

**El multilingüismo en  
textos audiovisuales como  
problema de traducción.  
Análisis del doblaje de la  
película *The Backwoods***

**Laia Carreras Garcia**

Tutor/a: Anjana Martínez Tejerina  
Seminari 204: Traducció i mitjans de comunicació

Curs 2018-2019



**Universitat  
Pompeu Fabra  
Barcelona**

**Facultat  
de Traducció  
i Interpretació**



## ***ABSTRACT***

Given that multilingualism is nowadays an increasingly common phenomenon, it comes as no surprise that more and more films use it as a resource to develop their plots. However, its presence in audiovisual texts often adds translation difficulties to the process of transferring the original content of a film to another language, since in these cases translators have to deal with the transfer of a source text comprising two or more different languages. Furthermore, such translation process is particularly difficult if one of the involved languages coincides with the target language and if the chosen translation mode is dubbing. That is the reason why the main aim of this project is to verify, through the analysis of the dubbing of a multilingual film that fulfills such characteristics (*The Backwoods*), the different possible translation strategies for these cases, as well as the consequences that they might entail. In addition, the suitability of adapting the content of the original plurilingual script in cases where there is a willingness to linguistically standardize the dubbed version is also defended. To do so, alternative solutions based on this technique are provided for the scenes that are incongruent or open to improvement in the dubbing of *The Backwoods*. All in all, what is intended is to demonstrate the importance of considering the plurality of languages as a translation problem whose solution should consist in trying to maintain it or, at least, in trying to preserve its more relevant functions.

**Keywords:** Audiovisual translation; dubbing; multilingualism; third language; translation strategies

## RESUMEN

Habida cuenta de que hoy en día el multilingüismo es un fenómeno cada vez más común, no es de extrañar que cada vez más películas lo utilicen como recurso para desarrollar sus tramas. Su presencia en los textos audiovisuales, sin embargo, suele añadir dificultades de traducción al proceso de trasladar el contenido original de un filme a otra lengua, pues en estos casos los traductores deben enfrentarse al trasvase de un texto de partida que comprende dos o más idiomas distintos. Tal proceso de traducción, además, resulta especialmente difícil si una de las lenguas implicadas coincide con la de llegada y si la modalidad de traducción elegida para su traslado es el doblaje. Es por este motivo, que el objetivo principal de este trabajo es constatar, a través del análisis del doblaje de una película multilingüe que cumple tales características (*The Backwoods*), las distintas estrategias de traducción posibles para estos casos, así como las consecuencias que pueden conllevar. Además, también se defiende la idoneidad de adaptar el contenido del guion plurilingüe original en los casos en que existe la voluntad de estandarizar lingüísticamente la versión doblada. Para ello, se aportan soluciones alternativas basadas en esta técnica para las escenas que resultan incongruentes o susceptibles de mejora en el doblaje de *The Backwoods*. En definitiva, lo que se pretende es demostrar la importancia de tratar la pluralidad de lenguas como un problema de traducción cuya solución debería consistir en intentar preservarla, si no a esta, a sus funciones más relevantes.

**Palabras clave:** Traducción audiovisual; doblaje; multilingüismo; tercera lengua; estrategias de traducción

## RESUM

Atès que avui dia el multilingüisme és un fenomen cada vegada més comú, no és gens estrany que cada cop més pel·lícules el facin servir com a recurs per desenvolupar-ne les trames. La seva presència en els textos audiovisuals, però, sol afegir dificultats de traducció al procés de traslladar el contingut original d'un film a una altra llengua, ja que en aquests casos els traductors han d'enfrontar-se al transvasament d'un text de partida que comprèn dos o més idiomes diferents. Aquest procés de traducció, a més, resulta especialment difícil si una de les llengües implicades coincideix amb la d'arribada i si la modalitat de traducció escollida per al seu trasllat és el doblatge. És per aquest motiu, que l'objectiu principal d'aquest treball és constatar, mitjançant l'anàlisi del doblatge d'una pel·lícula multilingüe que compleix aquestes característiques (*The Backwoods*), les diferents estratègies de traducció possibles per a aquests casos, així com les conseqüències que poden comportar. A més, també es defensa la idoneïtat d'adaptar el contingut del guió plurilingüe original en els casos en què es vol estandarditzar lingüísticament la versió doblada. Per recolzar-ne la defensa, s'aporten solucions alternatives basades en aquesta tècnica per a les escenes que resulten incongruents o susceptibles de millora en el doblatge de *The Backwoods*. En definitiva, el que es pretén és demostrar la importància de tractar la pluralitat de llengües com un problema de traducció la solució del qual hauria de consistir a intentar preservar-la, si no a aquesta, a les seves funcions més rellevants.

**Paraules clau:** Traducció audiovisual; doblatge; multilingüisme; tercera llengua; estratègies de traducció



## **TABLA DE CONTENIDOS**

### **1. INTRODUCCIÓN**

1.1. Justificación del interés

1.2. Objetivos

1.3. Metodología

1.4. Estructura del trabajo

### **2. EL DOBLAJE**

2.1. La traducción audiovisual

2.2. Características y restricciones

2.3. Fases del doblaje

### **3. EL MULTILINGÜISMO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

3.1. Presencia en textos audiovisuales y definición

3.2. Detección de terceras lenguas

3.3. El multilingüismo como problema de traducción en textos audiovisuales

3.4. Estrategias para trasladar L3 en el doblaje

### **4. ANÁLISIS DEL DOBLAJE DE *THE BACKWOODS***

4.1. Justificación de la elección

4.2. Contextualización de la película

4.2.1. Resumen del argumento

4.2.2. Personajes principales

4.3. Análisis contrastivo de la versión original y la versión doblada y propuestas de traducción alternativas

4.3.1. Neutralización de L3<sup>TP</sup> y doblaje de L1 en el TM

#### 4.3.2. Mantenimiento de L1 y L3<sup>TP</sup> en el TM

### 5. CONCLUSIONES

### 6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Libros

6.2. Documentos en línea

6.3. Otros recursos en línea

6.4. Referencias audiovisuales

### 7. ANEXOS

7.1. Anexo I: Ficha técnica de la película

7.2. Anexo II: Escenas multilingües resueltas sin incongruencias en el doblaje



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Justificación del interés

¿Cuántas veces habremos escuchado en películas dobladas al español frases como “hablas muy bien español”, seguidas de un “gracias, estoy aprendiendo”? En un primer momento, podría considerarse que forman parte de un diálogo totalmente verosímil, sin embargo, lo desconcertante llega cuando el personaje al que se dirige el cumplido lleva usando el español como lengua aparentemente materna durante toda la versión doblada. Estamos, pues, ante una “solución de traducción” como mínimo cuestionable y, si bien es cierto que el variopinto repertorio de este tipo de soluciones no es alarmantemente abundante en el ámbito de la traducción audiovisual, incluye suficientes ejemplos como para plantearse que algo falla o incluso como para preguntarse cuándo, cómo y por qué llegan a darse en ciertos doblajes.

De entrada, y especialmente si se es traductor (o se estudia Traducción), la respuesta al “cuándo” es evidente: se trata de filmes originalmente multilingües en los que el español (lengua meta para el doblaje en nuestro país) es uno de los idiomas implicados. Ahora bien, habida cuenta de que dicho multilingüismo puede suponer un problema de traducción, no sería necesario profundizar en, por ejemplo, ¿cuán común es el multilingüismo en el mundo audiovisual actual?; ¿qué intención tiene este en las versiones originales?; ¿cuán importante (o posible) es conservar dicho efecto en los doblajes?; ¿qué estrategias de traducción pueden aplicarse cuando estamos ante un texto audiovisual multilingüe?; ¿es aconsejable recurrir a la adaptación? Es por este motivo que he decidido analizar el doblaje de una película multilingüe como *The Backwoods*, para el cual plantearse y tratar de responder a estas y a otras preguntas similares es, cuando menos, primordial.

## 1.2. Objetivos

Los objetivos de este trabajo son los siguientes: en primer lugar, aportar los conocimientos básicos de la traducción audiovisual, especialmente aquellos relativos al doblaje. En segundo lugar, profundizar en el concepto del multilingüismo, justificar qué elementos nos llevan a poder considerarlo como un problema de traducción e indagar qué posibles estrategias de traducción existen para su resolución. En tercer lugar, comprobar si la adaptación de algunas intervenciones del guion original funciona como

posible técnica de traducción cuando se pretende la estandarización lingüística de un texto originalmente multilingüe con elementos conflictivos. En cuarto y último lugar, exponer las conclusiones alcanzadas y hacer una reflexión fundamentada sobre la importancia y problemática del multilingüismo en el ámbito de la traducción audiovisual.

### **1.3. Metodología**

Para lograr los objetivos del trabajo se ha llevado a cabo, en primer lugar, la consulta y posterior exposición de bibliografía referente, por un lado, a la traducción audiovisual y al doblaje y, por otro, al multilingüismo en productos audiovisuales. De este modo, queda acotado el concepto de multilingüismo, su intención y las distintas formas en que puede darse, así como las distintas estrategias de resolución existentes para su traducción en el doblaje. En tercer lugar, y en aras de demostrar con un caso práctico la importancia de tratar la pluralidad de lenguas como un problema de traducción, se ha examinado la presencia del multilingüismo en un producto audiovisual concreto (*The Backwoods*) y se han comentado, teniendo en cuenta la bibliografía aportada y mediante el análisis contrastivo de la versión original y la doblada, las dificultades de traducción que este puede suponer, las técnicas de traducción llevadas a cabo en su doblaje y qué consecuencias conllevan. A continuación, cuando se ha considerado pertinente, se han aportado soluciones alternativas basadas en la adaptación del guion para todas aquellas escenas problemáticas o susceptibles de mejora, haciendo posteriormente una valoración de las soluciones propuestas. Por último, y partiendo de los resultados obtenidos, se han resumido las conclusiones alcanzadas con respecto al caso práctico analizado y al multilingüismo en el mundo audiovisual en general.

### **1.4. Estructura del trabajo**

Este trabajo se estructura en cinco partes principales. La primera parte consiste en la presentación de la motivación a la que responde la elaboración de este trabajo, así como de sus objetivos, la metodología con la que se ha llevado a cabo y su estructura (Capítulo 1: “Introducción”). La segunda y la tercera parte conforman el marco teórico. En este, por un lado se resume la bibliografía referente a la traducción audiovisual y al doblaje, haciendo hincapié en sus características y restricciones y en las diferentes fases que lo componen (Capítulo 2: “El doblaje”); y, por otro, se aportan la definición de

multilingüismo, las variables en las que pueden aparecer las terceras lenguas en los textos audiovisuales, las dificultades de traducción que estas pueden causar y sus posibles estrategias de resolución (Capítulo 3: “El multilingüismo en la traducción audiovisual”).

En cuanto a la cuarta parte (Capítulo 4: “Análisis del doblaje de *The Backwoods*”), esta consiste en un corpus dividido en tres apartados. En el primero, se explican los motivos por los cuales se ha elegido la película *The Backwoods* como objeto de estudio (Subcapítulo 4.1: “Justificación de la elección”); en el segundo, se contextualiza dicho filme haciendo un breve resumen del argumento y una presentación de los personajes principales y su implicación en el conflicto multilingüe que nos concierne (Subcapítulo 4.2: “Contextualización de la película”); en el tercero, por un lado, se analizan y comparan la versión original y la versión doblada de las escenas conflictivas cuyas soluciones de traducción son susceptibles de mejora; y, por otro, se expone la estrategia de traducción alternativa elegida para solventar los problemas de traducción detectados, así como la valoración de las propuestas de traducción aportadas (Subcapítulo 4.3: “Análisis contrastivo de la versión original y la versión doblada y propuestas de traducción alternativas”). Los ejemplos analizados, así como sus soluciones alternativas, se dividen en dos subsecciones en función de la técnica de traducción que se haya empleado en el doblaje (Subsección 4.3.1: “Neutralización de L3<sup>TP</sup> y doblaje de L1 en el TM” y Subsección 4.3.2: “Mantenimiento de L1 y L3<sup>TP</sup> en el TM”).

La quinta y última parte (Capítulo 5: “Conclusiones”) consiste en la recopilación de las conclusiones alcanzadas, seguida de una reflexión sobre la presencia del multilingüismo en el mundo audiovisual y sobre su consideración como problema de traducción.

## **2. EL DOBLAJE**

### **2.1. La traducción audiovisual**

Si tomamos como punto de partida el concepto de traducción interlingüística acotado por Jakobson (1959: 232), la traducción audiovisual (TAV) es un tipo de traducción especializada que se encarga de trasladar de una lengua origen (LO) a una lengua meta (LM) el contenido de los textos audiovisuales. Estos, sin embargo, poseen ciertas particularidades con respecto a los textos convencionales, ya sean orales o escritos. En primer lugar, y tal como apunta Bartoll (2015: 14-15), su mensaje se transmite mediante

dos canales de comunicación: el acústico y el visual, los cuales, a su vez, pueden aportar información tanto verbal como no verbal.

En segundo lugar, y tal como indica Chaume (2004a: 30), cada canal presenta varios códigos de significación que actúan simultáneamente en la producción del sentido. Estos son, por un lado, el código lingüístico, los códigos paralingüísticos, el código musical y de efectos especiales y el código de colocación del sonido (todos ellos provenientes del canal acústico). Y, por otro lado, los códigos iconográficos, los códigos fotográficos, el código de planificación, los códigos de movilidad, los códigos gráficos y los códigos sintácticos (todos ellos provenientes del canal visual).

Así pues, nos encontramos ante una variedad de traducción en la que no solamente debe tenerse en cuenta el texto (guion escrito y posteriormente hablado), sino también la imagen, el sonido y todos los significados (y limitaciones) que de ellos puedan desprenderse. De hecho, esta es la razón por la cual a lo largo de la historia de la traducción audiovisual algunos autores han querido referirse a ella como *constrained translation* (Titford, 1982: 113), concepto traducido al español como *traducción subordinada* (Mayoral *et al*, 1988: 356-367) o *traducción restringida* (Martí Ferriol, 2013: 129), pues la traducción del texto de alguna manera está subordinada a (o restringida por) factores externos a lo puramente lingüístico (por ejemplo, los gestos y movimientos articulatorios de los actores, la duración de sus intervenciones, etc.).

En lo referente a las distintas modalidades que comprende la TAV, cabe decir que el listado es amplio y que no todos los estudiosos ofrecen la misma clasificación. Sea como fuere, una gran parte coincide al afirmar que las más importantes son el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas.

En el caso de España, las modalidades preferidas para la traducción de textos audiovisuales de producción ajena, especialmente del medio cinematográfico y televisivo, son el doblaje y la subtitulación; la utilización de las voces superpuestas se reduce a ciertos documentales y programas de telerrealidad.

## **2.2. Características y restricciones**

“El doblaje consiste en la traducción y ajuste del guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe”

(Chaume, 2004a: 32). Se trata, pues, de sustituir la banda sonora interpretada en la lengua origen por otra banda sonora, igualmente verosímil, interpretada en la lengua meta. Para ello, y aquí entra en juego el término *ajuste*, es primordial fijarse en las restricciones impuestas por la imagen. Dicho de otro modo: el canal acústico tiene que estar en sincronía con el canal visual, y es por este motivo que Agost (1999: 58-69 y 2001b: 14) diferencia tres tipos de sincronismo:

En primer lugar, el sincronismo visual, que consiste en la coherencia entre los movimientos visibles en la pantalla y los sonidos que oímos, una tarea que suele llevar a cabo el ajustador, aunque también puede encargarse el traductor. Además, para que esta sincronía sea posible (y creíble) hay que tener en cuenta tres aspectos fundamentales: la sincronía fonética o labial (armonía entre la articulación de vocales y consonantes de los actores y lo que oímos, prestando especial atención a las bilabiales y a las vocales más abiertas y más cerradas); la isocronía (la extensión de las intervenciones de los personajes que aparecen en pantalla debe ser la misma tanto en el original como en la traducción); y la sincronía quinésica (los movimientos y gestos de los actores no pueden contradecir el texto oral y deben poder entenderse en la cultura meta).

En segundo lugar, el sincronismo de caracterización, consistente en la coherencia entre la voz de los actores de doblaje y el aspecto y manera de gesticular de los actores originales, tarea de la que es responsable el director de doblaje. Además, y tal como señalan Chaume *et al.* (2005: 6), hay que procurar, en pro de la verosimilitud, que la dramatización de los diálogos no sea forzada, es decir, que no parezca sobreactuada, ni tampoco monótona.

Por último, el sincronismo de contenido, que consiste en la congruencia entre el sentido del texto original y el de la traducción, que es la tarea por excelencia del traductor, sea cual sea su especialidad, y que tiene que ver con el código lingüístico. Sin embargo, en el caso del doblaje, esta tarea tiene un añadido importante: para que el texto meta suene real debe servirse de un registro oral prefabricado, esto es, “escribirse con la finalidad de ser dicho o interpretado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si fuera realmente un discurso oral” (Chaume, 2005: 9), lo cual se conoce comúnmente en TAV como oralidad fingida o pretendida. Para ello, el traductor deberá tratar de imitar los rasgos propios del lenguaje oral, que son, por ejemplo, y según se estipula en la obra *Criteris lingüístics sobre traducció y doblatge* (Televisió de Catalunya, 1997: 229): el

uso mayoritario de un registro coloquial, el empleo de frases cortas y yuxtapuestas, la utilización de estructuras conversacionales estereotipadas y clichés, el amplio uso de elipsis y deícticos, etc.

Con todo, es preciso añadir que la suma de estas sincronías responde a la pretensión de crear en el receptor meta la ilusión de que una producción extranjera es propia. Así, cuánto más se logren y respeten los sincronismos, más cerca se estará de alcanzar el objetivo último del doblaje.

### **2.3. Fases del doblaje**

Tal y como muy acertadamente afirma Chaume (2016: 28): “el doblaje es el producto lingüístico y artístico de una cadena de agentes”, se trata, pues, de un trabajo colectivo que consta de diversas fases. Para la descripción de las distintas fases y agentes se ha recurrido a las aportaciones de Agost (2001b: 14-15 y 1999: 58-75). En primer lugar, el cliente adquiere los derechos de emisión del texto audiovisual en cuestión y, seguidamente, delega el encargo de traducción al estudio donde se llevará a cabo la grabación del doblaje. Una vez recibido el encargo, el estudio contrata a un traductor y, si se dan las circunstancias ideales, le entrega una copia de la cinta y guion originales. Hay ocasiones, no obstante, en que el traductor solo recibe parte del material (puede que no reciba el guion, o que el guion que se le proporcione no sea el definitivo, o incluso que no disponga del soporte visual).

Cuando el traductor ha terminado la traducción, empieza la fase de ajuste o adaptación, para que la traducción acabe cuadrando con las imágenes. De esta fase suele encargarse el ajustador, muy a pesar de algunos estudiosos. Por ejemplo, tanto Chaume (2004a: 63-64) como Agost (1999: 61) defienden que es esencial que el traductor lleve a cabo el ajuste del guion o que por lo menos esté en contacto con quien la realice, puesto que el ajustador en muchas ocasiones desconoce la lengua origen y, sin embargo, es el encargado de modificar la traducción en pro de la sincronía y de la oralidad fingida. Que el traductor participara en el proceso de ajuste, en cambio, garantizaría una mayor fidelidad, ya no solamente a la traducción original, sino también al texto de partida.

Según apunta Chaume (2016: 30-31), durante esta fase el adaptador también se encarga de la segmentación del texto meta en *takes* (tomas), o unidades de doblaje, que son “un conjunto de enunciados de los actores de pantalla agrupados en un segmento por

razones de narrativa fílmica [facilitar la memorización, interpretación y grabación de los diálogos por parte de los actores] o por razones económicas [los actores de doblaje y los directores de sala cobran por tomas realizadas]”. Los *takes* han de tener un máximo de 10 líneas, no superar los 15 segundos, ni contener más de 5 renglones por personaje.

Una vez finalizada la fase de ajuste llega la fase de dirección (aunque algunas comunidades bilingües tienen una fase previa de revisión lingüística para garantizar que el texto sea normativo). En la fase de dirección, los actores de doblaje interpretan, bajo la supervisión del director de doblaje, la lista de diálogos preparada en la fase de ajuste. El director, por su parte, también se encarga de elaborar el plan de trabajo y de seleccionar los actores de doblaje, es decir “las voces” más adecuadas para cada personaje del filme. Por último, y cuando ya se ha grabado la dramatización del texto, los técnicos se encargan de mezclar las diferentes pistas de sonido (aquellas en las que se han grabado las intervenciones de los actores, las de la banda sonora, las de los ambientes, etc.).

### **3. EL MULTILINGÜISMO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

#### **3.1. Presencia en textos audiovisuales y definición**

A pesar de que el multilingüismo lleva siendo una importante realidad desde tiempos inmemoriales y de que, hoy por hoy, es un fenómeno más que común en nuestra vida cotidiana, su presencia (y toma en consideración) en los textos audiovisuales es, según apunta Díaz Cintas (2014-2015: 136-142), relativamente reciente, pues no fue hasta los últimos años del siglo XIX que algunos cineastas decidieron utilizar la variedad de idiomas como recurso para reflejar de manera realista la sociedad en la que vivían (incluyendo en sus películas, por ejemplo, historias de viajes, de emigración, de minorías étnicas, de conflictos interculturales, entre otras). Huelga añadir, también, que, según afirma, esta explotación tardía del plurilingüismo en obras cinematográficas se ha debido, principalmente, a los intereses comerciales de las productoras, las cuales suelen preferir, con vistas a obtener más beneficios, un mensaje monolingüe y con ello más fácil de comprender por parte la audiencia. Esta realidad, a su vez, ayuda también a explicar la escasez de estudios traductológicos relativos a la traducción de textos de naturaleza multilingüe que existen hasta la fecha. Aun así, su importancia en aumento está desembocando en la elaboración y publicación de cada vez más artículos y tesis que abordan este tema.

En cualquier caso, no cabe duda de que en el mundo audiovisual actual las producciones multilingües son cada vez más frecuentes y que ello obliga a los traductores a tener una idea muy clara de en qué consiste exactamente el multilingüismo, pues para trasladarlo debidamente es conveniente saber detectar su intencionalidad y conocer sus posibles soluciones de traducción. Así, el *Diccionario de la lengua española* (2001) define el multilingüismo como “la coexistencia de varias lenguas en un país o territorio”. No obstante, y contando con la presencia de tal fenómeno ya no solo en el mundo real sino también en el ficcional, Delabastita y Grutman (2005: 15) proponen una definición más amplia y flexible: según estos teóricos, un texto se considera multilingüe no solamente cuando en él coexisten varios idiomas, sino también cuando la coexistencia se da entre diversas variedades lingüísticas, como los dialectos y los sociolectos. Voellmer y Zabalbeascoa (2014: 232-243), por su parte, también añaden a la categoría de variedad intralingüística los idiolectos y los idiomas inventados.

Esta definición del texto multilingüe, sin embargo, hace que se vuelva una necesidad replantearse el concepto tradicional que desde Jakobson se ha tenido de la traducción interlingüística, pues en un texto donde el multilingüismo está presente la traducción ya no puede entenderse como el trasvase de una lengua origen (L1) a una lengua meta (L2), sino como el trasvase de varias lenguas de partida (L1+L3, en caso de que solo coexistan dos idiomas y uno sea el principal) a varias lenguas de llegada (L2+L3) (Corrius y Zabalbeascoa, 2011: 113-115). Además, y si realmente quiere conservarse el mismo grado de heterolingüismo presente en el texto original y/o las funciones que en este ejerce, cabrá ser consciente de todos los retos que puede conllevar este “nuevo” concepto de la traducción y de las dificultades que en estos casos también añade la imagen en el campo de la TAV (esto es, el lenguaje no verbal, los elementos paralingüísticos, etc.).

### **3.2. Detección de terceras lenguas**

Cuando un traductor se enfrenta a un texto multilingüe (audiovisual o no), lo primero que debe hacer es detectar la pluralidad de lenguas o variedades dialectales y, seguidamente, estipular si estas son principales o secundarias. Para entender la diferencia entre unas y otras, se hará referencia a los conceptos, definiciones y simbología utilizados por Corrius y Zabalbeascoa (2011: 115-118), Voellmer y Zabalbeascoa (2013:1-7 y 2014: 232-239) y Zabalbeascoa (2014: 33-36) en sus



respectivas obras. Así pues, en lo sucesivo, se entenderá L1 como la lengua principal de un texto de partida (TP), L2, como la lengua principal correspondiente en el texto meta (TM) y L3, como aquellos fragmentos de cualquier otra lengua que aparezcan tanto en el TP como en el TM. De este modo,  $TP=L1+L3^{TP}$  y  $TM=L2+L3^{TM}$ , aunque cabe añadir, también, que un mismo texto puede tener varias lenguas principales y varias lenguas secundarias (o, en términos de dichos académicos, terceras lenguas). Así, es igualmente posible que  $TP=L1a+L1b+\dots[+L3a^{TP}+L3b^{TP}+\dots]$  y que  $TM=L2a+L2b+\dots[+L3a^{TM}+L3b^{TM}+\dots]$ .

Por un lado, se considerará que un texto tiene varias lenguas principales cuando ambas tengan prácticamente la misma presencia o importancia en su conjunto global (lo cual es típico de obras en las que se espera que el público destinatario comprenda ambos idiomas). Por otro lado, se considerará que en un texto hay una tercera lengua cuando esta tenga una presencia o importancia menor que la lengua principal (esto es, un número de palabras o un grado de frecuencia considerablemente inferior). El caso que aquí nos concierne, no obstante, es el de los textos audiovisuales caracterizados por la presencia de terceras lenguas, para lo cual se vuelve necesario acotar con mayor precisión el concepto de L3. Según Corrius y Zabalbeascoa (2011: 115):

“The third language is a feature of multilingual texts and communication acts. Each language (L1, L2, and any number of different  $L3^{ST}$  and  $L3^{TT}$ ) may be a distinct, independent language or an instance of relevant language variation, sufficient to signal more than one identifiable speech community being portrayed or represented within a text”.

En definitiva, habrá que constatar que el uso intencionado de L3 supone un rasgo distintivo de la obra y que, por consiguiente, esta destaca del resto del texto. Habida cuenta de esto, y una vez confirmada la presencia de una (o varias) terceras lenguas en el producto multilingüe original, el traductor deberá ser capaz de analizar e identificar la naturaleza de L3 según las variables en que pueda presentarse, pues todo ello es un paso esencial para determinar qué relación mantienen L1 y  $L3^{TP}$  y qué estrategias de traducción deberán tomarse para intentar conservar tal relación entre L2 y  $L3^{TM}$ . A este respecto, las variables de L3 que contemplan los autores anteriormente mencionados cuando L3 es una lengua (y no una variedad lingüística) son las siguientes:

#### ◇Origen de L3

- L3 es una lengua inventada:
  - L3 tiene una fuerte base de L1 (por ejemplo, el nadsat en *A Clockwork Orange*)
  - L3 tiene una base débil de L1 (por ejemplo, el klingon en *Star Trek*)
- L3 es una lengua real con una comunidad de hablantes en el presente (lenguas vivas; por ejemplo, el inglés) o en el pasado (lenguas muertas; por ejemplo, el latín):
  - L3 representa fielmente el habla real
  - L3 no representa fielmente el habla real (es, por tanto, una pseudo-lengua o idioma fingido que, partiendo de L1, muestra solamente algunos rasgos estereotipados de la lengua que pretende imitar, aportando así un toque de exotismo a un texto que en realidad podría considerarse monolingüe)

#### ◇ Coincidencia o no con L2

- $L3^{TP}=L2$
- $L3^{TP}\neq L2$

#### ◇ Proximidad o familiaridad de L3 con el público destinatario

- L3 es una lengua exótica o desconocida para los hablantes de L1 (por ejemplo, el japonés para los españoles)
- L3 es una lengua próxima o familiar para los hablantes de L1 (por ejemplo, el italiano para los españoles)

#### ◇ Inteligibilidad e identidad asignable

- L3 vehicula un mensaje comprensible
- L3 vehicula un mensaje ininteligible:
  - Los hablantes de L1 identifican de qué lengua se trata (aunque no la entiendan)
  - Los hablantes de L3 no identifican de qué lengua se trata

#### ◇ Contenido informativo del mensaje de L3

- L3 comunica información relevante
  - El contenido de L3 va acompañado de una traducción (porque no se espera que la audiencia la comprenda)

- Traducción intratextual (dentro del mismo texto, por un mismo personaje, a modo de reformulación o paráfrasis del mensaje, o por otro personaje actuando de intérprete)
- Subtítulos intertextuales
- El contenido de L3 no se traduce (ya sea porque los hablantes de L1 conocen relativamente la lengua o porque se dan pistas no verbales —gestos como saludar moviendo el brazo, situaciones, etc., que hacen que no haga falta traducirla)
- L3 no comunica información relevante (lo que se dice no tiene sentido o no es informativo; por ejemplo, diálogos de fondo para dar ambiente y contexto)

◇ Visibilidad de L3 (es más o menos llamativa o evidente)

- L3 apenas se distingue de L1 o se refleja con pocas marcas (invisibilidad)
- L3 no está presente como tal, pero se distingue de L1 a través de estrategias compensatorias (visibilidad como pseudo-lengua):
  - Lingüísticas (por ejemplo, léxico extraño, préstamos lingüísticos, etc.);
  - Paralingüísticas (por ejemplo, tipo de voz, hablar con acento, etc.)
  - No verbales (por ejemplo, aspecto o gestos)

Así pues, lo que es evidente es que las variables en las que se presente L3 en la producción original determinarán considerablemente las dificultades de traducción con las que el traductor se acabará enfrentando. Para solventarlas, será necesario, ya no solo que este sea capaz de detectar el problema, sino también que sea consciente de la importancia de trasladar o no dichas variables y de las estrategias de resolución que existen para cada caso.

### **3.3. El multilingüismo como problema de traducción en textos audiovisuales**

Una vez detectada la presencia, frecuencia y variables de L3 en el texto de partida, conviene interpretar la intención del autor a la hora de crear un producto audiovisual multilingüe y analizar si tal rasgo textual responde a una función concreta relevante. De ser así, la presencia de L3 y su traslado en el texto meta debería tratarse como un problema de traducción. Según Zabalbeascoa (2014: 38) “cuanto más destaque L3 del resto del texto, más puede suponer un problema de traducción”. Además, deberá también examinar si dicha función textual solo puede conseguirse mediante la presencia

de L3 en el TM o si, de lo contrario, puede lograrse el mismo efecto sin necesariamente recurrir a L3<sup>TM</sup> (esto es, sirviéndose de estrategias que compensen la pérdida de plurilingüismo).

Entre las funciones que puede desarrollar la presencia de L3 en el TP, están, en primer lugar y por destacar algunas, que tenga un valor diegésico o narratológico, es decir, que sea importante para el desarrollo narrativo de la trama. Por ejemplo, puede que el autor utilice el multilingüismo para desarrollar una historia que gire en torno a las particularidades de una cultura en concreto o en torno a las barreras lingüísticas o choques interculturales que se dan con la confluencia de distintas culturas. En segundo lugar, L3 puede utilizarse como herramienta de verosimilitud para reflejar estas u otras situaciones multiculturales con autenticidad. En tercer lugar, L3 también puede ser un recurso para generar humor; en muchas ocasiones los malentendidos que surgen de la incomprensión entre personajes por hablar lenguas distintas o por no tener un alto dominio de una lengua en concreto dan lugar a situaciones cómicas. Por último, puede que la intención del cineasta sea caracterizar a algún personaje, atribuirle un rasgo peculiar que lo distinga de los demás según (Díaz Cintas, 2014-2015: 138). Según Bleichenbacher (2012: 159), por ejemplo, en gran parte de las producciones multilingües de Hollywood el uso del inglés con acento extranjero o de una lengua que no sea el inglés se utiliza para la creación de personajes negativos, normalmente, en contextos criminales, militares o políticos. Esto deriva, a su vez, en la utilización de L3 como recurso, voluntario o no, para crear estereotipos.

Sea cuál sea el propósito con el que se use la pluralidad de lenguas en un texto audiovisual específico, la elección de la estrategia de traducción también se verá condicionada, como ya se ha comentado, por si dicha función es relevante en comparación con el resto de rasgos textuales que lo conforman (sintácticos, retóricos, pragmáticos, etc.). En este sentido, Corrius y Zabalbeascoa (2011: 121-122), resaltan la importancia de priorizar los objetivos, ya que difícilmente puede lograrse la equivalencia perfecta de todos los elementos del original. Ello no implica, no obstante, que no existan distintas soluciones en función de cuál sea el objetivo prioritario de la traducción.

#### **3.4. Estrategias para trasladar L3 en el doblaje**

En el caso del doblaje, Corrius y Zabalbeascoa (2011: 122-126) proponen tres estrategias traductológicas, que engloban seis tipos de posibles soluciones:

◇ No cambiar L3 y solo doblar L1 ( $L3^{TP}=L3^{TM}$ ): el TM también sería un texto multilingüe

- Repetir  $L3^{TP}$  (cuando  $L3^{TP}\neq L2$ ): se conservaría el estatus de L3 en la traducción pero su función o connotación podría cambiar.

◇ Neutralizar L3 y doblar L1: el TM sería un texto monolingüe (estandarización lingüística)

- Repetir  $L3^{TP}$  (cuando  $L3^{TP}=L2$ ): se perdería el estatus de L3 en la traducción, teniendo ello tres posibles consecuencias:
  - Invisibilidad total de L3: utilización o no de alguna estrategia compensatoria para reproducir la función del multilingüismo pero sin que haya variedad lingüística
  - Ínfima visibilidad de L3: traslado de alguna cualidad de L3 a partir de alguna estrategia lingüística de compensación en L2 que transmita cierto sabor a L3 y mantenga la ilusión de multilingüismo (por ejemplo, que los personajes digan que hablan en  $L3^{TP}$  aunque realmente no sea así, que imiten el acento típico de los hablantes de  $L3^{TP}$ , etc.)
  - Cambio del tipo de multilingüismo: utilización de alguna variante poco común de L2 o creación de un idiolecto
- Sustituir  $L3^{TP}$  por L2 (cuando  $L3^{TP}\neq L2$ ): se perdería el estatus de L3 en la traducción, teniendo ello las mismas posibles consecuencias que en el caso anterior
- Eliminar L3: se perdería el estatus de L3

◇ Adaptar L3 y doblar L1 ( $L3^{TP}\neq L3^{TM}$ ): sin neutralizar o eliminar  $L3^{TP}$ , el TM también sería un texto multilingüe

- Sustituir  $L3^{TP}$  por L1 (cuando  $L3^{TP}=L2$ ): se conservaría estatus de L3 en la traducción (esta solución es factible cuando la elección de L3 realmente no importa y L1 es un recurso fácil que produce una relación más estrecha con el TP)
- Sustituir  $L3^{TP}$  por  $L3^{TM}\neq L3^{TP}/L2$  (cuando  $L3^{TP}\neq L2$  o  $L3^{TP}=L2$ ): se conservaría el estatus de L3 en la traducción y su función podría ser equivalente a la de  $L3^{TP}$

Así pues, existe un considerable abanico de estrategias de doblaje para afrontar el multilingüismo como problema de traducción; para el traductor, trasladar L3<sup>TM</sup> o no dependerá del grado de dificultad que presenten sus variables o, sencillamente, de la prioridad que dé a la diversidad lingüística. Cabe decir, no obstante, que en el mundo del doblaje la eliminación de la pluralidad de lenguas es bastante común, y este es el motivo por el que algunos estudiosos descartan tal modalidad como opción factible para la traducción de textos plurilingües. Según Wahl (2005; citado por Díaz Cintas 2014-2015: 143), por ejemplo, “los filmes políglotas van en contra de la ilusión cinematográfica en el sentido de que no tratan de ocultar, tras el parapeto de una lengua universal, la diversidad que caracteriza a los seres humanos”. Heiss (2004; citado por Díaz Cintas 2014-2015: 145), por su parte, propone como alternativa a esta tendencia una solución híbrida: doblar la lengua principal y subtítular el resto de idiomas.

Sin embargo, y según afirman algunos autores como De Higes Andino (2014: 226), en el caso concreto de España, la práctica más extendida para traducir películas de este tipo sigue siendo la estandarización lingüística, y esto no se debe solamente a la decisión que, por los motivos que sea, tome el traductor, sino a lo que ella denomina manipulación ideológica. Según constata, la decisión de mantener o no el multilingüismo en un producto audiovisual doblado depende, en la mayoría de los casos, de las distribuidoras cinematográficas y de sus intereses comerciales, pues estas no dejan de ser los clientes finales del encargo de traducción. Dichas distribuidoras no suelen estar a favor ni de mantener la banda sonora original y subtítular los fragmentos en L1 (en el caso de que L3<sup>TP</sup> sea el español) ni de optar por cualquier otra estrategia de traducción que implique la subtitulación de alguna de las partes (por ejemplo, doblar L1 y mantener L3<sup>TP</sup> cuando esta no es el español, o cambiar L3<sup>TP</sup> por otra L3 distinta, sea esta o no el español).

Además, en su estudio De Higes entrevista a Armanda Rodríguez Fierro, responsable de las revisiones de traducción de la distribuidora Alta Films, quien alega que este tipo de decisiones se deben a factores económicos (la subtitulación parcial hace que aumente el coste del doblaje) y al gusto de la audiencia; según ella, “el que va a ver una versión doblada generalmente no quiere encontrarse con subtítulos”. En este sentido, Voellmer y Zabalbescoa (2014: 240) opinan algo similar, pues, según constatan, muchos espectadores siguen prefiriendo ver las versiones dobladas, aunque luego suelen criticar el resultado final de dicho tipo de traducción. Esto suele deberse a que la audiencia de

los países que, por los motivos que sea, tienen una tradición dobladora (como es el caso de España) han ido, generación tras generación, adquiriendo un hábito que es muy difícil de modificar, por no hablar del coste económico que supondría intentarlo.

#### **4. ANÁLISIS DEL DOBLAJE DE *THE BACKWOODS***

La película que en este caso se ha elegido como objeto de estudio es *The Backwoods* (*Bosque de sombras*, en su versión doblada al español), un filme de suspense de 2006 dirigido por Koldo Serra y coescrito por Jon Sagalá y Koldo Serra (puede consultarse la ficha técnica del filme en el Anexo I).

##### **4.1. Justificación de la elección**

Los motivos por los que se ha decidido analizar el doblaje de esta película son diversos. El primer factor determinante ha sido, como no podía ser de otra manera, su naturaleza multilingüe, pues se trata de una coproducción internacional rodada en inglés (L1) y en español (L3<sup>TP</sup>) a partir de un guion escrito íntegramente en castellano. En segundo lugar, por el hecho de que sus autores utilizan tal combinación de idiomas como recurso esencial para plasmar las barreras lingüísticas e interculturales que se dan entre los personajes principales, así como para caracterizarlos, derivando ello en que se trate de un producto audiovisual cuya pluralidad de lenguas tiene valor narratológico. Así, el multilingüismo que lo caracteriza tiene una función textual relevante y, por ende, debería afrontarse como un posible problema de traducción. Por último, por las dos lenguas que se utilizan a lo largo de la trama; que L3<sup>TP</sup> coincida con L2 aumenta exponencialmente las posibilidades de encontrarse con dificultades significativas de traducción, las cuales, juntamente con sus soluciones, son precisamente lo que se analizará de ahora en adelante.

##### **4.2. Contextualización de la película**

###### *4.2.1. Resumen del argumento*

La trama se sitúa en 1978, en un pueblo del norte de España. Norman y Lucy son un matrimonio inglés que trata de salvar su relación yéndose de vacaciones a la casa rural que un año atrás compró el jefe de Norman, Paul, que también viaja con su pareja, Isabel. La pretensión de pasar unos días tranquilos en el norte de España se desvanece cuando, durante su primera mañana en la casa, Norman y Paul deciden adentrarse al

bosque que la rodea para irse de caza; es entonces cuando, en el interior de una vieja caseta aparentemente abandonada, encuentran a una niña secuestrada. Al darse cuenta de la gravedad de la situación, vuelven a la casa con la niña para contárselo a sus respectivas parejas e ir a informar a la policía. Sin embargo, justo cuando están a punto de hacerlo, unos pueblerinos preocupados por la desaparición de su sobrina llaman a la puerta y les preguntan si la han visto. Paul, que sospecha acertadamente que ellos son los responsables del secuestro, se ofrece a ir al bosque con ellos para intentar encontrarla; mientras, sus compañeros se quedan en la casa escondiendo a la niña y a la espera de que vuelva. El grupo de lugareños, por su parte, también se divide, pues dos de ellos deciden volver a acercarse a la casa para comprobar si realmente no está la niña. Con todo, la trama acabará desembocando en una terrible espiral de muertes y violencia fruto del intento por parte de ambos grupos de que el otro no descubra su secreto.

#### *4.2.2. Personajes principales*

En aras de poder valorar mejor la estrategia de traducción llevada a cabo en el doblaje de *The Backwoods*, es preciso, primeramente, hacer una breve presentación de sus personajes principales, así como de la implicación y participación que estos tienen en el conflicto multilingüe que nos concierne. Estos son:

◇Norman (Paddy Considine): De origen inglés, viaja a España para solventar sus problemas maritales. En la versión original, chapurrea un par de palabras en español con un marcado acento inglés pero no es capaz de entenderlo. Por tanto, en ningún momento es capaz de entablar una conversación extensa con los pueblerinos, de lo cual se derivan algunas escenas de traducción intratextual conducidas por los personajes que sí hablan y entienden ambos idiomas, o escenas en las que utiliza el inglés y los lugareños no entienden lo que está diciendo.

◇Lucy (Virgine Ledoyen): Mujer de Norman. También es de origen inglés y no habla ni entiende el español, de lo cual se derivan, igual que en el caso anterior, algunas escenas de traducción intratextual conducidas por los personajes que sí hablan y entienden ambos idiomas, o escenas en las que utiliza el inglés y los lugareños no entienden lo que está diciendo.



◇Paul (Gary Oldman): Jefe de Norman, también es de origen inglés pero habla con fluidez (aunque con un marcado acento) el español. Ello se debe a que su abuela, de origen español, era de la zona; de hecho, vivió en la casa rural en la que pretenden pasar sus vacaciones hasta que se casó con su abuelo y se mudaron a Inglaterra. Así pues, es el único de los personajes anglosajones capaz de entablar una conversación extensa con los lugareños y de salvar las barreras lingüísticas que se dan entre estos y sus compatriotas ingleses.

◇Isabel (Aitana Sánchez-Gijón): Pareja de Paul. Habla con fluidez el inglés aunque es de origen español, razón por la cual es, junto a Paul, quien intenta calmar a Nerea, la niña secuestrada, y quien en varias ocasiones actúa de intérprete entre sus compañeros anglohablantes y los pueblerinos (entre ellos, los raptos de la niña y los aldeanos que los hospedan mientras huyen de estos).

◇Paco (Lluís Homar): Tío de Nerea y culpable de su secuestro. De entre los pueblerinos es el que lleva la voz cantante, aunque no habla ni entiende el inglés, motivo por el que solamente mantiene conversaciones extensas con Paul.

◇Lechón (Jon Ariño): Tío de Nerea, hermano de Paco y cómplice del secuestro de la niña. De origen español, no habla ni entiende el inglés y este es el motivo por el que en varias ocasiones solicita que se traduzcan sus palabras.

◇Antonio (Andrés Gertrudix): Tío de Nerea, hermano de Paco y también cómplice del secuestro, aunque de todos los implicados es el único que no parece estar conforme con las actuaciones de sus familiares. No obstante, su carácter sumiso y su tartamudez no le permiten actuar para impedirlos. Es también de origen español y no habla ni entiende el inglés.

◇Miguel (Kandido Uranga): Primo de Paco, Lechón y Antonio y cómplice del secuestro de Nerea. Es también de origen español y no habla ni entiende el inglés.

◇Nerea (Yaiza Esteve): Niña secuestrada. Tiene una deformidad en la mano que parece ser el motivo por el que sus parientes la tienen escondida en la caseta abandonada. Es de origen español, aunque al haber vivido siempre aislada, no parece que lo haya aprendido a hablar; las pocas veces que se la escucha, solamente chilla aterrada. Se sobreentiende que no habla ni entiende inglés, razón por la cual únicamente se dirigen a ella Paul e Isabel.

### **4.3. Análisis contrastivo de la versión original y la versión doblada y propuestas de traducción alternativas**

La estrategia general de traducción que se ha empleado en la versión doblada de *The Backwoods* es el doblaje al español de L1-inglés y la neutralización de L3<sup>TP</sup>-español en el texto meta, con lo cual L3<sup>TM</sup> coincide con L2. En la práctica, sin embargo, dicha estrategia se combina en algún momento dado con el mantenimiento de ciertas intervenciones en L1, con todas las consecuencias que eso conlleva en cuanto a la coherencia y verosimilitud del producto audiovisual resultante.

En lo sucesivo, se analizarán y comentarán las soluciones de traducción susceptibles de mejora para todas aquellas escenas originalmente multilingües con mayores dificultades de traducción. También se valorarán las soluciones de traducción llevadas a cabo para las escenas de la versión original que, pese a ser monolingües, contienen referencias metalingüísticas o alguna alusión al origen anglosajón de los personajes extranjeros. Los pasajes objeto de estudio se incluirán en dos apartados distintos en función de la técnica de traducción que se haya utilizado en el doblaje: esto es, por un lado, pasajes en los que se ha neutralizado L3<sup>TP</sup> y se ha doblado L1 en el TM y, por otro, pasajes en los que se han mantenido L1 y L3<sup>TP</sup> en el TM). Además, cuando se considere oportuno, se aportarán soluciones de traducción alternativas para los pasajes del doblaje que resulten, de algún modo, desconcertantes o incongruentes, justificando cada decisión tomada y valorándolas en función de las nuevas consecuencias que comportan. El resto de escenas originalmente multilingües pero cuya neutralización en el TM analizado no da lugar a desconcierto pueden consultarse en el Anexo II.

En cuanto a la estrategia de traducción que seguirán las soluciones alternativas aportadas, cabe decir que no se contemplará en este caso la posibilidad de ofrecer un TM con variedad lingüística. Esta decisión es fruto de la toma en consideración de los factores que llevan al doblaje monolingüe a ser la modalidad favorita en España para la traducción de producciones extranjeras, sean estas o no multilingües (véase el apartado 3.4). Debo añadir, no obstante que, en mi opinión, si el panorama del doblaje español fuera distinto, la opción para mí más factible en este caso y que obtendría un resultado más parecido a la versión original sería la subtitulación (es decir, mantener la banda sonora original y subtítular L1 en castellano). En cualquier caso, la estrategia general por la que finalmente se ha optado es la estandarización lingüística, con la diferencia de

que esta vez será absoluta, pues, como ya se ha dicho anteriormente, en el doblaje analizado de *Bosque de sombras* sí se ha permitido cierto multilingüismo. Si bien con esta estrategia se perderán algunos de los rasgos textuales que aporta  $L3^{TP}$ , no se perderán de vista los que se han considerado más relevantes. Estos son: la presencia de un conflicto fruto de las diferencias culturales entre dos grupos diferenciados de personajes (esto incluye, por ejemplo, diferencias en los comportamientos, en el grado de civismo y nivel cultural, etc.) y la imposibilidad de comprensión mutua que tales diferencias comportan. De este modo, en lugar de utilizar la pluralidad de lenguas para diferenciar a los personajes de un grupo y del otro (es decir, a los ingleses de los lugareños), su caracterización se basará en que unos provengan de una ciudad grande (y culturalmente más avanzada) y los otros, como en la versión original, de un pequeño pueblo rural.

Para comprender tal elección, es preciso tener en cuenta que la España de los años setenta era un país en pleno proceso de transición y que justo salía de una dictadura altamente retrógrada, violenta y patriarcal. Así, era bastante común que en las grandes ciudades, con mayor afluencia de turistas europeos, se tuviera una mentalidad más abierta y avanzada que en los pueblos pequeños. Cabe añadir, también, que para esta nueva caracterización de los personajes deberá adaptarse el contenido de algunas intervenciones en  $L1$  y  $L3^{TP}=L2$ , aunque ello suponga alejarse del guion. Este alejamiento, no obstante, permitirá que las escenas catalogadas como incongruentes e inverosímiles en el doblaje analizado, dejen de serlo (aunque, por otro lado, por supuesto, pueda cuestionarse la adaptación). Con todo, la intención será aportar una estrategia alternativa que se ajuste mejor a los objetivos básicos del doblaje, especialmente en aquello relativo a la coherencia y la verosimilitud, pues el objetivo prioritario será que la audiencia tenga la sensación de que consume una producción audiovisual propia.

#### *4.3.1. Neutralización de $L3^{TP}$ y doblaje de $L1$ en el TM*

◇Ejemplo 1 (0:06:16): Después de un largo viaje en coche con sus respectivas parejas, Norman y Paul entran en una taberna del pueblo donde van a pasar las vacaciones.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA <sup>1</sup>	PROPUESTA ALTERNATIVA
<p>NORMAN: <b>Hola. Hola. Eh... Dos vinos, por favor.</b>  PACO: <b>Estos extranjeros son la hostia. Solo aprenden castellano para emborracharse.</b>  PAUL: No es bueno reírse de los visitantes.</p> <p>TABERNERO: ¡El cazador cazado!  PACO: Tú calla y sácate una ronda.  TABERNERO: Cuando sirva a estos señores.  PAUL: Hola.  CAMARERA: Buenas.  MIGUEL: ¿Viene ese vino o qué?  CAMARERA: ¡Ya va!  JOSÉ LUIS: <b>¿Ingleses?</b>  PAUL: <b>Sí.</b>  IGNACIO: <b>Ya ha hablado el listo.</b>  JOSÉ LUIS: <b>Habla muy bien español.</b>  PAUL: <b>Mi abuela era de esta zona. Se casó con mi abuelo y se fueron a vivir a Inglaterra. Soy casi del pueblo.</b>  MIGUEL: ¡Del pueblo!  JOSÉ LUIS: ¿Cómo se llamaba su abuela?  PAUL: Begoña. Begoña Coloma.  JOSÉ LUIS: <b>Ya me acuerdo de su abuela, y del inglés...</b> Vivían en la casa del río. Ahora está abandonada.  PAUL: Ya no. Compré la casa hace un año, ahora es mía.</p>	<p>NORMAN: [sin acento inglés] <b>Hola. Hola. Eh... Dos vinos, por favor.</b>  PACO: <b><u>¿Y este quién es? Menuda pinta lleva. ¡A saber de dónde sale!</u></b></p> <p>PAUL: [sin acento inglés] No es bueno reírse de los visitantes.  TABERNERO: ¡El cazador cazado!  PACO: Tú calla y sácate una ronda.  TABERNERO: Cuando sirva a estos señores.  PAUL: Hola.  CAMARERA: Buenas.  MIGUEL: ¿Viene ese vino o qué?  CAMARERA: ¡Ya va!  JOSÉ LUIS: <b><u>¿De visita?</u></b>  PAUL: <b>Sí.</b>  IGNACIO: <b><u>Ya está de cháchara.</u></b>  JOSÉ LUIS: <b><u>¿Ya habían estado aquí?</u></b>  PAUL: <b><u>No, pero mi abuela era de esta zona. Se casó con mi abuelo y se mudaron a Madrid. Soy casi del pueblo.</u></b>  MIGUEL: ¡Del pueblo!  JOSÉ LUIS: ¿Cómo se llamaba su abuela?  PAUL: Begoña. Begoña Coloma.  JOSÉ LUIS: <b>Ya recuerdo a su abuela y al de Lavapiés.</b> Vivían en la casa del río pero ahora está abandonada.  PAUL: Ya no. Compré la casa hace un año, ahora es mía.</p>

Como puede observarse, cuando apenas han transcurrido los seis primeros minutos de la película, el espectador meta se encuentra con la primera intervención desconcertante. En primer lugar, Paco afirma que Paul y Norman son extranjeros sin que ninguno de ellos haya hablado en aquel momento un idioma que no sea el español (Paco podría inferir que son visitantes porque se hallan en un pueblo pequeño en el que seguramente todos los habitantes se conocen, pero, ¿por qué tienen que ser de origen extranjero si tan siquiera se han expresado con acento?). Además, para la audiencia española dicha conclusión por parte de Paco sorprende todavía más, pues tanto Paul como Norman llevan utilizando el español como lengua aparentemente materna desde el primer minuto del filme.

<sup>1</sup> Se seguirá este formato en todos los ejemplos en los que el diálogo de la versión original y el de la versión doblada es exactamente idéntico (casos en los que solamente intervienen los lugareños y casos en los que se mantiene L1 en el texto meta sin modificaciones) o casi idéntico (casos en los que intervienen Norman y/o Paul hablando en español y lo único que varía en el doblaje es que lo hablan sin acento inglés).

En segundo lugar, en la versión original, justo en la misma intervención, aparece una referencia metalingüística en la que se menciona explícitamente el castellano como idioma que tales extranjeros solamente aprenden para embriagarse; en la versión doblada optan por traducir literalmente este fragmento dando lugar a otra incongruencia: ¿cómo puede ser que aprendan castellano si ya lo hablan perfectamente? Además, poco después, en la traducción también se mantiene literalmente la pregunta por parte de José Luis de si son ingleses, a lo que Paul responde (inexplicablemente para el espectador meta) que sí y ello deriva en que, de nuevo, se haga referencia al español, esta vez para afirmar lo bien que lo hablan para ser extranjeros. Esta extraña situación acaba desembocando en que Paul justifique aparentemente sin motivos su competencia lingüística, pues en la versión doblada también explica que su abuela era del pueblo y su abuelo de origen inglés.

Así, lo que para la audiencia inglesa es una escena cuyas burlas, deducciones y explicaciones son fruto de la diversidad cultural probada de los personajes (los ingleses hablan en inglés, o en español con acento y subtítulo, y los españoles en español, también subtítulo), para la audiencia española es, cuando menos, un motivo de perplejidad. Por lo tanto, estamos ante una estrategia de traducción que, ya desde un principio, pone en riesgo la verosimilitud de la película y la ilusión por parte del espectador meta de que se trata de una producción audiovisual propia. Aun así, cabe decir, también, que es bastante común en los doblajes de textos audiovisuales multilingües optar por que los personajes extranjeros hablen en L2. En estos casos, lo que ya de entrada se espera del espectador meta es que se figure que dichos personajes son de origen extranjero aunque a efectos prácticos no lo parezcan, un ejercicio imaginativo que están habituados a hacer y que, por ello, no impide el éxito comercial de las películas traducidas con esta técnica.

En lo relativo a las propuestas alternativas de traducción, estas son fruto del hecho de que, en mi opinión, si lo que se pretende, como parece, es eliminar la pluralidad de lenguas en el doblaje, quizás hubiese sido mejor adaptar el contenido de algunas intervenciones con vistas a obtener un diálogo sin las incoherencias observadas y, consecuentemente, más verosímil. Por este motivo, propongo que Paul, Norman, Lucy e Isabel se caractericen como visitantes (“¿De visita?” en lugar “¿Ingleses?”), pues con ello, entre otras cosas, también puede evitarse el uso de alusiones metalingüísticas que ponen en riesgo la credibilidad del doblaje por mencionar explícitamente el español.

Así, también planteo que la burla inicial (“Estos extranjeros son la ostia. Solo aprenden castellano para emborracharse”) no sea fruto de qué idioma hablan ni cómo lo hacen tales personajes, sino de las diferencias que los separan por provenir de lugares distintos; unos son de pueblo y otros de ciudad (“¿Y este quién es? Menuda pinta lleva. ¡A saber de dónde sale!”).

Por el mismo motivo, otra de las sugerencias sería cambiar “Habla muy bien español” por “¿Ya habían estado aquí?” y la alusión al origen inglés del abuelo de Paul por su proveniencia de Madrid, concretamente de Lavapiés (un famoso barrio de la capital cuyo número de sílabas permitiría la isocronía con el TP). También propongo sustituir “Ya ha hablado el listo” por “Ya está de cháchara”, porque mantiene el tono burlesco y porque la primera afirmación surge del hecho de que José Luis detecta que el acento de Paul y Norman es inglés. De este modo, aunque se pierda el multilingüismo como rasgo textual, se conserva una de sus funciones, que es plasmar el contraste entre dos grupos de personajes antagónicos (especialmente en lo que al avance cultural se refiere) y sin ofrecer un diálogo desconcertante e inverosímil.

◇ Ejemplo 2 (0:09:10): Lechón entra en la taberna y pregunta quiénes son Paul y Norman, los cuales, en ese momento, siguen hablando con José Luis.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
LECHÓN: ¿Y esos? PACO: <b>Ingleses.</b> MIGUEL: <b>Cuidado, Lechón, uno de ellos habla castellano,</b> ¿verdad, Antonio? PACO: Deja la botella.	LECHÓN: ¿Y esos? PACO: <b>Turistas.</b> MIGUEL: <b>Cuidado, Lechón, que no tienen un pelo de tontos,</b> ¿verdad, Antonio? PACO: Deja la botella.

En este caso, y aunque se haya asumido la capacidad imaginativa del espectador meta, vuelve a aludirse al origen inglés de Paul y de Norman, procedencia que, en una traducción que pretendiese verosimilitud, no tendría una explicación lógica lingüísticamente hablando. A ello le sigue otra afirmación incoherente (con referencia metalingüística incluida) por parte de Miguel, quien advierte, otra vez inexplicablemente, que los ingleses que hasta ahora se han expresado con fluidez en castellano hablan, efectivamente, en castellano.

Así pues, como en el caso anterior, nos encontramos ante una escena que en la versión original es totalmente creíble pero que en la versión doblada puede generar desconcierto. Por ello, y siguiendo con la caracterización basada en el contraste

pueblerinos-visitantes de ciudad, se propone como solución alternativa cambiar “¿Ingleses” por “¿Turistas?” y la intervención en la que se hace referencia al castellano por “Cuidado, Lechón, que no tienen un pelo de tontos”. De este modo, el diálogo resulta más creíble y puede mantenerse el trasfondo de la advertencia original (“Cuidado, Lechón, uno de ellos habla castellano”), que es básicamente evitar volver a quedar en evidencia como ha sucedido en el ejemplo 1, cuando Paul ha manifestado que “no es bueno reírse de los visitantes”.

◇Ejemplo 3 (0:34:50): Isabel, Paul, Norman y Lucy se dirigen en coche hacia el pueblo a denunciar el secuestro de Nerea y a entregársela a la policía.

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA	PROPUESTA
<p>ISABEL: <i>You don't have to go so fast. It's very dark here.</i></p> <p>PAUL: <i>You'll have some story to tell when you get back to London.</i></p> <p>ISABEL: <i>I knew it. Slow down. Who do something like this?</i></p>	<p>ISABEL: Tampoco hace falta que vayas tan rápido. Esto está muy oscuro.</p> <p>PAUL: <b>Tendréis algo que contar cuando volváis a Londres.</b></p> <p>ISABEL: En serio, ve más despacio. ¿Quién podría hacer algo así?</p>	<p>ISABEL: Tampoco hace falta que vayas tan rápido. Esto está muy oscuro.</p> <p>PAUL: <b>Tendréis algo que contar cuando volváis a <u>casa</u>.</b></p> <p>ISABEL: En serio, ve más despacio. ¿Quién podría hacer algo así?</p>

Tanto en la versión original como en la doblada, se trata de un pasaje monolingüe. Así pues, en la traducción L1 se sustituye en todo momento por L2. El problema de la versión doblada es que traslada literalmente la alusión a Londres, lo cual perpetúa la inverosimilitud del TM y, por ende, la exigencia al espectador meta de que se imagine que dichos personajes provienen de tal ciudad pese a estar hablando un español perfecto.

Como ya se ha dicho, aunque se trate de una técnica de traducción extendida y aceptada por la audiencia, si se pretende un doblaje verosímil en el que, en este caso, Paul, Norman, Lucy e Isabel son sencillamente turistas españoles, sería una buena opción sustituir “Londres” por “casa”.

◇Ejemplo 4 (0:44:51): Paul, Paco, Lechón, Antonio y Miguel se adentran al bosque en busca de Nerea y mantienen una conversación banal para disimular el hecho de que sospechan los unos de los otros (Paul presiente que los lugareños aquí presentes son quienes tenían a la niña secuestrada y estos, por su parte, no se creen que Paul no sepa nada sobre su paradero).

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
--------------------------	-----------

<p>PAUL: ¿Sabe? Mi perro también ha desaparecido.</p> <p>PACO: Los perros de ciudad se vuelven locos en el bosque. Se desorientan.</p> <p>LECHÓN: No se preocupe, en cuanto levante la niebla seguro que aparece.</p> <p>PAUL: Seguro, es muy listo.</p> <p>LECHÓN: Igual que este, ¿verdad que sí, jodido?</p> <p>PACO: <b>Habla bastante bien castellano. Casi mejor que estos.</b></p> <p>PAUL: <b>Estoy aprendiendo.</b></p> <p>PACO: <b>Eso les digo yo, que aprendan.</b> Bueno, será mejor que nos separemos. Miguel, vete con Lechón y Antonio y yo con este.</p>	<p>PAUL: ¿Sabe? Mi perro también ha desaparecido.</p> <p>PACO: Los perros de ciudad se vuelven locos en el bosque. Se desorientan.</p> <p>LECHÓN: No se preocupe, en cuanto levante la niebla seguro que aparece.</p> <p>PAUL: Seguro, es muy listo.</p> <p>LECHÓN: Igual que este, ¿verdad que sí, jodido?</p> <p>PACO: <b><u>Parece que se orienta bastante bien, no como estos.</u></b></p> <p>PAUL: <b><u>Hago lo que puedo.</u></b></p> <p>PACO: <b><u>Como todos, no queda otra.</u></b> Bueno, será mejor que nos separemos. Miguel, vete con Lechón y Antonio y yo con este.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nos encontramos en este caso ante un pasaje en el que la referencia metalingüística al castellano de la versión original (“habla bastante bien castellano”) se repite en el doblaje, con todas las implicaciones que ello comporta en cuanto al grado de credibilidad que ofrece el TM. Así, como en algunos de los pasajes ya analizados, mientras para la audiencia del TP esta declaración no causa ningún tipo de extrañeza (pues Paul está caracterizado lingüísticamente como un personaje inglés que también habla español pero con un marcado acento), para la audiencia del TM el diálogo vuelve a resultar desconcertante. Además, a esta intervención la sigue un “estoy aprendiendo” por parte de Paul, lo cual también suma inconsistencia a la conversación; resulta extraño que alguien que habla el español con suma fluidez manifieste que lo está aprendiendo.

De nuevo, en aras de aportar un diálogo verosímil, propongo eliminar la referencia metalingüística y la afirmación incongruente que prosigue. En este caso, y teniendo en cuenta que en el filme los personajes llevan rato deambulando por el bosque, me parece una buena opción cambiar “Habla bastante bien castellano” por “Parece que se orienta bastante bien”. Además, dicha alternativa también incluye, como en la versión original, una burla o reproche a sus familiares por parte de Paco (“no como estos”) y va seguida de una respuesta en la que Paul también muestra modestia (“Hago lo que puedo”). En lo referente a la última sugerencia alternativa (“Como todos, no queda otra”), considero que también se adecua sin incoherencias al diálogo que están manteniendo y encaja con la trama, pues viven en un pueblo rodeado de bosque en el que el hecho de intentar orientarse podría ser una necesidad verosímil.



◇Ejemplo 5 (1:03:15): Norman, tras haber matado a Lechón por intentar violar a su mujer, conversa con sus compañeras sobre qué es lo que pueden hacer dadas las circunstancias.

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA	PROPUESTA
ISABEL: <i>We'll wait for Paul. He'll know what to do.</i> NORMAN: <i>Paul? We're not in England. Things are different here.</i> LUCY: <i>What are you talking about? They had a little girl locked up and they attacked us, is that legal around here?</i> NORMAN: <i>Can we prove how he died? Well, they could say anything.</i>	ISABEL: Esperaremos a Paul, él sabrá lo que hacer. NORMAN: ¿Paul? No estamos en Inglaterra. Aquí las cosas son distintas. LUCY: ¿En qué son distintas? Tenían a una niña encerrada y nos han atacado. ¿Es eso legal por aquí? NORMAN: ¿Podemos demostrar cómo ha muerto? Ellos dirán cualquier cosa.	ISABEL: Esperaremos a Paul, él sabrá lo que hacer. NORMAN: ¿A Paul? <u>Esto no es la capital.</u> Aquí las cosas son distintas. LUCY: ¿En qué son distintas? Tenían a una niña encerrada y nos han atacado. ¿Es eso legal por aquí? NORMAN: ¿Podemos demostrar cómo ha muerto? Ellos dirán cualquier cosa.

Como en el ejemplo 3, tanto la versión original como la doblada ofrecen un pasaje monolingüe: en la traducción L1 se sustituye en todo momento por L2. El problema de la versión doblada vuelve a ser que traslada literalmente la alusión a Inglaterra. Así pues, el espectador meta tiene que seguir creándose la ilusión de que estos personajes provienen de ese país, aunque la mayor parte del tiempo hablen un español perfecto.

Además, es un claro ejemplo del choque intercultural que en la versión original pretenden plasmar los guionistas, pues los protagonistas hablan abiertamente de cuán distintas son las cosas en España. Tal como se ha comentado anteriormente, uno de los recursos con los que logran representar este choque entre culturas es caracterizando a los personajes a través del uso de un idioma u otro (el inglés para el grupo de personajes pertenecientes a una cultura más avanzada, civilizada e ilustrada y el español para el grupo de lugareños más incultos, asalvajados y culturalmente atrasados). En el doblaje, sin embargo, tal caracterización ya no se obtiene a partir de la pluralidad de lenguas, o por lo menos no de una manera veraz, pues los personajes civilizados se expresan, la mayor parte del tiempo, en la misma lengua que los “asalvajados”. Por este motivo, sugiero, siguiendo con la estrategia basada en la estandarización del TM, que no se mantenga “Inglaterra” y se cambie por “la capital” (que es una común manera de hacer referencia a Madrid), pues de este modo resulta creíble que unos personajes que utilizan el español como lengua materna se escandalicen por la situación que acaban de vivir y que asumen como inconcebible en una ciudad grande y civilizada.

◇Ejemplo 6 (1:03:15): Norman, Lucy e Isabel entran con Nerea en brazos a una casa de Venancios (pueblo cercano a la casa donde hasta ahora se alojaban), después de que la muchacha que vive en ella los invite a pasar. Esta situación es fruto de una conversación previa en la que Isabel solicita un teléfono para poder llamar a la policía (aunque alega que se debe a que se han quedado sin gasolina). Con ello, consiguen refugiarse de la lluvia (motivo principal por el que la chica los insta a pasar) y, a la vez, esconderse de los secuestradores, o por lo menos intentarlo.

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA	PROPUESTA
MUCHACHA: Pobre cría, debe estar muertita de frío. ISABEL: Sí, está muy cansada, se ha quedado dormida. NORMAN: <b>Niña bien gracias.</b> MUCHACHA: Pasen. PADRE: ¿Qué ha pasado? MUCHACHA: <b>Unos ingleses, papá,</b> que se han quedado sin gasolina. ISABEL: Buenas tardes.	MUCHACHA: Pobre cría, debe estar muertita de frío. ISABEL: Sí, está muy cansada, se ha quedado dormida. NORMAN: <b>Está bien, gracias.</b> MUCHACHA: Pasen. PADRE: ¿Qué ha pasado? MUCHACHA: <b>Unos ingleses, papá,</b> que se han quedado sin gasolina. ISABEL: Buenas tardes.	MUCHACHA: Pobre cría, debe estar muertita de frío. ISABEL: Sí, está muy cansada, se ha quedado dormida. NORMAN: <b>Está bien, gracias.</b> MUCHACHA: Pasen. PADRE: ¿Qué ha pasado? MUCHACHA: <b>Unos <u>turistas</u>, papá,</b> que se han quedado sin gasolina. ISABEL: Buenas tardes.

En este caso, nos encontramos ante un pasaje que en el doblaje resulta desconcertante por varias razones. En primer lugar, en cuestión de segundos Norman pasa de únicamente saber hablar inglés (véase el ejemplo 10 para saber el contenido del diálogo inmediatamente anterior) a expresarse en español y sin acento (“Está bien, gracias”). En segundo lugar, vuelve a aludirse al origen inglés de unos huéspedes que se han comunicado en casi todo el TM en español. No obstante, esta decisión de mantener en el doblaje el sustantivo *ingleses* tiene más sentido que en los casos anteriores, pues, como ya se ha dicho y se verá en el siguiente apartado, segundos atrás tales huéspedes solamente se expresaban en inglés (subtitulado en español) y segundos después volverá a convertirse, de nuevo, en su único idioma (también subtitulado).

De nuevo, si se pretendiese la obtención de un TM creíble, una buena opción sería que en lugar de “ingleses” fueran “turistas” que vienen de Madrid y que, por ello, hablan español sin acento (y sin que ello cause extrañeza).

#### 4.3.2. Mantenimiento de L1 y L3<sup>TP</sup> en el TM

◇Ejemplo 7 (0:09:45): Lucy entra en la taberna en la que se encuentran Paul y Norman y se vuelve el objetivo de las miradas de los lugareños. Norman, invadido por los celos, sugiere a Paul abandonar el lugar.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
LUGAREÑO: ¡Joder! NORMAN: <i>I think that we should go. It's getting late.</i> PAUL: <i>Yes.</i> Tenemos que marcharnos. Gracias por las indicaciones. Pago yo esa mesa. NORMAN: <i>No, no, I'll pay this time.</i> Gracias. PAUL: Gracias.	LUGAREÑO: ¡Joder! NORMAN: <u>¡Nos vamos? Se nos hace tarde.</u> PAUL: <u>Sí.</u> Tenemos que marcharnos. Gracias por las indicaciones. Pago yo esa mesa. NORMAN: <u>No, no, ya pago yo.</u> Gracias. PAUL: Gracias.

En este caso, el doblaje del pasaje resulta desconcertante porque Paul y Norman pasan de comunicarse en español fluido (véanse los ejemplos 2 y 3) a hablar entre ellos en inglés (y sin subtítular). Así pues, se opta por mantener tanto L1 como L3<sup>TP</sup> en el TM, una técnica de traducción que pese a ser más verosímil en cuanto a la caracterización de los personajes (esta vez, los personajes anglosajones sí hablan en inglés), también despierta desconcierto, pues contradice la estrategia inicial (y aparentemente general) de estandarizar lingüísticamente el doblaje. Cabe decir, también, que este cambio repentino y aparentemente arbitrario en la técnica de traducción dificulta la pretensión inicial de que el espectador meta se cree la ilusión de que los personajes extranjeros hablan, en el caso de este filme, en español.

En lo referente a la no-subtitulación de las intervenciones en inglés en el TM, huelga añadir que esta también genera diferencias en cuanto a la cantidad de información comprensible que recibe la audiencia de la versión original respecto de la audiencia del doblaje: el receptor del TP puede entender el contenido de todo el pasaje (pues en la versión original el contenido en español aparece subtítulado) mientras que el receptor del TM que no entiende el inglés solo puede entender las intervenciones en español. Así pues, es probable que el espectador meta pueda tener la sensación de que se está perdiendo parte del contenido del filme, sea o no este relevante.

Con el fin de evitar este cambio repentino e incoherente respecto de la estrategia general de traducción y poder mantener la verosimilitud, propongo que L1-inglés se neutralice y que, por ende, se traduzca su contenido al español, teniendo en cuenta, por supuesto, la isocronía con el original y los rasgos del lenguaje oral-coloquial español. Cabe decir,

también, que en este caso no es necesaria la adaptación del contenido original, pues la traducción fiel de las palabras en L1 no generaría desconcierto.

◇Ejemplo 8 (0:52:24): Lechón y Antonio vuelven a la casa donde se alojan el grupo de ingleses e Isabel para comprobar si es cierto que no saben nada del paradero de Nerea. Norman ha salido al exterior de la casa, de modo que cuando entran solo encuentran a Lucy e Isabel.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
<p>LECHÓN: Buenos días.  LUCY: <i>Good morning.</i>  ISABEL: Buenos días.  LECHÓN: Perdonen por entrar así, es que llevamos toda la mañana andando por el bosque y habíamos pensado que igual ustedes podrían darnos algo de beber.  ISABEL: Sí, sí, claro. Siéntense, por favor.  LECHÓN: Muy amable.  ISABEL: Quítense los abrigos. Pónganse cómodos.  LECHÓN: Gracias. ¿Qué se dice, tú?  ANTONIO: Gr-gracias.  ISABEL: De nada.  LECHÓN: Menuda tormenta va a caer, ni los pájaros salen de los nidos.  ISABEL: ¿Les apetece un poco de café caliente? Está recién hecho.  LECHÓN: Pues sí, gracias.  ANTONIO: Gr-gracias.  LUCY: [susurrado] <i>They know we got the girl we gonna have to give her to them.</i>  ISABEL: [susurrado] <i>So that they can tie her up again?</i>  LUCY: [susurrado] <i>Bring them coffe so they can leave.</i>  LUCY: [susurrado] <i>I hope you're right.</i>  ISABEL: ¿Leche? ¿Azúcar?  LECHÓN: No, gracias. Nos gusta fuerte.  ISABEL: <i>No sugar.</i>  LECHÓN: Dios, qué bueno. No, si donde esté la mano de una mujer... ¿Y dónde está el otro?  ISABEL: ¿El otro?  LECHÓN: Sí, el otro, el que tiene cara de lelo.  ISABEL: Está al llegar.  LECHÓN: Ya... Se os está pudriendo.  ISABEL: ¿Qué?  LECHÓN: El conejo. Se os está pudriendo. ¿No lo oléis?  LUCY: <i>Tell them to leave.</i></p>	<p>LECHÓN: Buenos días.  LUCY: <b>Buenos días.</b>  ISABEL: Buenos días.  LECHÓN: Perdonen por entrar así, es que llevamos toda la mañana andando por el bosque y habíamos pensado que igual ustedes podrían darnos algo de beber.  ISABEL: Sí, sí, claro. Siéntense, por favor.  LECHÓN: Muy amable.  ISABEL: Quítense los abrigos. Pónganse cómodos.  LECHÓN: Gracias. ¿Qué se dice, tú?  ANTONIO: Gr-gracias.  ISABEL: De nada.  LECHÓN: Menuda tormenta va a caer, ni los pájaros salen de los nidos.  ISABEL: ¿Les apetece un poco de café caliente? Está recién hecho.  LECHÓN: Pues sí, gracias.  ANTONIO: Gr-gracias.  LUCY: [susurrado] <b>Saben que tenemos a la cría, deberíamos. entregársela.</b>  ISABEL: [susurrado] <b>¿Para que vuelvan a encerrarla?</b>  LUCY: [susurrado] <b>Sírveles para que marchen.</b>  LUCY: [susurrado] <b>Dios te oiga.</b>  ISABEL: ¿Leche? ¿Azúcar?  LECHÓN: No, gracias. Nos gusta fuerte.  ISABEL: <b>Sin azúcar.</b>  LECHÓN: Dios, qué bueno. No, si donde esté la mano de una mujer... ¿Y dónde está el otro?  ISABEL: ¿El otro?  LECHÓN: Sí, el otro, el que tiene cara de lelo.  ISABEL: Está al llegar.  LECHÓN: Ya... Se os está pudriendo.  ISABEL: ¿Qué?  LECHÓN: El conejo. Se os está pudriendo. ¿No lo oléis?  LUCY: <b>Ni te acerques.</b></p>

LECHÓN: <b>¿Y esta qué dice?</b> ISABEL: <b>Nada.</b> LECHÓN: <b>¿Nada?</b> ISABEL: Por favor, márchense. Tenemos muchas cosas que hacer.	LECHÓN: <b><u>¿Y esta qué tiene?</u></b> ISABEL: <b>Nada.</b> LECHÓN: <b>¿Nada?</b> ISABEL: Por favor, márchense. Tenemos muchas cosas que hacer.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En este caso, estamos ante una de las escenas con mayores dificultades de traducción si lo que se pretendiese realmente fuera la estandarización lingüística, decisión que, por otro lado, sería la lógica teniendo en cuenta que, como ya se ha dicho, esta es la estrategia general que se ha empleado durante la mayor parte del doblaje (en prácticamente todo momento, exceptuando el par de intervenciones en inglés analizadas en el ejemplo anterior, se traduce L1-inglés por L2-español y se mantiene L3TM-español).

El problema de traducción radica básicamente en el hecho de que en el TP se utiliza L1 con la intención de vehicular un mensaje incomprensible para los personajes que hablan L3<sup>TP</sup> (véase un ejemplo claro en el “*Tell them to leave*” de Lucy); así, si se tuviese que ser coherente con la estrategia de traducción aparentemente elegida en este doblaje, una buena opción podría ser, como propongo, traducir las intervenciones en L1 a L2, aunque intentando, cuando convenga, adaptar su contenido a la situación y a las imágenes para evitar que se den situaciones inverosímiles.

Así pues, sugiero como alternativa traducir al castellano y sin alejarse del guion el contenido de las cinco primeras intervenciones que en el doblaje se conservan en inglés, pues el hecho de que Lucy e Isabel susurren mientras conversan ya permite que Lechón y Antonio no sepan de lo que hablan y que, por ende, la situación sea creíble. En cuanto al traslado de “*no sugar*” considero que este puede traducirse literalmente sin causar extrañeza porque Lucy se encuentra alejada de los demás cuando estos piden a Isabel que el café esté fuerte. Para trasladar “*Tell them to leave*”, sin embargo, sí que es necesaria una adaptación, pues si se tradujera al español literalmente daría lugar a una situación inverosímil (si Lucy habla castellano no tiene por qué pedirle a Isabel que les pida a los lugareños que se marchen). Por este motivo, propongo como alternativa “Ni te acerques”, una opción que encaja con la situación, con la expresión facial de rechazo de Lucy y con la siguiente intervención (“¿Y esta qué tiene?” en el sentido de “¿qué le pasa?”).

En la versión doblada, no obstante, se opta, como en el caso anterior, por mantener L1 (en este caso subtitulada en español, a excepción del “*good morning*” inicial, que aparece sin subtítular), lo cual para el espectador meta vuelve a resultar desconcertante, a la par que arbitrario (de nuevo, si tenía que asumir que en este filme los ingleses se expresan en español perfecto, ¿por qué ahora pasan a hablar en inglés?). Una audiencia sin conocimientos de traducción y sin acceso al TP no tiene por qué entender a qué se deben este tipo de cambios (tanto en lo referente a los idiomas como en lo referente a la inserción o no de subtítulos).

◇Ejemplo 9 (0:54:31): Lechón y Antonio siguen en la casa con Lucy e Isabel. Lechón, al percatarse de que Norman no está, intenta forzar a Lucy para que baile con él.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA <sup>2</sup>	PROPUESTA
<p>LECHÓN: ¿Por qué no bailamos? Hace mucho que no bailo con una mujer bonita. En el pueblo solo se dejan las feas. Antonio, busca una canción romántica.</p> <p>ISABEL: La radio no va bien.</p> <p>LECHÓN: ¡Esa! ¡Deja esa!</p> <p>ISABEL: Váyanse, por favor.</p> <p>LECHÓN: Solo un baile, un baile y nos vamos, lo prometo. <b>Dile que sea buena conmigo, que solo es un baile.</b> Eso es, así. ¡Ponla más alto, tú!</p> <p>LECHÓN: ¿A qué esperas? Baila con la otra, ¡venga!</p> <p>ANTONIO: N-no me a-a-apetece.</p> <p>LECHÓN: No le hagas el feo, que a ella sí, ¿verdad que sí? ¿No te parece guapo? En el pueblo se lo rifan, pero el muy tonto no hace nada. Para mí que es maricón. Y tú no disimules. ¿Qué te crees que no he visto cómo me mirabas en el bar?</p> <p>LUCY: <i>Get off me.</i></p> <p>LECHÓN: [la intenta repetir en inglés] <i>You make off me?</i> Me gusta tu voz pero más me gusta tu boca. Tranquila, mujer.</p> <p>ISABEL: La niña está en el piso de arriba. ¡No nos hagáis daño, por favor!</p> <p>LECHÓN: Vaya, por fin ha cantado la</p>	<p>LECHÓN: ¿Por qué no bailamos? Hace mucho que no bailo con una mujer bonita. En el pueblo solo se dejan las feas. Antonio, busca una canción romántica.</p> <p>ISABEL: La radio no va bien.</p> <p>LECHÓN: ¡Esa! ¡Deja esa!</p> <p>ISABEL: Váyanse, por favor.</p> <p>LECHÓN: Solo un baile, un baile y nos vamos, lo prometo. <b><u>Joder, pero qué estrecha tu amiga. ¡Que solo es un baile!</u></b> Eso es, así. ¡Ponla más alto, tú!</p> <p>LECHÓN: ¿A qué esperas? Baila con la otra, ¡venga!</p> <p>ANTONIO: N-no me a-a-apetece.</p> <p>LECHÓN: No le hagas el feo, que a ella sí, ¿verdad que sí? ¿No te parece guapo? En el pueblo se lo rifan, pero el muy tonto no hace nada. Para mí que es maricón. Y tú no disimules. ¿Qué te crees que no he visto cómo me mirabas en el bar?</p> <p>LUCY: <b><u>Suéltame.</u></b></p> <p>LECHÓN: <b><u>¿Que te bese?</u></b> Me gusta tu voz pero más me gusta tu boca. Tranquila, mujer.</p> <p>ISABEL: La niña está en el piso de arriba. ¡No nos hagáis daño, por favor!</p> <p>LECHÓN: Vaya, por fin ha cantado la</p>

<sup>2</sup> En este caso, el diálogo de la versión original y el de la versión doblada es idéntico, exceptuando la última intervención en inglés de Isabel (“*He’s going to take the knife away. Please, let him finish and they’ll go away*”), que se traslada en el doblaje de la siguiente manera: “*You’ve heard him. Please, let him finish and they’ll go away*”.

<p>gallinita. Ya has oído, Antonio, ¡sube a por la cría!</p> <p>LUCY: <i>Get off me.</i></p> <p>ANTONIO: N-no deberíamos...</p> <p>LECHÓN: ¡Que subas, coño! Y tú, si quieres que tu amiga no se quede sin dientes, ahí sentada y calladita, ¿estamos?</p> <p>ISABEL: Ya tenéis lo que queréis, por favor, marcharos...</p> <p>LECHÓN: ¡Basta ya! ¡Se acabó! Tú quieta, que ya te muevo yo. Sal fuera a vigilar.</p> <p>ANTONIO: Ya t-tenemos a-a la niña.</p> <p>LECHÓN: He dicho que salgas fuera. ¿O quieres que te rompa la cabeza? <b>Dile que le voy a quitar la navaja de la boca, pero que mejor que no intente nada. ¡Venga! ¡Díselo!</b></p> <p>ISABEL: <i>He's going to take the knife away. Please, let him finish and they'll go away.</i></p> <p>LECHÓN: <b>Bien, ya veo que lo has entendido.</b></p>	<p>gallinita. Ya has oído, Antonio, ¡sube a por la cría!</p> <p>LUCY: <b>Suéltame.</b></p> <p>ANTONIO: N-no deberíamos...</p> <p>LECHÓN: ¡Que subas, coño! Y tú, si quieres que tu amiga no se quede sin dientes, ahí sentada y calladita, ¿estamos?</p> <p>ISABEL: Ya tenéis lo que queréis, por favor, marcharos...</p> <p>LECHÓN: ¡Basta ya! ¡Se acabó! Tú quieta, que ya te muevo yo. Sal fuera a vigilar.</p> <p>ANTONIO: Ya t-tenemos a-a la niña.</p> <p>LECHÓN: He dicho que salgas fuera. ¿O quieres que te rompa la cabeza? <b><u>Y tú quietecita, eh, o vas a ser la próxima. No estoy para hostias, que quede claro. ¿Estamos o no?</u></b></p> <p>ISABEL: <b><u>Estamos, estamos. Lucy, por favor, no te resistas y se irán.</u></b></p> <p>LECHÓN: <b><u>Bien, veo que nos vamos entendiendo.</u></b></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nos encontramos, de nuevo, ante un pasaje difícil de traducir si lo que se pretende es un doblaje monolingüe. En primer lugar, en la versión original Lucy utiliza el inglés porque su competencia lingüística en español no le permite hacer otra cosa. Ello deriva en que no puede expresar su voluntad (“*get off me*”) y que Lechón la entienda y en que precisamente Lechón trate de imitarla burlonamente (“*you make off me*”) sin saber qué significa lo que dice. Otra de las consecuencias intencionadas del uso del inglés en la versión original es plasmar las barreras lingüísticas que se dan entre ambos personajes y que obligan a Lechón a acabar precisando de una traducción por parte de Isabel, conocedora de ambos idiomas, para que Lucy haga lo que él desea. Estamos, pues, ante un pasaje que incluye una traducción intratextual.

Como ya se ha dicho, para obtener un doblaje coherente con la estrategia general aparentemente elegida, sería preciso cambiar L1 por L2 adaptando, cuando se considere necesario en pro de la verosimilitud, su contenido a la situación y a las imágenes. Por este motivo, propongo alejarse del guion en todas aquellas intervenciones que solicitan o suponen una traducción por parte de Isabel y convertirlas en intervenciones creíbles entre personajes que hablan el mismo idioma y que están viviendo una situación en la que abusan, como es el caso de Lechón, o en la que van a ser o pueden ser abusadas, como es el caso de Lucy e Isabel. Las intervenciones en las que Lucy pronuncia “*Get off me*”, en cambio, considero que pueden traducirse literalmente dada la situación que está viviendo. En cuanto al traslado de “*You make off me?*”, he creído conveniente sustituirlo

por “¿Que te bese?” porque conserva el tono burlón e indiferente de Lechón ante el rechazo de Lucy.

En el caso de la versión doblada, no obstante, vuelve a optarse, como puede verse, por mantener en inglés tanto las intervenciones de Lucy como la de Lechón imitándola o la de Isabel cuando traduce las palabras de Lechón. En este caso, también se decide subtítular L1 en español. Todo ello, comporta, como en el caso anterior, que la audiencia no comprenda el motivo por el que se dan estos cambios de idioma, ni tampoco el por qué de que un personaje como Lucy, que lleva toda la película expresándose en español, en esta escena repentinamente no lo habla ni lo entiende.

Sorprende, además, que en la versión doblada se cambie parte del contenido de la traducción que ofrece Isabel: se sustituye “*she’s going to take the knife away*” por “*you’ve heard him*”, decisión que da lugar a otra situación incongruente, pues de la segunda frase puede inferirse que Lucy es capaz de entender lo que Lechón ha dicho (si se mantiene el inglés para poder conservar “verosímilmente” la parte en la que Isabel actúa de intérprete, ¿por qué se le hace verbalizar un mensaje que vuelve innecesario su papel como tal?). Lo positivo en este sentido es que la audiencia española que no entienda el inglés no se dará cuenta de este detalle, pues en los subtítulos dicha parte se traduce por “va a apartar el cuchillo, deja que acabe y se irán”.

◇Ejemplo 10 (1:14:55): Después de que Norman mate a Lechón por haber intentado violar a Lucy, huyen de la casa junto a Isabel para buscar a Paul y entregar a Nerea a la policía. Tras deambular varias horas por el bosque, llegan a Venancios y se acercan a una casa para pedir si pueden utilizar el teléfono y con ello informar de todo lo sucedido a la policía.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
ISABEL: Buenas, perdone que la molestemos. Hemos tenido un problema con el coche, nos hemos quedado sin gasolina. ¿Podríamos usar su teléfono? MUCHACHA: Lo siento, no tenemos, no hay en el pueblo. Pero si puedo ayudarles en algo... ISABEL: <i>There are no phones in the whole village.</i> NORMAN: <i>Great.</i> LUCY: <i>What do we do now?</i> NORMAN: <i>We gotta go, we need to get to a phone. Is gonna be dark in a few hours.</i>	ISABEL: Buenas, perdone que la molestemos. Hemos tenido un problema con el coche, nos hemos quedado sin gasolina. ¿Podríamos usar su teléfono? MUCHACHA: Lo siento, no tenemos, no hay en el pueblo. Pero si puedo ayudarles en algo... ISABEL: <b><u>¿Qué hacemos entonces?</u></b>  NORMAN: <b><u>A saber.</u></b> LUCY: <b><u>Llueve a mares...</u></b> NORMAN: <b><u>Yo seguiría andando, igual podemos llegar antes de que anochezca.</u></b>



MUCHACHA: Será mejor que pasen, están empapados.	MUCHACHA: <u>Si quieren pueden pasar,</u> están empapados.
ISABEL: <i>Why don't we stay here? She's asked us to stay.</i>	ISABEL: <u>¿Qué queréis hacer? Va a anocheceer.</u>
NORMAN: <i>I don't trust her.</i>	NORMAN: <u>Yo seguiría.</u>
ISABEL: ¿De verdad?	ISABEL: ¿De verdad?
LUCY: <i>Come on, Norman, look at us, we can't go on anymore, we are exhausted and she is soaked. We need a rest.</i>	LUCY: <u>Venga, Norman, no podemos seguir andando. Estamos agotadas y la niña, empapada.</u>
MUCHACHA: ¿No quieren pasar? Se van a coger una pulmonía.	MUCHACHA: <u>Claro, hombre, pasen.</u> Se van a coger una pulmonía.
ISABEL: <i>She insists.</i>	ISABEL: <u>¿Qué decís?</u>
NORMAN: <i>I don't care.</i>	NORMAN: <u>Yo sigo.</u>
LUCY: <i>I do.</i>	LUCY: <u>Yo no.</u>
ISABEL: Gracias.	ISABEL: Gracias.

Volvemos a encontrarnos ante un pasaje que incluye una traducción intratextual: Isabel hace de intérprete entre la muchacha de la casa a la que acuden, que no entiende el inglés, y Norman y Lucy, que ilusoriamente no entienden el castellano. En la versión original, el uso alternante del inglés y el español es crucial para plasmar las barreras lingüísticas entre los protagonistas y la chica, así como para vehicular, en el caso del inglés, mensajes que no conviene que la muchacha entienda. Por ejemplo, Norman, aprovecha el inglés para expresar opiniones despectivas fruto de la situación que han vivido y que no quieren que la muchacha conozca (“*I don't trust her*”/“*I don't care*”).

Por esta razón, la versión doblada recurre otra vez a mantener L1 en el TM subtitulada en español, pues con ello puede asegurarse una escena verosímil en cuanto a la barrera idiomática que se está dando. Esta decisión, no obstante, además de contradecir la estrategia de traducción general por la que se ha optado a lo largo del filme, supone una incongruencia similar a la del ejemplo 9: Lucy y Norman, que justo en la escena anterior hablaban entre ellos en español, de repente, no lo entienden ni lo hablan.

Así, y en la misma línea que en los ejemplos anteriores, propongo una alternativa basada en la adaptación de las intervenciones en las que Isabel hace de intérprete y en las que Norman responde con desprecio en inglés, pues una traducción literal resultaría en un diálogo inverosímil; este estaría plagado de redundancias absurdas por parte de Isabel o incluiría información por parte de Norman que impediría el desarrollo lógico de la trama (pues si se trasladaran fielmente todas sus palabras —por ejemplo, “*I don't trust her*” o “*I don't care*”— no tendría sentido que la muchacha los siguiera invitando amablemente a pasar o esta podría intuir que el problema que tienen es bastante más grave que el haberse quedado sin gasolina). Con estas propuestas, si bien se pierde el

conflicto interlingüístico existente entre los personajes, se mantiene el efecto de realidad, a la par que la tensión que se observa en la versión original entre Norman y Lucy (por ejemplo, “Venga, Norman, no podemos seguir andando. Estamos agotadas y la niña, empapada” o “Yo sigo”/“Yo no”) y el rechazo de Norman ante la invitación de la chica, aunque esta vez sin el tono despectivo (“Yo seguiría andando, igual podemos llegar antes de que anochezca”, “Yo seguiría”, “Yo sigo”).

En cuanto a las voces del doblaje, se da en esta escena otro cambio curioso: a partir de la intervención de Lucy “*Come on, Norman, look at us, we can't go on anymore, we are exhausted and she is soaked. We need a rest*” y hasta el final de la película, en las intervenciones en inglés de Lucy y de Norman ya no se aprovecha la banda sonora original y son los propios actores del doblaje en castellano quienes, con un acento español considerable, se encargan de dramatizar los diálogos en L1. Estamos, pues, ante otra decisión que contradice las tomadas hasta entonces y que suma incoherencia al conjunto del TM.

◇Ejemplo 11 (1:16:29): Una vez en el interior de la casa, la muchacha le explica a su padre la situación en la que se encuentran Norman, Lucy, Isabel y Nerea, y este se une a la conversación.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA <sup>3</sup>	PROPUESTA
PADRE: Anda, ve a la cocina y prepárale algo caliente. ISABEL: Muchas gracias. PADRE: <b>¿Le puede decir, por favor, que el arma la deje por aquí? Que las carga el diablo.</b> ISABEL: <i>You better leave the shotgun over there.</i> PADRE: Gracias. La hija ahora enseguida les prepara algo para que entren ustedes en calor. ISABEL: Gracias, es usted muy amable. PADRE: No, no, no, no hay de qué, arriba tengo toallas y algo de ropa por si quieren cambiarse mientras se seca la suya. ISABEL: Muy bien. PADRE: O les dejo gasolina y les acerco hasta el coche pero con el barrizal que se ha	PADRE: Anda, ve a la cocina y prepárale algo caliente. ISABEL: Muchas gracias. PADRE: <b><u>¿Le importaría, por favor, dejarme el arma por aquí? Que las carga el diablo.</u></b> ISABEL: <b><u>Pues sí, tiene usted toda la razón.</u></b>  PADRE: Gracias. La hija ahora enseguida les prepara algo para que entren ustedes en calor. ISABEL: Gracias, es usted muy amable. PADRE: No, no, no, no hay de qué, arriba tengo toallas y algo de ropa por si quieren cambiarse mientras se seca la suya. ISABEL: Muy bien. PADRE: O les dejo gasolina y les acerco hasta el coche pero con el barrizal que se ha

<sup>3</sup> En este caso, el diálogo de la versión original y el de la versión doblada es idéntico, exceptuando la primera intervención en inglés de Isabel (“*You better leave the shotgun over there*”), que se traslada en el doblaje de la siguiente manera: “*You've heard him, Norman. Leave the shotgun*”.

<p>formado no es lo más aconsejable.  ISABEL: <i>Perhaps he could take us to the car.</i>  NORMAN: <i>We have to get out of this place.</i>  LUCY: <i>You can leave if you want but I won't. We can't go on walking into the forest all night long. Don't you understand?</i>  NORMAN: <i>What are you thinking of? We gotta get out of here.</i>  ISABEL: <i>I think you should calm down.</i>  NORMAN: <i>Thank them for everything but we're leaving as soon as we can.</i>  PADRE: ¿Subimos? Hay dos habitaciones vacías por si quieren cambiarse.  ISABEL: Sí, sí, sí.  PADRE: Es por aquí.  ISABEL: <i>Come on, let's go.</i></p>	<p>formado no es lo más aconsejable.  ISABEL: <u>Si no es mucha molestia, igual...</u>  NORMAN: <u>Es la mejor opción, creo yo.</u>  LUCY: <u>Vete tú, si quieres, yo me quedo.</u>  <u>¿No ves que no podemos seguir deambulando?</u>  NORMAN: <u>¿Quieres dejar de abusar? Estamos molestando.</u>  ISABEL: <u>¿Y si nos calmamos?</u>  NORMAN: <u>Gracias por todo pero no queremos molestar más.</u>  PADRE: <u>¿De verdad?</u> Hay dos habitaciones vacías, <u>no es ninguna molestia.</u>  ISABEL: Sí, sí, sí.  PADRE: Es por aquí.  ISABEL: <u>Venga, subid.</u></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En este caso, también se trata de una escena que incluye una traducción intratextual, de nuevo por parte de Isabel y exigida por el hecho de que Norman y Lucy, en el caso del doblaje, siguen sin entender en este preciso momento (que no en muchos anteriores) el castellano, que es el único idioma que hablan la muchacha y su padre. Además, las intervenciones de Norman siguen vehiculando un mensaje que conviene, por su hostilidad y el trasfondo que esconden, que sus anfitriones no comprendan. Así pues, seguramente por el mismo motivo que en el ejemplo anterior, en el TM se mantiene L1 subtitulada en español. Sin embargo, por mucho que con ello la escena sea más verosímil lingüísticamente, no puede obviarse el hecho de que para la audiencia española tantos cambios en la lengua de los protagonistas resulten incoherentes y dificulten la pretensión inicial de que asuman que en este producto audiovisual los ingleses hablan español fluido; dicha esperanza puesta en el espectador acaba rozando lo utópico puesto que resulta que, en algunas ocasiones, también son ingleses que hablan en inglés y no entienden otro idioma.

Además, como en el ejemplo 9, vuelve a darse en la versión doblada un cambio en el contenido de la traducción que en un momento dado ofrece Isabel, un cambio que también tiene consecuencias negativas en cuanto a la coherencia de la escena: pues vuelve a incluirse entre las palabras de Isabel “*you've heard him*”, afirmación de la que puede inferirse que Norman es capaz de entender lo que el padre ha dicho (¿cómo es posible que lo comprenda si Isabel está actuando de intérprete precisamente porque no pueden entenderse entre sí?). Aun así, y también como en el ejemplo 9, de este detalle

solo se percatará la audiencia española que entienda el inglés, pues en los subtítulos dicha parte se traduce por “deja la escopeta aquí”.

En cuanto a las propuestas alternativas de traducción, mis sugerencias vuelven a consistir en adaptar en español el contenido de algunas intervenciones del diálogo, pues con ello podrían evitarse las incongruencias mencionadas. Para su adaptación, propongo, como en el caso anterior, evitar la traducción literal de las intervenciones en las que Isabel traduce las palabras del padre (evitando así repeticiones absurdas de lo que ya se ha dicho) o en las que este solicita tal traducción (en una situación verosímil dos hablantes de la misma lengua no precisarían de este servicio). Así, el padre sería quien pide directamente a Paul que deje el arma (lo cual es posible porque en la escena no se ve hacia quién dirige la mirada cuando lo hace) e Isabel simplemente haría comentarios opinando sobre lo que el padre dice (“Pues sí, tiene usted toda la razón” o “Si no es mucha molestia, igual...”).

En cuanto a las intervenciones en las que en la versión original Paul rechaza constantemente el quedarse y lo hace con un tono despectivo precisamente porque habla en inglés y sus anfitriones no lo entienden, en las propuestas se perdería tal tono (no sería lógico si pueden entenderlo) pero se conservaría el hecho de que afirme explícitamente que prefiere no quedarse (“Es la mejor opción, creo yo”, “Gracias por todo pero no queremos molestar más”). En lo referente a la intervención de Lucy, esta podría trasladarse conservando su contenido original puesto que su tono de crispación tiene que ver con los problemas maritales que tiene con Norman. De hecho, este es el motivo por el que propongo que la respuesta de Norman sea “¿Quieres dejar de abusar? Estamos molestando” en lugar de la traducción literal de “*What are you thinking of? We gotta get out of here*”, pues de este modo se mantiene el conflicto con Lucy y se evita el desaire ante la amabilidad de la muchacha y su padre.

◇Ejemplo 12 (1:21:48): Una vez instalados en las habitaciones de la casa de Venancios, Norman ve llegar, a través de la ventana, a Paco y a Antonio. Tras comentárselo a Lucy e Isabel, decide huir con la niña.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
MUCHACHA: Señor, por favor, ¿qué está pasando? NORMAN: <i>The backdoor? Where is the backdoor?</i>	MUCHACHA: Señor, por favor, ¿qué está pasando? NORMAN: <b><u>¿El sótano? ¿Tienen sótano?</u></b>

MUCHACHA: <b>No le entiendo.</b> PADRE: ¿Estás bien? Mira a ver qué pasa arriba.	MUCHACHA: <b>¿Cómo? ¿Qué pasa?</b> PADRE: ¿Estás bien? Mira a ver qué pasa arriba.
-------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

En la misma línea que los dos ejemplos anteriores, Norman pregunta en inglés en la versión original a causa de su incompetencia lingüística en español, y ello desemboca en que la muchacha no lo entienda y en que el padre no sepa lo que está pasando. Para mantener esta barrera lingüística, el doblaje mantiene la intervención de Norman en inglés, aunque ello suponga, como ha sucedido antes, una incongruencia con respecto a la estandarización lingüística general y una situación incomprensible para la audiencia del TM, pues sin conocimientos de traducción y sin disponer del contenido original, probablemente no entiendan por qué en este caso Norman no habla en español.

Como en los casos anteriores, y para evitar mantener tal desconcierto, sugiero traducir L1 al español y adaptar las palabras de la muchacha en aras de obtener un diálogo creíble. Así, teniendo en cuenta que en la estrategia de traducción que propongo ambos personajes hablan español, resulta verosímil que Norman pregunte por el sótano, pues está intentando esconderse de Paco y de Antonio, y que la muchacha no entienda a qué se debe tal pregunta ni su estado de agitación. He decidido traducir “*backdoor*” por “sótano” porque su equivalente “puerta trasera” es un término demasiado largo y que no encajaría con la articulación exagerada de Norman de la vocal *o*.

◇Ejemplo 13 (1:22:13): Norman sale de la casa de Venancios por la puerta trasera con Nerea en brazos y rifle en mano. Justo cuando sale, se topa con Antonio, que también va armado.

VERSIÓN ORIGINAL/DOBLADA	PROPUESTA
ANTONIO: Por favor. NORMAL: <i>Where's Paul?</i> ANTONIO: <b>Por favor, tranquilo.</b> NORMAN: <i>Paul!</i> [dispara]	ANTONIO: Por favor. NORMAL: <b>¿Dónde está Paul?</b> ANTONIO: <b>Por favor, tranquilo.</b> NORMAN: ¡Paul! [dispara]

En este caso, en la versión original Norman pregunta en inglés porque no puede hacer otra cosa. En la versión doblada, no obstante, sucede lo mismo que en el ejemplo anterior: hace una pregunta en un idioma que Antonio desconoce y a pesar de poder utilizar el español, que ha sido su lengua aparentemente materna durante casi toda la película. De nuevo, estamos ante un cambio de idioma incomprensible para el espectador meta que puede evitarse haciendo, precisamente como sugiero, la pregunta en español, pues la reacción de Norman es absolutamente independiente a la

comprensión o no de lo que le responda Antonio. De hecho, los gestos de Antonio muestran una actitud conciliadora (acaba bajando el arma) y Norman le dispara igualmente.

## 5. CONCLUSIONES

Como ha podido constatarse a lo largo del trabajo, el multilingüismo es un fenómeno cuya presencia, además de ser cada vez más común tanto en el mundo real como en el audiovisual, suele responder a una función específica dentro del texto en el que se incluye. Por este motivo, una de las prioridades de cualquier traductor que se enfrente a un texto de naturaleza multilingüe debería ser tratar de conservarlo en la medida de lo posible. Para ello, será fundamental detectar la naturaleza de las lenguas implicadas, la relación que mantienen entre ellas, la frecuencia con la que aparece la tercera lengua, su visibilidad y, cómo no, la función (o funciones) que ejerce dentro del texto en cuestión.

En cuanto a las conclusiones alcanzadas respecto al análisis del producto plurilingüe objeto de estudio, estas son diversas. En primer lugar, ha podido comprobarse que uno de los casos más conflictivos que se dan en el ámbito de la traducción de productos audiovisuales plurilingües es que coincida la tercera lengua del texto de partida con el idioma de destino. Ante esta situación, el traductor tiene varias opciones y una de las más comunes, por lo menos en España, es la de neutralizar la pluralidad de lenguas y convertir el texto meta en un texto monolingüe. Esta decisión, no obstante, conlleva una serie de consecuencias, entre ellas, la posible pérdida de las funciones que desempeña el multilingüismo en la versión original (su valor diegético, su empleo como recurso para aportar verosimilitud o para caracterizar a los personajes, etc.) o, como en el caso del doblaje de *The Backwoods*, la aparición de elementos desconcertantes y poco creíbles que ponen en riesgo la asunción por parte del espectador meta de que está consumiendo una producción audiovisual propia, lo cual es uno de los objetivos primordiales del doblaje.

En segundo lugar, hemos podido también verificar que, por lo menos desde un punto de vista traductológico, las incongruencias en las que resultan algunas de las soluciones de traducción llevadas a cabo en *Bosque de sombras* no se dan de forma aleatoria. Por un lado, el hecho de que, por norma general, se estandaricen lingüísticamente las intervenciones en L1-inglés y L3<sup>TP</sup>-español sin ningún tipo de adaptación de los

diálogos, acaba desembocando en la traducción literal tanto de las referencias metalingüísticas al castellano como de la alusión al origen anglosajón de los personajes caracterizados como ingleses en la versión original. Ello conlleva que la audiencia del doblaje tenga que crearse la ilusión de que en esta película, como sucede en muchas otras, los personajes de origen extranjero hablan en español.

Por otro lado, los casos en los que se decide mantener L1-inglés en el texto meta se deben a la presencia en el texto de partida de elementos conflictivos concretos. Así, estos cambios aparentemente arbitrarios en la técnica de traducción se dan cuando la versión original ofrece escenas de traducción intratextual o escenas en las que se utiliza el inglés para vehicular un mensaje que pretende ser ininteligible para los personajes que no hablan dicho idioma. De este modo, aunque en estos casos el doblaje logre conservar las barreras lingüísticas del original, el modo en que presenta la variedad lingüística más que verosimilitud, aporta perplejidad y, con ello, un producto final que no puede considerarse ni monolingüe ni multilingüe y creíble, que es precisamente lo que sí consigue el plurilingüismo original.

En tercer lugar, otra de las conclusiones alcanzadas es que no siempre es posible conservar el multilingüismo, ya sea porque así lo exigen la mayoría de distribuidoras españolas o porque en ocasiones da lugar a dificultades de traducción que según la estrategia de traducción que se elija (especialmente si esta es la estandarización) no pueden resolverse logrando la equivalencia total respecto del original. Llegados a este punto, la pretensión del traductor debería ser intentar, por lo menos, trasladar las funciones que desempeña la pluralidad de lenguas en el original, aunque sea sirviéndose de recursos propios de la lengua meta. Para ello, hemos también aprendido que una de las posibles estrategias en pro de la verosimilitud es la adaptación del guion en las escenas que presentan elementos conflictivos.

Debo añadir, no obstante, que si las circunstancias en este país fueran distintas, en mi opinión, las mejores opciones para traducir textos audiovisuales de naturaleza multilingüe serían la subtitulación de las intervenciones en L1 (cuando L3<sup>TM</sup> coincida con L2) o la técnica mixta basada en combinar el doblaje de L1 con la subtitulación de L3<sup>TM</sup> (cuando L3<sup>TM</sup> no coincida con L2), pues considero que ambas estrategias permitirían un traslado más fiel de la intención a la que responde el multilingüismo (se mantendrían la naturaleza de L3 y gran parte de sus funciones, sino todas, esta no

perdería —tanta— visibilidad, etc.). Sea como fuere, y habiendo optado en este caso por la adaptación, cabe decir que su elaboración también me ha permitido confirmar la importancia de la imagen y de las sincronías en el campo de la traducción audiovisual, pues además de tratar que dicha adaptación se ajuste a la trama y conserve todas las funciones posibles del multilingüismo original, también debe intentarse que el texto meta sea coherente con los elementos paralingüísticos y quinésicos que aportan los personajes, así como con la duración de sus intervenciones y los movimientos articulatorios de sus bocas.

En definitiva, y habida cuenta de la trascendencia del multilingüismo en un mundo tan globalizado como el actual y de su creciente presencia en los textos audiovisuales, resulta inevitable subrayar la importancia de que la variedad lingüística se trate como un rasgo textual relevante que en muchas ocasiones supone un problema de traducción. Resulta difícil, pues, poner en duda la complejidad que conlleva la traducción de productos audiovisuales multilingües ni la necesidad de aumentar los estudios traductológicos que aborden su problemática y, con ello, den más herramientas para su posible resolución.

## **6. BIBLIOGRAFÍA**

### **6.1. Libros**

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Agost, R. (2001b). “Aspectos generales de la traducción para el doblaje”. En Sanderson, John D. (coord.) (2001). *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Murcia: Universidad de Alicante. 13-26.

Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. 1a ed. Barcelona: UOC.

Chaume, F. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2016). “La traducción para el doblaje”. *La traducción para el doblaje en España: Mapa de convenciones*. 1ª ed. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I, Servicio de comunicación y publicaciones.



Jakobson, R. (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". En Brower, R.A. (ed.) (1959). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press. 232-9.

Martí Ferriol, J.L. (2013). *El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente*. 1a ed. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I, Servicio de comunicación y publicaciones.

Televisió de Catalunya (1997). *Criteris lingüístics sobre traducció y doblatge*. Barcelona: Edicions 62.

Titford, C. (1982). "Subtitling Constrained Translation". *Lebende Sprachen*, 3. 113-116.

## 6.2. Documentos en línea

Bartoll, E. (2006). "Subtitling Multilingual Films", *EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2006–Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*, 14-18 [en línea]. <[http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra\\_2006\\_Proceedings.pdf](http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2006_Proceedings.pdf)> [Consulta: 6 mayo 2019]

Bleichenbacher, L. (2012). "Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogues", *Multilingua: Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 31, 155-176 [en línea]. <<http://search.ebscohost.com.sare.upf.edu/login.aspx?direct=true&site=eds-live&db=mlf&AN=EIS83842659>> [Consulta: 13 abril 2019]

Chaume, F.; Santamaria, L.; Zabalbeascoa, P. (coords.) (2005). "Los estándares en calidad y la recepción de la traducción audiovisual", *Puentes*, 6, 6-12 [en línea]. <[file:///C:/Users/u103761/Downloads/Estndaresdecalidad\\_FredericChaume.pdf](file:///C:/Users/u103761/Downloads/Estndaresdecalidad_FredericChaume.pdf)> [Consulta: 20 abril 2019]

Corrius, M.; Zabalbeascoa, P. (2011). "How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in Spain" [en línea]. <[https://www.researchgate.net/publication/254333899\\_How\\_Spanish\\_in\\_an\\_American\\_film\\_is\\_rendered\\_in\\_translation\\_Dubbing\\_Butch\\_Cassidy\\_and\\_the\\_Sundance\\_Kid\\_in\\_Spain](https://www.researchgate.net/publication/254333899_How_Spanish_in_an_American_film_is_rendered_in_translation_Dubbing_Butch_Cassidy_and_the_Sundance_Kid_in_Spain)> [Consulta: 11 mayo 2019]

Corrius, M.; Zabalbeascoa, P. (2011). "Language Variation in Source Texts and their Translations: the case of L3 in film translation". [en línea]. <[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22516/Zabalbeascoa\\_target.pdf](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22516/Zabalbeascoa_target.pdf)> [Consulta: 9 mayo 2019]

De Higes Andino, I. (2014). "The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of *It's a Free World*" [en línea]. <<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/47/307>> [Consulta: 16 mayo 2019]

Delabastita, D.; Grutman, R. (2005). "Fictionalising Translation and Multilingualism", *Linguistica Antverpiensa. New Series. Themes in Translation Studies*, 4, 11-34 [en línea]. <<https://lanstts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/323>> [Consulta: 8 mayo 2019]

Díaz Cintas, J. (2014-2015). "Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: El caso de *Vicky Cristina Barcelona*", *Prosopopeya. Revista contemporánea: Traducción, ideología y poder en la ficción audiovisual*, 9, 135-161 [en línea]. <[https://www.researchgate.net/publication/314262098\\_Multilinguismo\\_traducion\\_audiovisual\\_y\\_estereotipos\\_el\\_caso\\_de\\_Vicky\\_Cristina\\_Barcelona](https://www.researchgate.net/publication/314262098_Multilinguismo_traducion_audiovisual_y_estereotipos_el_caso_de_Vicky_Cristina_Barcelona)> [Consulta: 15 mayo 2019]

Mayoral, R.; Kelly, D.; Gallardo, N. (1988). "Concept of Constrained Translation: Nonlinguistic Perspectives of Translation", *Meta* 33, 3, 356-367 [en línea]. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1988-v33-n3-meta321/003608ar/> [Consulta: 30 abril 2019]

Voellmer, E.; Zabalbeascoa, P. (2013). "La traducción de textos audiovisuales multilingües. Tipos de soluciones en los doblajes español y alemán", *XIX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas 20-23 de marzo 2013, en Münster* [en línea]. [https://www.academia.edu/18853010/La\\_traducción\\_de\\_textos\\_audiovisuales\\_multilingües.\\_Tipos\\_de\\_soluciones\\_en\\_los\\_doblajes\\_español\\_y\\_alemán](https://www.academia.edu/18853010/La_traducción_de_textos_audiovisuales_multilingües._Tipos_de_soluciones_en_los_doblajes_español_y_alemán) [Consulta: 9 mayo 2019]

Voellmer, E.; Zabalbescoa, P. (2014). "How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors" [en línea].

<<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/72/341>> [Consulta: 8 mayo 2019]

Zabalbeascoa, P. (2014). “La combinación de lenguas como mecanismo de humor y problema de traducción audiovisual en Translating humor in audiovisual texts” [en línea]. <[https://www.academia.edu/9962232/La\\_combinaci%C3%B3n\\_de\\_lenguas\\_como\\_mecanismo\\_de\\_humor\\_y\\_problema\\_de\\_traducci%C3%B3n\\_audiovisual](https://www.academia.edu/9962232/La_combinaci%C3%B3n_de_lenguas_como_mecanismo_de_humor_y_problema_de_traducci%C3%B3n_audiovisual)> [Consulta: 12 mayo 2019]

### **6.3. Otros recursos en línea**

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup>ed.) [en línea]. <<http://www.rae.es/rae.html>> [Consulta: 10 mayo 2019]

Ministerio de Cultura [en línea]. <<http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2006/P25405.pdf>> [Consulta: 24 abril 2019]

### **6.4. Referencias audiovisuales**

Fernández, J.; Monfort, I. (productores) y Serra, K. (director). (2006). *The Backwoods* [*Bosque de sombras*] [DVD]. España: Filmax.

## 7. ANEXOS

### 7.1. Anexo I: Ficha técnica de la película

FICHA TÉCNICA	
Título (versión original)	<i>The Backwoods</i>
Título (versión doblada)	<i>Bosque de sombras</i>
Distribuidora	Filmax
Producción	Julio Fernández, Iker Monfort
Productoras	Castelao Productions, S.A. (28 %) Monfort Producciones, S.L. (28 %) Videntia Frames Prod. S.L. (14 %) The Holy Cow (20 %) Divine Productions (10 %)
Guion	Jon Sagalá, Koldo Serra
Director	Koldo Serra
Género	Drama/Suspense
Música	Fernando Velázquez
Director de fotografía	Unax Mendía
Duración	93 minutos
Dirección artística	Mario Suances, Juanjo Gracia
Montador	Javier Ruiz Caldera
Montador de sonido	Nacho Royo
Mezclas	Marc Orts
Fechas de rodaje	1/08/2005 – 27/09/2005
Estreno	11/12/2006

Reparto	Aitana Sánchez-Gijón (Isabel), Alex Angulo (José Andrés), Andrés Gertrudix (Antonio), Gary Oldman (Paul), Jon Ariño (Lechón), Kandido Uranga (Miguel), Lluís Homar (Paco), Paddy Considine (Norman), Patxi Bisquert (José Luis), Virginie Ledoyen (Lucy), Yaiza Esteve (Nerea)
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Elaborada a partir de datos extraídos de  
[www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2006/P25405.pdf](http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2006/P25405.pdf)

## 7.2. Anexo II: Escenas multilingües resueltas sin incongruencias en el doblaje

### ◇ Escena 1 (0:05:27)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
<p>NORMAN: <i>Are you coming?</i>  ISABEL: <i>I'm shattered. Unless we get quarter the sooner we get there...</i>  NORMAN: <i>That doesn't seem very enthusiastic.</i>  PAUL: <i>Yours isn't coming either?</i>  NORMAN: <i>No.</i>  PAUL: <b>¡Hola!</b> <i>All the better. Let's have a couple of glasses of vino. Oh, that's all we fucking need! Lester! Come on, come on, come on.</i></p>	<p>NORMAN: ¿Vienes?  ISABEL: Estoy agotada. Cuanto menos nos liemos, antes llegaremos.  NORMAN: De acuerdo. Las chicas no están muy entusiasmadas.  PAUL: La mía tampoco viene.  NORMAN: ¿No?  PAUL: <b>¡Hola!</b> Pues mejor, nos tomaremos un rato libre. Lo que faltaba, ¡joder! Vamos, ¡Lester! vamos, vamos, vamos.</p>

### ◇ Escena 2 (0:27:13)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
<p>PAUL: <i>Come here, come here. Listen. Do you hear that? It sounds like music. There's someone in here. ¡Hola? ¡Hola? Keep an eye on that dog. Fuck! Jesus Christ. Norman, get over here!</i>  NORMAN: <i>Oh my God...</i>  PAUL: <i>Do you see this? Look. See the dog bowl with the food. Tranquila, tranquila, tranquila.</i> No vamos a hacerte nada. <i>Norman, get the doll!</i></p>	<p>PAUL: ¡Ven aquí! ¿Escuchas? Parece música. Hay alguien ahí dentro. <b>¡Hola? ¡Hola?</b> Ve a vigilar al perro ¡Joder! Dios mío... Norman, ven, ¡rápido!</p> <p>NORMAN: Oh, Dios mío...</p> <p>PAUL: ¿Lo estás viendo? Mira. ¿Ves el plato para perros con comida? <b>Tranquila, tranquila. No vamos a hacerte nada. Tranquila.</b> ¡Norman coge la muñeca!</p>

### ◇ Escena 3 (0:31:21)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
<p>ISABEL: <i>¿What's that?</i>  PAUL: <i>Don't say anything.</i>  LUCY: <i>What's going on?</i>  PAUL: <i>We found her in the forest.</i>  LUCY: <i>Look at her.</i>  ISABEL <i>Poor little thing...</i>  PAUL: <i>She was in an abandoned house.</i>  LUCY: <i>What?</i>  NORMAN: <i>We think she's been left there for a long time.</i>  ISABEL: <b>Dios mío. Hola.</b>  LUCY: <i>Her parents must be looking for her.</i>  PAUL: <i>Yes, but the important thing is that she's not locked up any more. We have to get her to the police.</i>  ISABEL: <b>Tranquila, pequeña, no te va a pasar nada, eh, no te vamos a hacer nada malo.</b> <i>Poor thing, We should clean her up. Lucy, run the bath.</i>  LUCY: <i>¿Are you right?</i>  NORMAN: <i>Yes, fine, yes.</i>  ISABEL: <b>Toma.</b> [le da un cuenco a la niña]</p>	<p>ISABEL: <i>¿Qué es eso?</i>  PAUL: <i>No digas nada.</i>  LUCY: <i>¿Qué pasa?</i>  PAUL: <i>La encontramos en el bosque.</i>  LUCY: <i>Mirad cómo está.</i>  ISABEL: <i>Pobrecita...</i>  PAUL: <i>Estaba en una casa abandonada.</i>  LUCY: <i>¿Qué?</i>  NORMAN: <i>La tenían encerrada desde hace tiempo.</i>  ISABEL: <b>Dios mío. Hola.</b>  LUCY: <i>Sus padres la estarán buscando.</i></p> <p>PAUL: <i>Sí, lo importante es que ahora ya no está encerrada. Tenemos que llevarla a la policía.</i>  ISABEL: <b>Tranquila, pequeña, no te va a pasar nada, eh, no te vamos a hacer nada malo.</b> <i>Pobrecita, tenemos que lavarla. Lucy, prepara el baño.</i>  LUCY: <i>¿Estás bien?</i>  NORMAN: <i>Sí. Muy bien.</i>  ISABEL: <b>Toma.</b> [le da un cuenco a la niña]</p>

◇ Escena 4 (0:33:06)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
<p>ISABEL: <b>Cálmate que te lo quito después, tranquila.</b> <i>Lucy, hold her for a minute, we'll take the nightdress off once she's in the water. Come on, for God's sake, she's just a child.</i>  LUCY: <i>Take her, please, I don't feel well.</i>  NORMAN: <i>Are you okay?</i>  ISABEL: <b>Tranquila, tranquila. Ya está, ya está, pequeña. Ya está.</b>  NORMAN: <i>She's scared to death.</i>  ISABEL: <b>Tranquila, tranquila, ya está, ya está. Es solo agua. Es solo agua. Ya está. Mira, ¿ves? Es agüita. ¿Ves como no es para tanto?</b> [canción] <b>Tengo una muñeca vestida de azul...</b>  NORMAN: <i>Do you know whoever was keeping her sooner or later they're gonna come back and realize she's gone?</i>  ISABEL: <i>Fucking animals...</i></p>	<p>ISABEL: <b>Cálmate que te lo quito después, tranquila.</b> <i>Tú, cógela un momento le quitaremos el camisón cuando esté en el agua. ¡Venga, por el amor de Dios, es solo una niña!</i>  LUCY: <i>Cógela tú, por favor.</i>  NORMAN: <i>¿Estás bien?</i>  ISABEL: <b>Tranquila, tranquila. Ya está, ya está, pequeña. Ya está.</b>  NORMAN: [...]  ISABEL: <b>Tranquila, ya está, ya está. Es solo agua. Ya está. Mira, ¿ves? Es agüita. ¿Ves como no es para tanto?</b> [canción] <b>Tengo una muñeca vestida de azul, con su camiseta y su canesú...</b>  NORMAN: <i>El que la encerró tarde o temprano volverá y se dará cuenta de que no está.</i>  ISABEL: <i>¿Qué animales...</i></p>

◇ Escena 5 (0:36:28)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
LUCY: It's the wrong way. PAUL: What do you wanna do? The sooner we start the sooner we get there.	LUCY: Estamos muy lejos. PAUL: ¿Y qué quieres que hagamos? Cuanto antes empecemos, antes llegaremos.
ISABEL: <b>Tranquila, no pasa nada.</b> [a Nerea]	ISABEL: <b>Tranquila, no pasa nada.</b> [a Nerea]
NORMAN: Let me take her.	NORMAN: Déjame que la coja.
ISABEL: No, no, she is calm now.	ISABEL: No, no, ya está tranquila.

◇ Escena 6 (1:10:49)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
PAUL: <i>Don't move or I blow your fucking head off. Where are the others?</i> ¿¿Dónde están?!	PAUL: <b>No te muevas o te reviento la puta cabeza. ¿Y los otros? ¿Dónde están?!</b>
PACO: ¿Estás bien? ¿Y Lechón?	PACO: ¿Estás bien? ¿Y Lechón?
ANTONTIO: M-muerto.	ANTONTIO: M-muerto.
PACO: ¿Muerto?	PACO: ¿Muerto?
ANTONIO: En la casa. ¿Y Mi-miguel?	ANTONIO: En la casa. ¿Y Mi-miguel?

◇ Escena 7 (1:23:17)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
NORMAN: <i>We gonna cross the square, okay? Without a sound. Don't worry. We'll get to the car and get out of here.</i>	NORMAN: <b>Ahora vamos a cruzar la plaza, ¿de acuerdo? Sin hacer ruido. No te preocupes. Cogemos el coche y nos vamos a ir de aquí.</b>
PACO: Ya te tengo, cabrón. Dame a la niña, te lo pido por favor, por última vez, devuélvemela, es mía. ¿No ves que está llorando? ¡No me obligues a matarte!	PACO: Ya te tengo, cabrón. Dame a la niña, te lo pido por favor, por última vez, devuélvemela, es mía. ¿No ves que está llorando? ¡No me obligues a matarte!

◇ Escena 8 (1:26:15)

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN DOBLADA
LUCY: <i>That's it Norman. Put the guns down, please, it's over. For God's sake, Norman, knock it off! What's wrong with you? Please, I'm begging you. Have not enough people died already? It's all over, Norman. Don't you understand? It's all over!</i>	LUCY: <b>Norman, no lo hagas. Basta ya, Norman. Baja el arma por favor te lo suplico. Por Dios, Norman. ¡Basta! ¿Pero qué te pasa? Por favor, te lo suplico. ¿Es que no ha muerto ya suficiente gente? Todo ha terminado, Norman. ¿No lo entiendes? ¡Todo ha terminado!</b>

<p><b>NORMAN: <i>Of course I understand it.</i></b></p> <p>[el dueño de la casa sale a la plaza junto con Isabel]</p> <p>PADRE: Van a tener que acompañarme a la Guardia Civil. Vamos, al coche. Al coche. <b>¿Me ha entendido? Me ha entendido, ¿verdad?</b></p> <p>NORMAN: <i>Everything alright, Lucy?</i></p>	<p><b>NORMAN: Claro que lo entiendo.</b></p> <p>[el dueño de la casa sale a la plaza junto con Isabel]</p> <p>PADRE: Van a tener que acompañarme a la Guardia Civil. Vamos, al coche. Al coche. <b>¿Me ha entendido? Me ha entendido, ¿verdad?</b></p> <p>NORMAN: ¿Todo bien, Lucy?</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------