know just the thing...</p> <p>S: Brian don't!</p> <p>B: What's wrong?</p> <p>S: It's a very big step leaving your wife, you could have consulted it me first.</p> <p>B: You were the one who asked me to leave her in the first place.</p> <p>S: Not yet, we've only known each other two weeks.</p> <p>B: You said you knew right away.</p> <p>S: Oh Brian! You've got a kid.</p> <p>B: He could live with us.</p> <p>S: I've not even met him.</p> <p>B: Oh, so that's your problem, you are worried that Nicolas wouldn't like you. Well, don't worry, he will love just as much as I do.</p> <p>S: Brian, I'm very tired!</p>	<p>B: Sara ¿cuando vas salir? (<i>ruido de lima de uñas</i>)</p> <p>B: ¿Estas serrando algo ahí dentro? ... Perfecto. Trae aquí ese hermoso culito.</p> <p>S: Brian, estoy muy cansada</p> <p>B: Bueno, sé exactamente la cosa..</p> <p>S: Brian ¡no!</p> <p>B: ¿Qué va mal?</p> <p>S: Es un gran paso dejar a tu mujer, podrías habérmelo consultado primero.</p> <p>B: Fuiste tú la que me pidió que la dejara lo primero.</p> <p>S: Aún no. Nos conocemos hace dos semanas.</p> <p>B: Dijiste que estabas convencida</p> <p>S: Oh, Brian, ¡tienes un hijo!</p> <p>B: Podría vivir con nosotros.</p> <p>S: Ni siquiera le conozco.</p> <p>B: ¡Oh! Así que ese es tu problema, te preocupa no gustarle a Nicolás. Bueno, no te preocupes, te querra tanto como yo.</p> <p>S: Oh, Brian, estoy muy cansada.</p>

<b>Transcripción del texto doblado al castellano Escena 4: Maggie y Peter.</b>	<b>Transcripción del texto original en inglés Escena 4: Maggie y Peter.</b>	<b>Traducción literal del texto original Escena 4: Maggie y Peter.</b>
<p><i>(Golpes leves a la puerta)</i></p> <p>M: Peter (golpea la puerta) Peter (golpea la puerta).</p> <p>P: ¿Quién es?</p> <p>M: Peter, soy yo, Maggie.</p> <p>P: ¿Maggie? Vaya.... Maggie ¿te pasa algo?</p> <p>M: Lléname con tu savia y hazme un pequeño.</p> <p>P: Oh ¡Dios mío! creo que será mejor que entres. ¡No, no, no, no, por todos los santos, no, qué estas haciendo!</p> <p>M: Peter, tienes que darle una oportunidad a nuestra relación.</p> <p>P: ¿Qué?</p> <p>M: Me he dado cuenta de algo muy importante: te quiero.</p> <p>P: Vamos, Maggie, yo también te quiero, pero, pero, somos amigos.</p> <p>M: Exacto. Estamos hechos el uno para el otro. La mayoría de los matrimonios se basa en una atracción física que desaparece en el primer año. Nosotros hace diez que nos conocemos y seguimos llevándonos bien. Aprenderemos rápidamente a querernos sexualmente. ¡Es, es perfecto!</p> <p>P: No, por favor, por favor, no lo hagas, no te quites eso, Maggie, por favor, no sé que decir.</p> <p>M: No digas nada, solo démonos una oportunidad.</p> <p>P: Maggie, Maggi, tu oferta es muy tentadora, pero no quiero</p>	<p><i>(Golpes leves a la puerta)</i></p> <p>M: Peter.... Peter</p> <p>P: Who is?</p> <p>M: Peter. It's me, Maggie.</p> <p>P: Maggie!!! .... Maggie, are you alright?</p> <p>M: Fill me with your little babies.</p> <p>P: Oh my God! I think you better come inside. ¡ No, no,no (<i>ininteligible</i>) what are you doing?</p> <p>M: Peter you have to give our relationship a chance.</p> <p>P: What!</p> <p>M: I've just realised, I love you!</p> <p>P: Right! I love you too but, we are friends.</p> <p>M: Exactly. We are perfect for each other. You see, most marriages popped off by a physical attraction that wares off within the first year. We've known each other for ten years. We know to get along. We can learn to love each other sexually. It's perfect!</p> <p>P: No! Please, please, keep that on! Maggie, I just, I don't know what to say.</p> <p>M: Don't say anything. Just, please, give us a chance.</p> <p>P: Maggie, Maggie, Your offer is very tempting but I don't to</p>	<p><i>(Golpes leves a la puerta)</i></p> <p>M: Peter (golpea la puerta) Peter (golpea la puerta).</p> <p>P: ¿Quién es?</p> <p>M: Peter, soy yo, Maggie.</p> <p>P: ¡Maggie!.... Maggie ¿estás bien?</p> <p>M: Lléname con tus bebitos.</p> <p>P: Oh ¡Dios mío! creo que será mejor que entres. ¡No, no, no, no, qué estas haciendo!</p> <p>M: Peter, tienes que darle una oportunidad a nuestra relación.</p> <p>P: ¿Qué?</p> <p>M: Me acabo de dar cuenta: te quiero.</p> <p>P: De acuerdo, yo también te quiero, pero somos amigos.</p> <p>M: Exacto. Somos perfectos uno para el otro. Verás, la mayoría de matrimonios se basa en una atracción física que desaparece en el primer año. Nosotros hace diez años que nos conocemos. Nos llevamos bien. Podemos aprender a querernos sexualmente. ¡Es, es perfecto!</p> <p>P: No, por favor, por favor, mantén eso puesto, Maggie, yo sólo.. no sé que decir.</p> <p>M: No digas nada, sólo, por favor, démonos una oportunidad.</p> <p>P: Maggie, Maggie, Tu oferta es muy tentadora, pero no quiero</p>

<p>poner en peligro nuestra amistad.</p> <p><i>(Silencio)</i></p> <p>M: Eso quiere decir que no te gusto.</p> <p>P: No, no, no, Maggi, te aseguro que eres muy atractiva, inteligente y sexy, sólo que..Señor ¿cómo puedo decirlo delicadamente? Es sólo que no me interesan los asuntos vaginales.</p> <p>M: Te acostaste con Sara. Sé que lo hiciste</p> <p>P: Cariño, hasta el arzobispo de Canterbury se ha acostado con Sara, de eso hace ya años.</p> <p>M: ¿Estas insinuando que eres gay?</p> <p>P: Verás, nunca he escondido el hecho de que soy un poco raro, pero para ser sincero creo que soy lo que comúnmente se denomina bisexual, por lo que actualmente jamás suelo acostarme ni con hombres ni con mujeres.</p> <p>M: Ah, ya.</p> <p>P: Si lo hiciese, puedo prometerte que encabezarías la lista junto a Michelle Pfeiffer y River Phoenix.</p> <p>M: Estoy tan avergonzada.</p> <p>P: Oye, Maggie ¿por qué no regresas a tu habitación y olvidamos que esto haya sucedido?</p> <p>M: Por favor no se lo digas a nadie.</p> <p>P: Puedes confiar.</p>	<p>put our friendship in jeopardy.</p> <p><i>(Silencio)</i></p> <p>M: You say you don't fancy me.</p> <p>P: No, no, no, no Maggie, you are very attractive and intelligent and sexy... God! how can I put this delicatly... It's just that I'm not really in the vagina bussiness.</p> <p>M: But you slept with Sarah, I know you did.</p> <p>P: Oh my dear, even the Archbishop of Canterbury slept with Sarah, and it was years ago.</p> <p>M: Are you telling me you're gay?</p> <p>P: Well, I've never disguised the fact that I'm a bit of a woopsy... but, to be perfectly honest with you I do believe I'm, what it's commonly termed "bisexual" , but you buy the "bi" 'cause actually I no longer sleep with men nor women.</p> <p>M: Oh, oh....</p> <p>P: If I did, I promise you, you'd be right up there on my wish list ... together with Michelle Pfeiffer and River Phoenix.</p> <p>M: I'm so embarrassed...</p> <p>P: Look Maggie, why don't you go back to your room and we'll pretend this never happened.</p> <p>M: But don't tell anyone.</p> <p>P: Not at all!</p>	<p>poner en peligro nuestra amistad.</p> <p><i>(Silencio)</i></p> <p>M: Dices que no te gusto.</p> <p>P: No, no, no, no. Maggi, eres muy atractiva e inteligente y sexy, ¡Dios! ¿cómo puedo decirlo delicadamente? Es sólo que no me interesan los asuntos vaginales.</p> <p>M: Pero tú dormiste con Sara. Sé que lo hiciste</p> <p>P: Oh, cariño, hasta el arzobispo de Canterbury durmió con Sara, y eso fue hace muchos años.</p> <p>M: ¿Me estás diciendo que eres <i>gay</i>?</p> <p>P: Bien, nunca he ocultado el hecho de que soy un poco raro, pero para ser perfectamente honesto contigo, realmente creo que soy lo que comunmente se denomina bisexual, pero olvidemos la "bi" porque de hecho no me acuesto ni con hombres ni con mujeres.</p> <p>M: Oh, oh</p> <p>P: Si lo hiciese, te prometo que tu encabezarías mi lista de deseos junto a Michelle Pfeiffer y River Phoenix.</p> <p>M: Estoy tan avergonzada.</p> <p>P: Mira, Maggie ¿por qué no regresas a tu habitación y aparentamos que esto nunca sucedió?</p> <p>M: Pero no se lo digas a nadie.</p> <p>P: Absolutamente</p>
---	---	---

#### **Anexo 4: Escaleta descriptiva escena por escena de la película “Los amigos de Peter” (Peter’s Friends)**

Sobre los primeros títulos de crédito, voz en off que dice:

“Sabes que con algunos amigos conservarás la amistad hasta el final de tus días. Os unen cosas comunes como el amor, la confianza, el respeto, la pérdida, o en nuestro caso, el simple desconcierto”.

Inmediatamente entran la imagen y el sonido de la primera escena.

*(Música diegética)*

Esc 1 Un grupo de jóvenes interpreta un número de *music hall* sobre un escenario. El plano se abre y vemos que están en el elegante salón de una gran casa. El público está compuesto por personas mayores que aplauden desganados. Es la noche vieja de 1981-82, según indica el cartel sobre el escenario. *(Música diegética resuelve)*.

Esc 2 En plano secuencia, vemos que el grupo de “artistas” entra a la cocina que hace las veces de camerino. Se van despojando del vestuario de *music hall* mientras se quejan del escaso entusiasmo del público, pero se consuelan con que al menos cobrarán 500 libras. Los jóvenes recriminan a Peter, que es uno del grupo: “¿por qué tu padre nos contrató si sabía que él y sus amigos no iban a divertirse?” En la cocina está Brenda, la cocinera, y su hijo Paul, que es un niño. Mary, una de las “artistas”, sugiere que se saquen una foto. Brenda saca la foto del grupo: Peter, Maggie, Roger, Mary, Andrew y Sara. La imagen se congela en el fotograma de la foto, y se torna blanco y negro. El título de la película “Los amigos de Peter” aparece en la parte inferior de la “foto”.

Secuencia de imágenes:

En blanco y negro se suceden imágenes que ilustran el paso de la década al mismo tiempo que entra la música con la canción “*Everybody Tries to Rule the World*” y los créditos de los actores y director van apareciendo en la parte inferior del encuadre: Con el rótulo de “1982” sobreimpreso, vemos, entre otras, imágenes de Margaret Thatcher; desaparece el rótulo y vemos periódicos con titulares sobre la guerra de las Malvinas; imágenes de Silvester Stalone

recogiendo un premio; imágenes de Ronald Reagan y su mujer; de Arafat; de Michel Jackson; mediante encadenado se suceden las fotografías de los últimos dirigentes de la URSS hasta acabar con imágenes de la firma de un acuerdo entre Reagan y Gorbachov. Imágenes de manifestaciones del sindicato polaco Solidaridad; el papa Juan Pablo II besando el suelo; Jomeini; Nancy Reagan y Rasia Gorbachov se saludan; clases de aerobics; la bolsa; Imelda Marcos; la victoria de George Bush; la caída del muro de Berlín; Nelson Mandela; Sadam Hussein; Disneyland Paris; La reina Elizabeth; Madona. Con el rótulo de “1992” sobreimpreso vemos imágenes de la victoria de Major en el Reino Unido. *(Resuelve canción)*

Esc 3/ 3a. La imagen cobra color y vemos un gran plano general de una mansión en el campo. La voz en off del abogado de Peter y enseguida vemos a ambos hablando en el salón de la mansión. Peter está quitando el árbol de navidad. El abogado le advierte que si va a quedarse con la casa, el impuesto de contribución es muy caro. Peter dice que, de momento, lo único que ha decidido es que va a dar una fiesta.

Esc 4 Peter recorre junto con su ama de llaves la mansión explicándole dónde se alojarán cada uno de sus invitados. Le pide que intente ser menos “gótica” con sus amigos.

*(Entra en segundo plano música extradiegética: canción “My Baby Cares for Me”)*

Esc 5 En el aeropuerto Andrew y Carol esperan recoger sus maletas. Una “fan” de Carol se le acerca para cerciorarse de que es la protagonista de una serie de TV cuyo nombre desconoce. Las maletas de Carol pesan muchísimo porque lleva pesas.

Esc 6/7 Roger juega con su pequeño hijo en el salón de su casa mientras su mujer, Mary, en el dormitorio del pequeño, le da múltiples y precisas instrucciones a la niñera que se quedará a cargo de Ben. Mary está nerviosa e indecisa sobre dejar al pequeño Ben en casa a pesar de que la niñera es una enfermera cualificada. Roger insiste en que les vendrá bien salir de casa después de ocho meses sin hacerlo y que les dará gusto volver a ver a los amigos.

Esc 8 En el salón de su casa Maggie le da instrucciones precisas a la mujer que dará de comer a su gato durante su ausencia. Le dice que ha dejado fotografías suyas por toda la casa para que Michael (el gato) no la eche de menos. Se va afligida por dejarlo.

Esc 9 Sara y Brian se besan y, divertidos, hacen rápidamente el amor en un compartimento del tren que les lleva a casa de Peter.

*(A mitad de la siguiente escena resuelve música extradiegética)*

Esc 10 El tren llega a la estación. En el andén se encuentran Maggie y Sara que venían en el mismo tren sin saberlo. Sara le presenta a Brian. Maggie, imprudentemente, le dice a Brian: “lleva meses hablándome de ti”. Brian contesta: “nos conocimos hace un par de semanas”. Paul, el hijo del ama de llaves y que ahora es un jovencito, viene a recoger al trío para llevarlo a la casa. Sara y Maggie se admiran de cómo ha crecido.

Esc 11 En el coche Maggie le pregunta a Paul cómo está Peter después de la muerte de su padre y pronostica que le vendrá bien sentar cabeza. Brian cuenta un chiste de mal gusto.

*(A mitad de la siguiente escena entra música extradiegética, la canción “You’re my Best Friend”)*

Esc 12 Roger y Mary, que viajan en coche, han parado en una caseta telefónica para que Mary compruebe que Ben está bien.

Esc 13 Peter recibe en la puerta de su mansión a Andrew y Carol que llegan en una *limousine*. Peter conoce a Carol. Enseguida llegan Brian, Maggie y Sara. Maggie abraza efusivamente a Peter. Por último llegan Mary y Roger. El chofer de la *limousine* carga las pesadas y múltiples maletas de Carol, mientras que Mary enseguida pregunta dónde está el teléfono.

*(Resuelve música extradiegética)*

Esc 14 Carol se instala en la que considera “la mejor habitación de la casa”. Reparte propinas entre el chofer y Paul que le han llevado las maletas. Cuando intenta darle propina a Brian, que también ha subido una maleta, éste le dice “no, no, yo también soy un huésped”. Ella responde: “¿huésped? Entonces por qué has subido mi maleta”. “No lo sé”, dice él.

*(Entra en 2º plano música extradiegética, la canción “Hungry Heart”)*

Esc 15 En el pasillo Peter pregunta al ama de llaves si va todo bien. Mientras que Carol le grita a Andrew que su habitación es maravillosa.

Esc 16 Brian busca a Sara en su dormitorio y la encuentra en el baño, al parecer con intenciones de volver a hacer el amor.

Esc 17 Carol le muestra lo magnífico de la habitación a Andrew, pero Peter, que está presente le dice que debe haber habido un error porque esa es su habitación, que la de ellos está al lado. Carol pregunta: “¿es tan bonita como esta?”, Peter titubea. Carol dice “es una broma, si esta fuera mi casa yo también preferiría la mejor habitación”. Carol le pide a Andrew que cargue las maletas a la nueva habitación. Cuando Carol ha salido, Andrew le dice a Peter “es simpática cuando duerme”. Carol grita en *off* “te he oído”.

*(Resuelve música extradiegética)*

Esc 18 Maggie se instala en su dormitorio. Canturrea mientras envuelve para regalo los libros que dará a sus amigos.

Esc 19 Mary entra a su habitación y le dice a Roger que Ben está bien. Discuten porque Roger considera que Mary llama demasiado a menudo a casa. La discusión se interrumpe cuando entra Peter al dormitorio para preguntar si están bien. Roger contesta indirectas a su mujer. Peter los cita a las 7 en el salón.

Esc 20 Carol hace ejercicios frenéticamente mientras discute con Andrew. “La horrible celulitis se me ha ido acumulando en el avión”. Andrew le recrimina que haya traído consigo todos los aparatos de hacer gimnasia. Andrew decide irse a dar un paseo.

Esc 21 Brian escurre su ropa después de haberse metido vestido a la bañera con Sara. Sara sale del lavabo envuelta en una toalla y lo besa.

Esc 22 Fuera de la casa Peter y Andrew conversan. Peter agradece la carta de pésame que aquel le envió. Peter habla de que siente la necesidad de madurar ahora que ha perdido a sus padres. Los amigos hablan de sus sentimientos mientras recogen leña para la chimenea de casa. Hablan de lo mal que debieron haberlo pasado Roger y Mary por la muerte de su bebé. Peter le pregunta cómo le va con Carol. Andrew ironiza sobre que llevan tres años casados. “Eso es mucho para Hollywood”.

Esc 23 Carol entra a la cocina sin parar de hacer gimnasia, con una pesa en cada mano pregunta a Brenda lo que van a cenar, se queja de que lleve nata y de lo calórico en general del menú. Intenta sobornar a la cocinera, le da dinero y le dice que le haga una pechuga a la plancha. Brenda le devuelve el dinero y le dice que vaya a la tienda, lo compre y se lo cocine ella.

Esc 24 Andrew y Maggie pasean por los jardines. Andrew le pregunta a Maggie cómo va su editorial y cómo va respecto a novios. Maggie cuenta que su último novio se suicidó. Ella dice que en realidad no le gustaba demasiado. Su novio escribía libros de autoayuda. Andrew se ríe. Maggie le cuenta que su último libro de autoayuda trata de que quizás la pareja ideal sea un amigo al que ya conoces. Andrew se siente aludido y le dice que está casado. Maggie le dice que se refiere a Peter. Andrew le advierte que Peter es *gay*. Maggie cree que es que no ha encontrado o no se ha percatado de que conoce a la mujer adecuada.

*(En primer plano entra música, la canción “ Hungry Heart”, diegética para la escena 25 y extradiegética para el resto de escenas).*

Esc 25 Sara a medio vestir en su dormitorio baila mientras que Brian desnudo dormita sobre la cama, ella se acerca y se le insinúa, mientras él pone cara de cansancio

Esc 25 Maggie lee sentada sobre la moqueta de su habitación.

Esc 26 Mary se está arreglando para la cena. Roger la ayuda.

Esc 27 Carol está maquillándose exageradamente. En su tocador vemos infinidad de afeites y perfumes. Andrew intenta, infructuosamente, mirarse en un rincón del espejo. Carol, ignorándolo, lo rocía accidentalmente con la laca de pelo.

*(Fade out de la música. Encadena con las campanadas del reloj).*

Esc 28/29 El reloj del salón marca las 7 de la tarde. El salón es elegante, la mesa, larga. A la mesa están Brian, Sara, Andrew y Peter. Entra Maggie al salón y le pide a Andrew que salga para decirle una cosa. En la habitación contigua Maggie le pide a Andrew que la ayude a sentarse junto a Peter. Vuelven al salón y Andrew dice que Maggie ha de sentarse al lado de Peter.

Esc 30 Roger y Mary bajan las escaleras con caras de enfado. Al pie de la escalera Mary descubre un teléfono y marca un número.

Esc 31 En el comedor Brian vuelve a contar el chiste de mal gusto. Sólo Sara se ríe. Entra Carol vestida con un vestido de fiesta dorado, aclara que es muy caro. Pide a Roger que apague su cigarro. Dice que quería comprarse una mansión inglesa como esa en Bel Air pero nueva, pero Andrew dijo que era de mal gusto. Entra Mary y le presentan a Carol. Peter pretende iniciar un brindis. Mary dice que le sirvan poco vino porque no suele beber. Carol le dice a Paul, que sirve la mesa, que no le sirvan vino ni a Andrew ni a ella porque son de Alcohólicos Anónimos. Por fin Peter brinda por los viejos amigos y porque se vean más a menudo.

*(En 2º plano entra música extradiegética: la canción "Don't get me wrong")*

Se suceden planos distintos de la cena: Maggie, debajo de la mesa da un puntapié a Peter; Carol “come” agua en lugar de sopa; Brenda corta la carne, Carol enjuga la salsa de la carne en su servilleta; copas de vino que se llenan; primeros planos de cada uno comiendo y riendo; Brian que come sin educación; primeros planos de risas.

*(Resuelve la música).*

Le preguntan a Carol sobre Hollywood. Andrew discute con Carol. Andrew opina que la serie de televisión en donde Carol es protagonista es “una mierda”. Peter opina que es extraño que Carol hable de Hollywood como una comunidad, cuando todos viven en casas rodeadas de altos muros y con medidas de seguridad.

Brian explica que la primera vez que “follaron” Sara y ella fue en una cabina telefónica.

Mary interrumpe y pregunta si puede hacer una llamada y sale del comedor.

Le preguntan a Roger cómo le va. Contesta que se dedica a escribir *jingles* para publicidad. Maggie aclara que Roger y Mary son número uno como compositores de *jingles* de publicidad. Roger explica que ahora están lanzando una marca de café.

La conversación deriva a que Brian les pregunta a Roger y a Mary, que ha vuelto al comedor, si usan a sus gemelos en sus anuncios. Roger y Mary ponen caras de circunstancias, Mary se disculpa y sale llorando. Brian se disculpa y pregunta “¿Qué he hecho?” Le explican que uno de los gemelos murió. Brian pide disculpas.

Esc 31 Ahora están todos los amigos, excepto Maggie, en el salón tomando café. Brian está intentando improvisar un *jingle*, pregunta cuánto le pagarían por ello. Bromean. Carol rechaza los bombones que ofrece Brenda, la cocinera, y pregunta si tiene fruta fresca, Brenda contesta “sí, está en la cocina”.

Maggie baja desde su habitación y trae un montón de libros envueltos para regalo que reparte. Los amigos se disculpan porque ellos no han traído regalos, le dicen que la navidad fue la semana pasada. Maggie, ante tantas disculpas, se siente humillada y dice “coged los jodidos

regalos de una vez” y sale corriendo a punto de llorar. Todos se quedan callados y serios. Peter sale detrás de ella.

El teléfono empieza a sonar, nadie responde. Mary se pone nerviosa. Roger le dice que seguramente será para Peter. Mary no resiste más y sale corriendo a contestar el teléfono.

Los amigos comentan sus respectivos regalos.

Peter vuelve a entrar y dice que Maggie está bien aunque un poco avergonzada, pide que no le digan nada cuando vuelva.

Mary vuelve a entrar y le dice a Brian que la llamada es para él. “Es tu mujer”, le dice.

Brian sale a contestar el teléfono. De nuevo se vuelve a hacer silencio.

Maggie vuelve y la reciben afectuosamente y le dicen que sus respectivos regalos son magníficos.

Le preguntan a Sara si Brian está casado. Sara explica que sí, pero que no duerme con su mujer, que iba a “decírselo” pero no quiso estropearle las navidades al niño.

Maggie pregunta “¿tienen un niño?” Sara contesta que sí, Nicolás.

Los amigos la miran con cara de reprobación. Mary le dice que jamás cambiará: “No te estoy condenando, pero no sé de dónde sacas la energía”.

Sara dice que esta vez es diferente. Carol le dice “no te conozco bien, eres muy guapa, pero créeme, no suelen dejar a su mujer y a sus hijos”. Sara alega que lo hará: “esta vez es diferente”.

Mary le dice que siempre es igual, le recuerda su romance con Andrew: “recuerda lo enamorada que estabas de Andrew hasta que dejó a Carrie y se lió contigo. Luego no paraste hasta quitártelo de encima. ¿Lo recuerdas Andrew?”.

Carol y Andrew ponen cara de circunstancias. Andrew responde: “la verdad no lo recuerdo, eso pasó hace mucho tiempo”.

Brian vuelve al salón e informa a todos que ha dejado a su mujer, que le ha contado “lo nuestro”. Sara lo abraza y pregunta a sus amigos quién quiere disculparse primero.

Carol abruptamente dice que se va a la cama y le dice a Sara “ahora tienes dos para escoger, Sara”. Andrew va detrás de ella pero antes le dice a Mary: “has sido muy oportuna, Mary”.

Esc 32 (**Escena analizada: primera del texto portador**). En su dormitorio, Carol le recrimina a Andrew que no le hubiera contado que estuvo liado con Sara. Andrew intenta convencerla de que eso pasó hace mucho tiempo y que ahora sólo es una vieja amiga a la que aprecia. Carol sale de la habitación, indignada.

Esc 33 En el salón los amigos charlan animadamente y recuerdan las actuaciones que hacían hace diez años. Andrew vuelve. Mary se disculpa. Andrew le quita importancia y dice que necesita beber algo, aunque sólo sea un refresco. Los amigos animan a Mary y a Roger que canten algo de lo que cantaban en aquellos tiempos.

Roger toca el piano y Mary canta una dulce canción de amor: “*The Way you Look Tonight*”. El ambiente es ahora relajado. Poco a poco Maggie y Peter se suman al coro. Bailan Peter con Maggie y Andrew con Sara. Terminan los seis amigos cantando junto al piano. Brian los mira y pide: “ahora el *jingle* del café”.

Esc 34 Carol busca desesperadamente en su dormitorio algo que no encuentra.

Esc 35 Andrew está en el salón rodeado de sus amigos explicándoles anécdotas de la vida en Hollywood. Todos ríen animadamente. Carol entra al salón con una elegante bata de noche y le dice a Peter que no encuentra la televisión en su habitación: “¿dónde está?” Peter le dice: “lo siento, pero no hay televisión”. Carol pregunta si alguien le puede dejar su televisión porque no puede dormir si no ve la televisión. Peter le aclara que no hay televisión en ningún

sitio de la casa. Carol resignada pregunta si alguien tiene un libro. Sara, diligente, le ofrece el que acaba de regalarle Maggie. Carol lo toma de mala manera. Todos ríen. Carol alcanza a oír las burlas mientras sube la escalera.

El ama de llaves entra para despedirse. Peter le agradece su ayuda. Todos le agradecen la cena. Ella declina la invitación de quedarse a tomar algo.

Mary dice que Roger y ella deberían irse a la cama también, porque ha sido un largo viaje. Suena el teléfono, Mary se pone inquieta. Peter va a contestar el teléfono y vuelve a decirle a Mary que llama la niñera. Mary se preocupa mucho y corre a contestar. Roger aprovecha para expresar la situación tan tensa que viven desde que perdieron al niño. Sara le dice que tenga paciencia, que lo peor que le puede pasar a una mujer es perder a un hijo. Roger pregunta ¿Y a los hombres? Va elevando el tono de voz, enfadado se queja de cómo Mary se desvive cada vez que Ben estornuda.

Mary vuelve y explica que Ben tiene un poco de fiebre, que el médico le ha visitado y ha dicho que no era nada. Peter dice que entonces se pueden relajar. Pero Mary, enfadada, dice que deben irse, que no pueden divertirse mientras Ben está enfermo. Los amigos le insisten que espere a mañana. Mary les dice enfadada que ellas no han tenido hijos. Maggie, dulcemente se acerca a Mary e intenta tranquilizarla, le dice que exagera un poco. Mary se pone a llorar. Maggie consigue convencerla de que espere a mañana. Mary no puede contener el llanto. Roger la lleva a su habitación.

Peter le dice a Maggie que lo ha hecho muy bien. Peter, bromeando, le dice a Maggie que ellos dos son los únicos que se llevan bien. Peter le pregunta: “¿te casarías conmigo?” Maggie responde dulcemente: “sí”.

**Esc 36 (Escena analizada. Segunda del texto portador)** Mary y Roger están en su cama discutiendo. Roger está muy enojado y ella muy histérica. Roger le reclama que al parecer ella lo culpa a él de la muerte del hijo. Mary dice que quisiera encontrar un culpable, porque fue algo muy injusto. Roger le confiesa que ha pensado en pedir el divorcio porque su situación es inaguantable. Mary rompe a llorar. Roger trata de tranquilizarla, le dice que la quiere, que

son afortunados, que tienen muchas cosas que agradecer. Mary se tranquiliza y le pide que no la deje. Él le dice que no lo hará.

Esc 37 (**Escena analizada. Tercera del texto portador**) Sara está en el lavabo de su dormitorio mientras Brian la espera en la cama. Él quiere hacer el amor con ella, pero ella, displicente, le dice que está cansada y le recrimina el haber dejado a su mujer sin consultarla. Brian cree que ella está preocupada por no caerle bien a su hijo. Sara le dice que está muy cansada.

Esc 38/39 (**Escena analizada. Cuarta del texto portador**) Maggie, en camisón, toca a la puerta del dormitorio de Peter. Cuando él abre, ella se desnuda y se le ofrece. Peter se asombra, la invita a pasar y le impide que se desnude. Ella le dice que lo quiere, él dice que él también pero como amigos. Peter, como puede, le informa de que es bisexual, pero que de hecho hace tiempo que no se acuesta con nadie. Maggie se siente avergonzada. Peter le dice que se vaya a su cama y que olviden que esto ha pasado. Maggie le pide que no se lo diga a nadie. Peter lo promete.

*(En primer plano entra música extradiegética, una canción).*

Secuencia de planos medios de todos los personajes en sus respectivos dormitorios.

Con una misma tenue luz con filtro azul que indica la oscuridad, vemos planos medios semejantes en picado, de los distintos personajes en sus respectivas camas:

Vemos a Roger y a Mary abrazados, luego a Sara y a Brian distanciados: Sara está despierta mientras Brian duerme. Finalmente vemos a Andrew durmiendo solo en su cama.

*(Una vez iniciada la siguiente escena, resuelve la música).*

Esc 40 Carol está en la cocina comiendo con entusiasmo todo lo que ha podido encontrar. Maggie entra a la cocina y escucha a Carol que está en el suelo, junto a la mesa, haciendo abdominales. Maggie se bebe una copa de vino de las que quedaron. Saluda a Carol y le pregunta qué hace. Carol le dice que intenta quemar todas las calorías que se acaba de comer.

Le confiesa que antes tenía bulimia y que ahora está mucho mejor. Maggie le dice que quiere emborracharse. Carol le pregunta si Peter la ha rechazado. Maggie rompe a llorar y le cuenta que ha sido embarazoso. Carol la tranquiliza y le dice que puede ayudarla si se lo cuenta. Carol la anima a contarle. Maggie le cuenta que Peter es bisexual. Carol le dice que ella estuvo casada con uno. Ahora Carol se dispone a comer helado: “mañana iré a correr”, se disculpa. Maggie le explica la teoría que leyó en el libro de autoayuda sobre la posibilidad de que un amigo sea una buena pareja. Le cuenta lo directa que fue con Peter. Carol le sugiere que debe cambiar de aspecto porque es guapa, que se relaje.

*(En primer plano entra música extradiegética, la canción “Give me Strength”)*

Esc 41 Por la mañana, Paul se dirige entre la niebla matinal a la casa.

Esc 42 Brian en su dormitorio contempla a Sara dormir.

Esc 43 Peter pasea solo en los alrededores de la casa

Esc 44 como 42, pero ahora intenta seducirla.

Esc como 43.

Esc 46 Carol llama a la habitación de Maggie cargada con todo su equipo de belleza.

Esc 47 Andrew pasea solo por los alrededores de la casa

Esc 48 Sara pasea sola por los alrededores de la casa.

Esc 49 Brian pasea solo fuera de la casa y golpea furioso un muñeco hinchable.

Esc 50 como 47.

Esc 51 Peter busca y encuentra unos papeles en una habitación de la casa.

Esc 52 En su habitación Maggie, peinada y maquillada, hace gimnasia con los aparatos que Carol le dejó.

*(Resuelve música)*

Esc 53 Andrew está en la cocina desayunando. Entra Peter y le dice que ha encontrado la obra que escribieron juntos. Andrew le dice que se comportó como un cerdo al irse a Estados Unidos y dejarlo colgado con la obra. Entran a la cocina Carol y Maggie. Maggie luce muy guapa, maquillada, peinada, con un vestido floreado. La piropean y ella dice que es obra de Carol. Carol pide sacarina para su café.

Todos escuchan ruidos de cama moviéndose. Suponen que son Sara y Brian, pero de pronto entra Sara y se dan cuenta que no es ella. Suponen entonces que son Mary y Roger que han hecho las paces. Suena el teléfono, todos expectantes. El ruido de la cama se suspende por unos segundos pero luego continúa. Todos ríen. Peter sale a contestar el teléfono, mientras Andrew pregunta por Brian. Sara dice que Brian está dándose una ducha: “Fría, espero”, añade.

Peter vuelve y le dice a Carol que la llaman por teléfono desde Los Angeles. Andrew se enfada con Carol por haber dado el número de teléfono. Carol sale a contestar. Sara busca los restos de comida en la nevera para desayunar. Andrew dice que comida que desaparece en medio de la noche es obra de Carol. Sara pregunta cómo les va. Andrew dice que les va bien, sólo que tienen los nervios muy alterados. Andrew y Sara intercambian frases agresivas. Sara se enfada y se va.

Peter se lamenta de la mala forma de empezar el día. Carol entra y Maggie se va. Andrew pregunta qué quería el representante de Carol. Carol dice que le ofrecen una película, discuten porque ella se quiere ir de inmediato. Llega Brenda.

*(En 2º plano entra música extradiegética, la canción “Let’s Stay Together”).*

Esc 54 Paul, el hijo de Brenda la cocinera, está cortando leña. Sara habla con él en actitud coqueta.

Maggie se acerca y saluda. Sara se pregunta entre dientes “¿qué estoy haciendo?”

*(Al inicio de la siguiente escena, resuelve la música).*

Esc 55 Sara entra a la biblioteca y se dirige al bar a servirse un whisky y descubre que Andrew está ahí sentado en un rincón. Se piden disculpas el uno al otro, se autocritican. Andrew explica que conoció a Carol en AA. Andrew y Sara vuelven a atacarse mutuamente y se preguntan qué hubiera sucedido si hubieran seguido juntos, se besan y en ese momento entra Carol. Carol sale indignada.

Esc 56 Brian está al teléfono hablando con su hijo y llorando, le dice que lo echa de menos y le promete que irán los tres al zoo, le dice que quiere a su madre.

Esc 57 Roger y Mary están en la cama medio desnudos, relajados, de buen humor. Se ríen y juegan. Mary opina que si la llamada hubiera sido para ellos, les habrían informado.

Esc 58 Brenda está preparando la comida en la cocina mientras escucha un aria de *Madame Butterfly*. Peter se ofrece a ayudarle, le pregunta qué va hacer cuando se jubile, dice que verá videos. Ella le recrimina cómo vive su vida, aunque reconoce que no es de su incumbencia. Peter corta trozos de verdura, Brenda le corrige.

Esc 59 Brian y Sara están discutiendo en el dormitorio. Brian llora y le recrimina que en el momento en que él ha dejado a su mujer, a ella ya no le interesa la relación. Brian llora, Sara se disculpa: “no es culpa tuya, lo siento”. Sara se va.

Esc 60 Sara va por el pasillo y escucha a Maggie gemir. Le pregunta si está bien. Al no obtener respuesta, abre la puerta de la habitación de Maggie y se la encuentra haciendo el amor de manera entusiasta con Paul, el jovencito hijo de Brenda, la cocinera. Se disculpa y vuelve a cerrar la puerta.

Esc 61 En la puerta de la mansión una *limousine* espera a Carol. Andrew le abre la puerta del coche y se despiden. Andrew le dice que le promete que Sara no significa nada para él. Carol le dice que lo sabe, que Sara no es el problema, sino que él que sigue despreciándose a sí mismo y “en eso no puedo ayudarte”. Andrew dice que necesita un poco de tiempo. Deciden que ella se va y él dedicará un tiempo a pensar sobre su vida. Se despiden como amigos.

*(En primer plano entra música extradiegética, la canción “Rio”)*

Esc 62 Andrew está abriendo el mueble bar de la biblioteca se sirve una copa, lo piensa y finalmente empieza a beber el licor con gran satisfacción

Esc 63/64 Paul sale de la habitación de Maggie y se despide, mientras tanto Maggie se peina y hace muecas y se mira satisfecha en el espejo. Paul vigila en el pasillo que nadie lo vea.

Esc 65 Brenda está en la cocina preparando la comida. Paul entra y la ayuda a poner la mesa.

Esc 66/ 66a La mujer de Brian llega en coche a la puerta de la mansión y lo recoge: “entra de una vez”, dice enfadada. Sara mira la escena desde la ventana y solamente hace un gesto de pena.

*(La música extradiegética resuelve).*

Esc 67 Mary y Roger siguen a medio vestir en su dormitorio. Roger con la guitarra está componiendo música para el nuevo *jingle*, Mary lo acompaña tarareando y bailando.

Esc 68 Sara y Peter están a la mesa que está dispuesta para la cena. Sara le cuenta a Peter cómo vio a Maggie haciendo el amor con entusiasmo con Paul. Ambos ríen. Entra Maggie peinada, maquillada y alegre. Seguidamente entran Mary y Roger quien se disculpa por no haber bajado en todo el día. Mary dice que han descansado. Todos ríen, Peter dice que les ha delatado el ruido. Mary dice: “lo admito, hemos estado haciendo ejercicio. ¿Qué habéis hecho vosotros” Sara invita a Maggie a hablar, Maggie dice entre dientes: “cállate”. Todos ríen. Maggie pregunta cómo está Ben. Mary dice “me llamo Mary y soy una madre muy

protectora. Sólo he llamado dos veces.” Peter les informa que Carol y Brian se han ido. Andrew entra borracho al comedor, con una botella en la mano.

Esc 69 Peter entra a la cocina y se queja con Brenda de que su reunión ha provocado sólo cosas malas, que no marcha todo como él lo había planeado.

Esc 70 Los seis amigos esperan en el salón a que sean las 12 para celebrar el año nuevo. Andrew empieza a justificar su borrachera, dice que nunca ha tenido problemas con la bebida, pero sigue borracho. Empieza a agredir a Mary por llamar tanto por teléfono. Roger la defiende. Andrew es desagradable con todos. Discute con Roger. Empieza a hablar mal de Brian. Sara le contesta, agrade a Carol, la critica.

Maggie intenta poner paz. Los comentarios son ácidos. Peter pide que sean amables para recibir el año nuevo. Andrew insiste en ser desagradable y agresivo. Peter intenta disculparlo y le pide que se calle. Andrew insiste y recrimina que lo hayan invitado, pregunta por qué los ha invitado.

Peter dice que no estaba seguro de querer decírselo, pero confiesa que los ha invitado porque los quiere. Le cuesta pero finalmente les confiesa que es seropositivo. Todos callan y se quedan impresionados. Se hace un silencio que finalmente Peter rompe y pide disculpas por cortarles a Andrew la borrachera de golpe.

Suenan las 12 damapanadas y Peter les pide que brinde: “Vamos amigos, no me falléis”. Brenda sale de la cocina y dice “Feliz año nuevo, Peter”. Todos empiezan a felicitarse. Andrew llora y pide perdón por ser un “absoluto gilipollas”. Maggie le pregunta Peter desde cuándo lo sabe. Peter les explica que lo sabe desde hace seis meses, que no tiene aún el SIDA; que no lo traten diferente. Les cuenta que está bien, que toma medicamentos, que tiene la intención de sobrevivirlos a todos. Andrew sigue llorando y le dice a Peter que lo quiere. Peter sigue tranquilizándolos: “no es culpa de nadie”, se muestra optimista sobre sus posibilidades de curación. Peter pide a Roger que vaya a buscar su guitarra porque “esto es una fiesta”.

Esc 71 Peter entra a la cocina a buscar más cava. Brenda le recrimina que no le haya dicho nada sobre su enfermedad. Peter le dice que temía que le reprochara. Brenda le dice que siempre lo ha querido. Se abrazan. Brenda llora.

Esc 72 En el salón todos en grupo se disponen a cantar, Peter y Brenda entran (*Durante casi la mitad del tiempo que dura esta escena, un plano con cámara fija recoge en el mismo encuadre a los amigos y a Brenda*). Peter los tranquiliza y les ofrece mostrarles algo divertido. Mientras Peter va a buscar la sorpresa, los amigos comentan y se disculpan mutuamente. Peter vuelve y les muestra la fotografía de la noche vieja de 1981, hace diez años. Todos la comentan y recuerdan aquellos tiempos.

Los amigos cantan la misma canción del inicio de la película. Bailan y ríen.

*La imagen se congela en un plano que recoge en el encuadre la imagen de conjunto de las caras de los seis amigos. Fundido a negro y títulos de crédito con la canción "As the Days go by" seguida del jingle para el anuncio de café compuesto por Roger.*