

Las interferencias lingüísticas en el doblaje del cine de Hollywood al español

José-María BRAVO
ITBYTE-Universidad de Valladolid

Purificación FERNÁNDEZ NISTAL
Universidad Pablo de Olavide

Como citar este artículo:

BRAVO, José-María y FERNÁNDEZ NISTAL, Purificación (2005) «Las interferencias lingüísticas en el doblaje del cine de Hollywood», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 685-702. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_JMB_PFN_Interferencias.pdf>.

LAS INTERFERENCIAS LINGÜÍSTICAS EN EL DOBLAJE DEL CINE DE HOLLYWOOD AL ESPAÑOL

José-María Bravo

ITBYTE-Universidad de Valladolid.

Purificación Fernández Nistal,

Universidad Pablo de Olavide.

1. Introducción

1.1. Trasvases culturales

Tras el proceso de consolidación del estudio de las relaciones existentes entre el cine y la literatura que hemos presenciado en los últimos 15 años en las universidades españolas, lentamente va siendo perceptible cómo va abriéndose paso otro tipo de trasvase cultural de carácter interdisciplinar: la traducción de productos audiovisuales.

En primer lugar, convendría recordar que si bien el ejercicio profesional de la traducción cinematográfica es tan antiguo como la propia cinematografía, esta actividad, en cuanto disciplina académica, no empezó a tener una presencia tímida en las universidades españolas hasta 1993, si bien los últimos años han sido testigos de una gran efervescencia en esta área de estudio: Se han leído varias tesis doctorales y un número ya importante de trabajos de investigación tutelados; se han publicado algunas monografías (cada vez de mejor calidad y mayor profundidad, como las de Díaz Cintas, 2003 y de Chaume, 2004) y unos pocos libros colectivos; han seguido apareciendo artículos sueltos en libros y en revistas de investigación; va creciendo el número de cursos que se imparten a todos los niveles (doctorado, másters, postgrado,

asignaturas de licenciatura) y de reuniones científicas que giran en torno a esta área de estudio, a partir de la convocatoria pionera y ya clásica de Vitoria en mayo de 1993: *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*; etc.

Hay una serie de factores que podrían explicar el importante desarrollo que está experimentando la traducción audiovisual en los últimos años: el más importante es la generalización de una serie de desarrollos tecnológicos que han multiplicado y potenciado exponencialmente la difusión internacional de los productos audiovisuales y, naturalmente, su traducción. En esta línea cabría mencionar, entre otros: la multiplicación de cadenas de TV por satélite, la comercialización masiva de productos en soporte DVD, que es realmente un fenómeno de los últimos cinco años y la informatización de los programas de subtitulado.

1.2. El papel de la traducción en la cinematografía

El estudio de la traducción cinematográfica se puede abordar desde distintas perspectivas:

- la dimensión industrial ;
 - la mecánica del oficio, área que queda realmente fuera del radio de acción del presente trabajo, excepto señalar que los anglicismos se introducen en tres momentos de la cadena del doblaje: en la traducción propiamente dicha, durante el ajuste y en la fase de decisión sobre la traducción del título, que normalmente corre a cargo del departamento de márketing de la distribuidora que ha comparado los derechos de exhibición para un mercado determinado, en nuestro caso, el mercado español;
 - los aspectos laborales, que no son pertinentes en el presente trabajo; y
- los aspectos propiamente traductológicos.

1.2.1. La traducción en la industria del espectáculo

Para poder llegar a entender lo que es la traducción cinematográfica, es preciso tomar como punto de partida el hecho de que la cinematografía es, ante todo, una *actividad industrial*, que se

enmarca dentro del ámbito de la industria del espectáculo o «show business»; lo que significa, entre otras cosas, que se rige por las leyes de la industria, la primera de las cuales es que el productor está ahí para ganar dinero y que el resultado tenga valor artístico no deja de ser un detalle secundario: conviene recordar aquí que estamos hablando de cifras muy serias, pues, por citar un ejemplo significativo, hoy, en Hollywood, el coste medio de una producción oscila en torno a 60 millones de dólares estadounidenses¹ y todos los años un número nada desdeñable de films superan la barrera de los 100 millones de dólares de inversión².

Otro dato muy importante es que nos encontramos, fundamentalmente, ante una industria norteamericana, cuya lengua de trabajo es el inglés y que alcanza su expresión más representativa en lo que se conoce con la denominación del cine de Hollywood.

Como acabamos de señalar, quienes invierten en cinematografía lo hacen con la intención de rentabilizar su inversión al máximo, para lo cual es imprescindible la traducción cinematográfica, que desempeña un papel importante, aunque no reconocido suficientemente, en el engranaje industrial del que forma parte: tiene, entre otras, la misión de ayudar a universalizar el film, de manera que pueda llegar, en las mejores condiciones, a la mayor cantidad de mercados que sea posible y competir con las producciones de otros países. En este sentido, conviene recordar que, según los datos facilitados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE), en torno al 84% del cine que se consumió en España en los últimos quince años era cine traducido y más del 75% era cine traducido de la lengua inglesa³ (Ver tabla a continuación).

1 \$58,8 millones de dólares estadounidenses en el año 2002, para ser exactos. Cf. WASKO (2003:33).

2 Warner Bros. y sus socios acaban de invertir más de 200 millones de dólares en Troy (Wolfgang Petersen 2004).

3 Cf. Álvarez Monzoncillo (2002 : 150-199); Álvarez Monzoncillo y López Villanueva (2003 : 46-89); El País, Suplemento "EL Espectador", 17 de diciembre de 2000, p. 5; El País, 20 de diciembre de 2000, p. 48, 23 de mayo de 2001, p. 43, 22 de septiembre de 2001 y 23 de enero de 2003, p. 10

EL MERCADO CINEMATOGRAFICO EN ESPAÑA

1/ DÉCADA DE 1990:

Cine americano: 73'4 %

Cine europeo: 10 %

Cine español: 16'5 %

2/ AÑO 2000:

Cine americano: 82' 5 %

Cine europeo: 10 %

Cine español: 07,4 %

3/ AÑO 2002:

Cine americano: 77' 5 %

Cine europeo: 10 %

Cine español: 12'4 %

4/ ÚLTIMOS QUINCE AÑOS:

Cine traducido: 84% +

Cine americano: 75% +

1.2.2. Los problemas traductológicos

1.2.2.1. Mala imagen

Tradicionalmente, la traducción cinematográfica ha gozado de mala prensa en nuestro país y los que nos dedicamos a esta área de estudio estamos cansados de encontrar referencias a la pésima calidad de la traducción de las películas (e incluso artículos completos sobre este asunto), tanto en los medios de comunicación generalistas como en la prensa especializada, que, por otra parte, continuamente se hace eco de los errores de bulto, que han sido muchos, cometidos por los traductores de textos cinematográficos y los amplifica. Un caso muy significativo podría ser el célebre artículo de Javier Marías titulado: *¿Es usted el Santo Fantasma?* (2001: 10), que vamos a citar en extenso a continuación dada la contundencia de la crítica y el extraordinario prestigio de que goza quien la emite:

Hay *mil barbaridades* diarias en prensa, libros, radio, cine y televisión. Estas dos [i.e. el subtítulo de *The Patriot* y el doblaje de un film sobre Juana de Arco] me noquearon. Están claras mis dos preocupaciones primeras: a) ¿en verdad se ha llegado a este nivel de *ignorancia y burricie*? B) habiendo como hay tantos parados, ¿cómo es que se encarga continuamente el trabajo a *los más ignorantes y burros*, y no a los más listos y capacitados? Pero la tercera es la peor: ¿cómo es que estas *barbaridades* no las controla nadie ni enmienda nadie en el trayecto que va desde la *metedura de pata* del *traductor-lumbrera* hasta que la misma llega al público que paga por su libro, su periódico, su televisión o su vídeo? Que baje el Santo Fantasma a explicármelo, que lo voy a tutear. [el énfasis es nuestro]

Por lo demás, no es difícil entender el porqué de esta mala reputación. En primer lugar, en España, la traducción cinematográfica tradicionalmente ha sido una actividad muy poco profesionalizada: cualquiera ha podido dedicarse a ella si contaba con los contactos adecuados. Y, segundo, es un hecho ampliamente demostrado que siempre que se lleven a cabo traducciones se van a producir inevitablemente errores de traducción –al fin y al cabo, traducir un texto es una actividad que conlleva tomar un número muy elevado de decisiones y, por consiguiente, de posibilidades de equivocarse— y el riesgo será evidentemente mucho mayor si se trata de

traducciones realizadas bajo la presión de restricciones considerables, como es el caso de la traducción subordinada⁴. En estas condiciones, naturalmente, es fácil cometer errores, que, además, pueden tener un eco considerable, porque los productos cinematográficos de carácter comercial llegan a todos los rincones de nuestro país —las diez películas extranjeras con mayor recaudación contaron con un total de más de 33 millones de espectadores en España en el año 2002⁵—, son objeto de una gran publicidad en todos los medios de comunicación y de la mirada atenta de la crítica del ramo. Todo lo cual viene a explicar que durante un tiempo, en los albores de la investigación sobre traducción cinematográfica en España, fueran muy frecuentes los comentarios ocasionales de carácter anecdótico y los trabajos en los que los investigadores se dedicaban a poner de relieve y a comentar estos errores.

Y, sin embargo, lentamente los investigadores fueron dándose cuenta de que coleccionar errores de bulto que tienen su origen en el hecho de que simplemente el traductor no entendió el significado del texto origen, tradujo literalmente una expresión idiomática, eligió un nivel estilístico inadecuado, se equivocó de significado al traducir un ente léxico polisémico, o en factores similares, puede ser muy entretenido, pero no deja de ser un pasatiempo intrascendente que no va más allá de la pura anécdota y que no lleva demasiado lejos: se trata de una vía muerta; y que, por el contrario, lo que sí tiene verdadera importancia son dos cosas: por una parte, ciertos tipos de errores que tienen un carácter sistemático y que serían fáciles de evitar si se adoptara un enfoque distinto del proceso de la traducción; y, por otra, el hecho de que la experiencia nos enseña que existen una serie de áreas que suelen generar una gran cantidad de dificultades y problemas a la hora de la traducción y, por ello, deben recibir una atención especial.

1.2.2.2. Focos de irradiación de dificultades

Desde este punto de vista, la investigación ha demostrado que los principales focos de irradiación de dificultades son los siguientes:

⁴ Sobre el concepto de «traducción subordinada», cf. Mayoral et al. (1988: 356-367) y Rabadán (1991: 149).

⁵ “El mercado de la distribución de 2002 en cifras”, *Academia* 33 (2003: 36).

- Una serie de problemas microlingüísticos, especialmente, *las interferencias de la lengua origen sobre la lengua meta*, que constituyen el objeto del presente trabajo; el argot; el humor; los términos tabú y los apelativos cariñosos;
- Los problemas culturales;
- Los dialectos y los acentos;
- La subordinación a la imagen.

2. Las interferencias lingüísticas en la traducción para el doblaje

2.1. Consideraciones generales

Por fortuna, en los últimos años, estos problemas hayan empezado a captar el interés de los investigadores y, por lo que se refiere a los problemas microlingüísticos, cabría señalar que una de las subáreas que han concitado preferentemente la atención de los estudiosos es precisamente la de las interferencias lingüísticas –lo que en gran medida equivale a decir: la presencia de los anglicismos en los textos cinematográficos traducidos, pues la lengua inglesa es, como hemos señalado anteriormente, la lengua principal de la industria cinematográfica—, que han sido analizadas en trabajos como los de Fontcuberta (1997: 217-230), Gómez Capuz (2001: 59-84), Duro Moreno (2001: 161-185) y Postigo Martín (2002) y también en obras de carácter mucho más amplio como las de De Miguel (1985), Lázaro Carreter (1997), Lorenzo (1996), y Santoyo (1996).

Y esto es lógico que sea así, porque el primer bloque de errores de traducción que puede detectarse con facilidad en las versiones de textos cinematográficos del inglés al español son los anglicismos en el sentido amplio de este término; dicho de otra manera: todo lo relacionado con la presencia de interferencias de una lengua sobre otra. Esto es normal en la historia de las lenguas: siempre que hay dos lenguas en contacto se producen interferencias.

Hablando en términos generales, podríamos señalar que la investigación ha demostrado tres cosas:

1. Que los anglicismos aparecen en todos los tipos de traducciones y ejercen una gran influencia sobre nuestra lengua y nuestra cultura.

2. Que una de las áreas de la traducción en las que es posible detectar una presencia significativa de anglicismos es la de la traducción para el doblaje, por las fuertes limitaciones con las que trabaja el traductor cinematográfico —de tiempo, espacio, sincronía, subordinación a la imagen, etc—, porque estamos ante textos que *simulan* el lenguaje oral y porque hoy sabemos —la investigación lo ha demostrado sobradamente (Bravo, 2002 y 2003)— que los textos cinematográficos, incluso los más triviales, no caen del cielo como si fueran meteoritos, sino que están fuertemente anclados en un sustrato cultural determinado, que, generalmente, en el caso del cine comercial, no es sino la cultura popular de los EEUU y que cualquier texto cinematográfico puede contener referentes culturales muy abundantes, y la consecuencia de todo lo anterior es que, dado su carácter de textos híbridos de naturaleza verbo-icónica, al traducir las películas, en cierta medida, las convertimos productos bi-culturales : la imagen, que es intocable para el traductor, representa a una cultura determinada y la traducción está escrita en una lengua distinta y es portadora de otra cultura, y es muy fácil trasvasar los valores de la cultura meta.

3. Que las interferencias lingüísticas están presentes en todos los niveles de la lengua y en esto la traducción para el doblaje no es ninguna excepción (i.e. los anglicismos son muy variados).

Para el presente trabajo hemos decidido utilizar como corpus del que extraer los ejemplos la versión doblada al español que se exhibió en las salas comerciales de seis films norteamericanos. Son los siguientes:

- *Working Girl / Armas de Mujer* (Mike Nichols, 1988)
- *Sleepless in Seattle / Algo para recordar* (Nora Ephron, 1993)
- *Disclosure / Acoso* (Barry Levinson, 1994)
- *Mighty Aphrodite / Poderosa Afrodita* (Woody Allen, 1995)
- *Analyze This / Una terapia peligrosa* (Harold Ramis, 1999)
- *Message in a Bottle / Mensaje en una botella* (Luis Mandoki, 1999)

En todos los casos, se trata de cine que gozó de una gran difusión en todo el mundo y de productos industriales bien realizados. Debido a las limitaciones de espacio con que nos

movemos, simplemente presentaremos aquí algunos ejemplos significativos de la amplia gama de fenómenos de interferencia que es posible observar en el cine doblado en nuestro país.

2.2. Tipos de interferencias

2.2.1. Anglicismos léxicos

Surgen cuando se trasvasa tanto la forma como el contenido semántico. Son muy fáciles de identificar y especialmente abundantes a la hora de la traducción de las siglas. Ejemplo: En *Disclosure* se utilizan varias veces las siglas «DVL» (i.e. «Direct Video Link-up»), que en el texto doblado al español que se exhibió en las salas comerciales se traduce sistemáticamente como «DVL», cuando en español las siglas de «enlace directo por video» serían «EDV».

2.2.2. Anglicismos semánticos

Son mucho más interesantes porque, a primera vista, son invisibles. Afectan únicamente al significado: a una palabra española se le da un significado nuevo por influencia de la lengua inglesa, se le trasvasa uno de los significados que tiene el ente léxico correspondiente en inglés.

Por ejemplo, a lo largo de *Disclosure* se utiliza continuamente el ente léxico «privileges», en el contexto del mundo de la informática, para referirse al grado o nivel de autorización de que goza una persona determinada en el uso de un equipo informático o de unas instalaciones determinadas, que, en la traducción para el doblaje, se traduce sistemáticamente por «privilegios», palabra que no tiene esta acepción en español.

Otro ejemplo lo constituye la traducción del verbo inglés «to meet» (en el sentido de «reunirse con», «haber quedado con», «tener una cita con») por «encontrarse con» en el texto de *Sleepless in Seattle* que transcribimos a continuación:

—Listen, can I just take a look. There's someone I was supposed to meet. He's probably not there, but if I don't at least look, I'll always wonder about it.

—Oiga, ¿puedo echar un vistazo? Tenía que encontrarme con alguien. Seguramente no estará, pero si no echo un vistazo siempre me quedaré con la duda.

2.2.3. *Calcos estructurales*

Son muy frecuentes. Por ejemplo, en una escena de *Sleepless in Seattle*, la protagonista femenina, Annie Reed, interpretada por la actriz estadounidense Meg Ryan, entra en un bar de carretera, se dirige al mostrador y pide una taza de te con las siguientes palabras: «Tea, with the bag out», que, en la versión que se distribuyó en las salas españolas, se tradujo como: «Té, con el saquito fuera»

Uno de los casos más llamativos es el que se refiere al uso de las preposiciones, que, como es sabido, tienen en comportamiento muy diferente en ambas lenguas. Veamos algunos ejemplos procedentes todos ellos de *Sleepless in Seattle*: «The guy could be (...) a chainsaw murderer» («podría ser un asesino *con* motosierra»); «I've got to go to Boston for the AAP Convention» («Tengo que ir a Boston *para* la convención de la AAP»); «You want to be in love in a movie» («quieres enamorarte *en* una película»); «It's right here, next to the juice glasses» («está junto a los vasos *para* zumo»), etc. [el énfasis es nuestro]

2.2.4. *Colocaciones*

Es muy conocida la tendencia que tienen determinados entes léxicos a aparecer junto a otros entes léxicos, o dicho de otra forma: los hablantes de una lengua determinada tienden a producir ciertas combinaciones de palabras de entre un número muy elevado de combinaciones que son teóricamente posibles y esta propiedad de las lenguas da lugar a la acuñación de «unidades fraseológicas formadas por dos unidades léxicas en relación semántica, que no constituyen, por sí mismos, actos de habla ni enunciados; y que, debido a su fijación en la norma, presentan restricciones de combinación establecidas por el uso, generalmente de base semántica» (Corpas Pastor, 1996: 66). Naturalmente, estas combinaciones no tienen por qué coincidir en dos lenguas distintas —de hecho esta es un área de inequivalencia clásica de la gramática contrastiva y de los Estudios de Traducción— y constituyen un escollo muy importante para el traductor, en general,

y también, naturalmente, para el traductor de textos cinematográficos. En el ejemplo que presentamos, a continuación, que procede de *Sleepless in Seattle*, el personaje de Annie Reed está hablando por teléfono:

—I' m a writer for the Baltimore Sun and a friend of Laurie Johnson' s. I' m doing a piece on how people handle bereavement and I understand that you had a caller the other night, some guy in Seattle.

Y este texto se tradujo al español de la forma siguiente:

—Trabajo en el *Sun* de Baltimore y soy amiga de Laurie Johnson. Escribo acerca de cómo la gente maneja la desolación y tengo entendido que la otra noche hubo una llamada de un tipo de Seattle.

Indudablemente el traductor no reconoció la colocación inglesa «to handle bereavement», cuyo significado es «sobrellevar la pérdida de un ser querido» y, dejándose llevar por el peso de dicha lengua, tradujo literalmente: «cómo la gente maneja la desolación».

Otro caso muy interesante podría ser el de la expresión inglesa «pop the question» («to propose marriage», Webster, 1050), que en español significaría «declararse», «hacer una propuesta de matrimonio», «pedir a alguien que se case contigo». Veamos un ejemplo procedente de *Working Girl*, en el que Katherine Parker (personaje que interpreta la actiz Sigourney Weaver) le dice a Tess McGill, su secretaria, refiriéndose a Jack Trainer (Harrison Ford), la persona con la que lleva un tiempo saliendo:

—I think he is it. And I think this could be the week-end we decide. He said there was something very important he wanted to discuss with me. I think he is going to pop the question.

—Es el hombre adecuado. Creo que podríamos decidirnos este fin de semana. Dijo que quería discutir algo muy importante conmigo. Creo que abordará la cuestión.

Una vez más, el traductor se dejó llevar por la interferencia de la lengua origen.

2.2.5. *Expresiones idiomáticas*

Las transferencias de este tipo son muy abundantes. Veamos algunos ejemplos. El primero de ellos procede de *Working Girl*: En su fiesta de compromiso Cyn le dice a su amiga Tess, refiriéndose a Mick, el novio de esta última, con el que Tess está enfadada: «Throw him a bone, will you? I want happy humans here tonight.», que en la versión doblada al español se tradujo de la forma siguiente: «Échale un hueso. Quiero que todos seáis felices esta noche».

En inglés, la expresión idiomática «to throw sb. a bone» (Webster, 155), significa «tener un pequeño detalle con alguien», «ser amable», etc., significado del que, evidentemente, carece «échale un hueso» en nuestra lengua.

El segundo ejemplo que queremos presentar aquí procede del texto doblado al español de *Disclosure*. El contexto es el siguiente: Catherine Álvarez, abogada de Tom Sanders (el personaje interpretado por Michael Douglas, que ha sido acusado de acoso sexual), ha quedado con Mrs. Sanders para comer, están hablando del caso y, en un momento determinado, Ms. Álvarez le dice a Mrs. Sanders: «Do you want to switch hats, tell me what you' re thinking?», a lo que está última responde: «I don' t look good in hats».

Evidentemente en la escena no hay ningún sombrero por parte alguna, lo que debería haber alertado al traductor, quien no reconoció la expresión idiomática del texto origen y optó por la siguiente traducción:

MS. ÁLVAREZ: ¿Hablamos de sombreros o me dice lo que piensa?

MRS. SANDERS: No me favorecen los sombreros.

2.2.6. *Interferencias en el nivel pragmático*

Además de todo lo anterior, podríamos decir con Gómez Capuz (2001: 81) que es posible detectar, en los textos cinematográficos doblados, interferencias a lo largo y ancho del nivel pragmático, en la práctica totalidad de los ámbitos discursivos. Vamos a mencionar a continuación algunos de los casos que han alcanzado un índice elevado de penetración

relacionados con los conectores, las rutinas discursivas relativas a distintas partes de la interacción conversacional y las interjecciones.

2.2.6.1. Conectores

Es un hecho muy conocido que cada lengua tiene los suyos propios, cuyo uso depende en gran medida del contexto, y que, además, tienen una frecuencia de uso distinta en inglés y en español. Como muy bien ha puesto de relieve Fontcuberta (1997: 225), los conectores ingleses deben ser tratados como tales y no como entes léxicos portadores de contenido semántico. Son especialmente abundantes, en este sentido, las interferencias que se observan en la traducción de *well*, por citar un caso especialmente significativo.

2.2.6.2. Rutinas discursivas

Entre los fenómenos de transferencia más frecuentes en este ámbito discursivo que hemos detectado en nuestro pequeño corpus quizá los más interesantes sean los siguientes:

2.2.6.2.1. Fórmulas de despedida

Por ejemplo: *Take Care/Cuidaros*. En *Mighty Aphrodite*, Lenny (Woody Allen) les dice a Kevin y a Linda: «Go ahead. Have fun, have fun. I' ll see you guys. I' ll go. Take care!», que en la traducción para el doblaje al español se vertió de la forma siguiente: «Adelante. Adelante. Divertiros. Ya nos veremos. Cuidaros».

El siguiente ejemplo procede de *Message in a Bottle*. Theresa (Robin Wright Penn) entabla conversación con un desconocido que está reparando un barco, hablan del tiempo, de los barcos, etc. y, al despedirse, el desconocido le dice a ella: «Have a nice day!», a lo que ella responde: «You, too». Estamos ante una de las formulas de despedida más comunes en Norteamérica, pero que no existe en nuestra lengua y que, en este caso, se transfirió literalmente:

MAN: ¡Que tenga un buen día!

THERESA: ¡Igualmente!

2.2.6.2.2. Fórmulas de pésame

En el capítulo 20 de *Analyze This*, Paul Vitti y el Dr Sobel se refugian en una iglesia para poder hablar a gusto, lejos de las miradas de la policía. Se está celebrando un funeral y Sobel es confundido con uno de los familiares del finado, por lo que varias personas se acercan a darle el pésame. En la versión en lengua inglesa dos de los personajes le dicen: «I' m very sorry»; un tercero, «I' m sorry»; y el cuarto, «My condolences». Todas ellas son fórmulas muy habituales en inglés, pero no en nuestra lengua («te acompaño en el sentimiento»). Por transferencia de la lengua inglesa, en la versión doblada encontramos, respectivamente: «Lo siento mucho», «Lo siento» y «Mis condolencias».

2.2.6.2.3. Fórmulas de cierre.

Nuevamente en *Analyze This*, cuando el Dr Sobel le dice a Jelly que se niega a tratar a Paul Vitti en Miami, Jelly le responde que es un empleado de Vitti y que, por consiguiente, tiene que estar a su disposición las 24 horas del día, a lo que Sobel le replica: «It' s over! End of the story», que fue doblado al español como «Fin de la historia».

2.2.6.2.4. Fórmulas de presentación

Por ejemplo, en *Mighty Aphrodite*, Lenny presenta a Kevin y a Linda con la fórmula más habitual en inglés coloquial: «X, this is Y. Y this is X»: «Kevin, this is Linda. Linda this is Kevin», que en la versión doblada distribuida en las salas comerciales en nuestro país, por interferencia de la lengua inglesa, se tradujo como «Kevin, ésta es Linda. Linda, éste es Kevin», en lugar de nuestra fórmula: «Kevin, te presento a Linda, (...)».

2.2.6.2.5. Fórmulas de pedir comida o bebidas en un restaurante

El siguiente ejemplo procede de *Sleepless in Seattle*:

VICTORIA: I'll have a (...).

SAM: I will have an Absolut straight up, please.

En ambos casos el traductor se limitó a transferir la estructura inglesa a la lengua española: «Yo tomaré un vodka solo»; «Yo tomaré vino blanco con soda».

2.2.6.3. Interjecciones.

En nuestro pequeño corpus la interjección que se transfiere más frecuentemente al español quizá sea *¡bingo!*

El ejemplo que presentamos a continuación procede de *Analyze This*. Jelly, uno de los matones de Paul Vitti (el jefe mafioso interpretado por Robert De Niro) irrumpe en la consulta del Dr Sobel y éste le dice: «I know you. You're the guy I hit last night». A lo que Jelly responde: «Bingo!», texto que en la versión doblada al español se tradujo como:

—Le conozco. Es el hombre contra el que choqué anoche.

—¡Bingo!

3. CONCLUSIONES

En resumen, cabría decir:

(a) Que hay diversos grados de interferencias, que van desde los anglicismos ocasionales (es el caso más inocuo) en un extremo del espectro, hasta el otro extremo, en el que el resultado es un texto meta inerte, que carece de sabor, sin fuerza idiomática.

(b) Que las interferencias de la lengua inglesa se manifiestan en todos los niveles lingüísticos, incluido el pragmático.

(c) Que, como muy bien ha visto Gómez Capuz (2001: 81-82), en términos cuantitativos, las interferencias en el nivel pragmático todavía no son muy importantes, pero, desde el punto de

vista cualitativo, la situación sí que es preocupante, pues hoy es perfectamente posible detectar en los textos doblados la presencia de hábitos discursivos norteamericanos en casi todos los ámbitos de la pragmática, que están muy arraigados y que están contribuyendo poderosamente a que poco a poco el lenguaje cinematográfico en español vaya perdiendo sus características autóctonas y convirtiéndose en una mala copia de los hábitos conversacionales de la lengua inglesa tal como se habla en los EEUU.

Naturalmente, lo que hemos hecho en el presente trabajo es tan sólo una pequeña cala que carece de representatividad: con un número de textos tan reducido las conclusiones han de ser necesariamente provisionales. El camino a seguir consistiría en verificar todo lo anterior en un corpus importante de textos cinematográficos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benson, M., E. Benson & R. Ison. 1986. *Lexicographic Description of English*. Filadelfia: John Benjamins.

Bravo, J. M. (2002). "Translating the Film Dialect of Hollywood for Dubbing". En Bravo, J.M (ed.), *Nuevas perspectivas de los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 187-214.

Bravo, J.M. (2003). «La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos». En: García Peinado, M.A. y E. Ortega Arjonilla (2003) (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio, pp. 235-252.

Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

De Miguel, A. (1985). *La perversión en el lenguaje*. Madrid: Espasa-Calpe.

Duro Moreno, M. (2001). « 'Eres patético' : el español traducido del cine y de la televisión». En Duro Moreno, M. (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 161-185.

Fontcuberta Gel, J. (1997). «Creatividad en la traducción audiovisual». En Fernandez Nistal, P & J.M. Bravo (eds.), *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.217-230.

Gómez Capuz, J. (2001). «Diseño de análisis de la interferencia pragmática en la traducción audiovisual del inglés al español». En Sanderson, J.D. (ed.), *¡Doble o Nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universitat d' Alacant, pp. 59-84.

Lázaro Carreter, F. (1977). *El dardo en la palabra*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Lorenzo, E. (1995). *Anglicismos hispánicos*. Madrid: Gredos.

Marías, Javier, (2001) ¿Es usted el Santo Fantasma? *El Semanal*, 25 de noviembre, p. 10.

Postigo Martín, M. (2002). “Analysis of Pragmatic Interference in U.S. Films Dubbed into Spanish: *Annie Hall* and *Working Girl*. A contribution to the Study of Audiovisual Translation, Language Contact and Language Change”. Universidad de Valladolid. Trabajo de investigación tutelado inédito.

Santoyo, J.C. (1996). *El delito de traducir*. León: Universidad de León.

Templer, S. (1995). «Traducción para el doblaje. Transposición del lenguaje hablado (casi una catarsis)». En Fernández Nistal, P. & J.M.Bravo, *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.153-165.