



Este trabajo examina la traducción de los términos que hacen referencia a «hechos de cultura»: iconos, personajes, marcas, etc. en la versión doblada al castellano de la película *Back to the Future*. Se trata de un filme que puede considerarse representativo de un modo de hacer cine típico de una época y de un país: los años ochenta y los EE UU. Enmarcamos nuestro estudio dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) y realizamos un breve repaso por la recepción que esta película-producto ha tenido tanto en su contexto anglosajón como en el contexto meta español. Por lo que apreciamos en los pares de TM-TO más significativos, la tendencia parece ser otorgar una mayor relevancia a la Aceptabilidad del TM en el sistema receptor que a un supuesto «respeto» (Newmark 1988b) o Adecuación al TO.

# *Back to the Future* en España: La traducción de los elementos culturales inglés-español en la película *Regreso al futuro*

*This paper analyses the translation of items which make reference to «facts of culture»: icons, characters, trademarks, etc. in the Spanish dubbed version of the film Back to the Future. It is a film that can be considered a good representative of a way of making movies typical of the USA in the 80s and 90s. Our theoretical framework are the Descriptive Translation Studies (DTS). We make a brief outline of the kind of reception this movie-product had in both its Anglo-Saxon context and its Spanish counterpart. In observing the couples of the most significant source and target items we notice a tendency which seems to signal a greater attention paid to Acceptability in the target system and less to an alleged «respect» (Newmark 1988b) or Adequacy to the source text (ST).*

LUIS SERRANO FERNÁNDEZ  
*Universidad de León*



## o INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende aportar alguna luz en la traducción cinematográfica de referentes culturales asentados en un contexto específico. El doblaje, como modalidad de transferencia típica en nuestra cultura, permite realizar modificaciones en los diálogos originales para «adaptar» los elementos de más difícil trasvase a la lengua y cultura de llegada. Nuestra propuesta se fundamenta en la observación y el análisis empírico de algunos términos que aparecen en el texto cinematográfico doblado de la película norteamericana *Back to the future*. Tales términos nos hacen acudir al original para comprobar si se trata de elementos propios de la cultura norteamericana que no se han transferido «de forma literal», si se han dejado como en el texto origen (TO) o si su referente en el mundo real se ha trastocado para que el significado pragmático no varíe.

Newmark (1988a: 83), respecto a la traducción de términos culturales, ha argumentado: «Since little can be explained to the spectator, cultural terms are rather more likely to be translated or given a cultural equivalent in a play than in fiction». Por extensión, tampoco en un texto fílmico se permiten las útiles notas a pie de página, por lo que no será descabellado que encontremos en el texto meta (TM) mayor número de «cultural equivalents» que de traducciones y explicaciones funcionales (Newmark 1988b: 100) o «ausencia» de traducción.

### 1. TRADUCIR «CULTURA», TRADUCIR CINE, TRADUCIR HOLLYWOOD

Una de las acepciones del concepto «cultura» es: «Conjunto de modos de vida, conocimientos y grado de desarrollo de una colectividad humana o de una época» (Seco, Andrés & Ramos 1999: 1376). Esta definición nos aporta la clave de la forma en que vamos a entender el término «cultura» en este trabajo: como una entidad estrechamente relacionada a conceptos

como nación o estado y a un contexto temporal.<sup>1</sup> Esta perspectiva, que no deja de fundamentarse en un cierto relativismo (aunque sin llevarlo al extremo de teorías postmodernas o post-estructuralistas), tiende a negar la existencia de un conjunto de tradiciones, actitudes, mitos, iconos y creencias de carácter universal. Lo que las traducciones nos demuestran no es sólo que las cosas se dicen de manera diferente en distintos sitios —certeza lingüística— sino que en ocasiones ni siquiera existen las mismas cosas en uno y otro sitio —certeza cultural—.

Nadie podrá negar que la existencia en las lenguas de términos que tienen como referente objetos (entendiéndose en un sentido amplio) de esa lengua/cultura específica ofrece una dificultad añadida a los traductores. Hay multitud de conceptos, símbolos y convenciones, nombres de lugares y personajes que sólo se entienden de manera apropiada dentro de la cultura que los fabrica y consume. Es decir, implican una dificultad seria a los traductores, que se ven en la tesitura de apartarse del supuesto significado, sentido o referente del texto origen (TO) o arriesgarse a no ser comprendidos por (o no ser funcionales para) la audiencia del texto meta (TM). Hablamos de la existencia de un «cultural 'gap' or distance between the source and target languages» (Newmark 1988b: 94).

El caso de los textos audiovisuales es interesante, pues son textos caracterizados por una naturaleza industrial y una gran difusión. A nadie se le escapa que las series y películas «made in USA» son mayoritariamente traducidas (dobladas y subtituladas, sobre todo) a la mayor parte de lenguas y culturas. Y esto a pesar de no haber sido nunca los máximos productores de cine —quizá tampoco de productos televisivos—

<sup>1</sup> No muy distinta es la definición que aporta Newmark (1988b: 94), en la que añade el matiz de «lengua» como probable requisito de una «cultura»: «I define culture as the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expressions».

ya que países como la India o la antigua Unión Soviética han ostentado la primacía en cuanto a número de películas realizadas por año.<sup>2</sup>

La modalidad del doblaje ofrece mayores facilidades para camuflar/resolver los términos culturales que presentan más obstáculos para el trasvase. Las voces dobladas suponen una sustitución de una banda sonora por otra. En los textos doblados, salvo raras excepciones, no quedan huellas del signo verbal acústico en su lengua de rodaje. El doblaje permite un filtrado más perfecto y más cómodo a la lengua y cultura receptoras de elementos más «atados» a la lengua y cultura originales. A pesar de que las sincronías de contenido, caracterización y, sobre todo, la fonética (ej. bilabiales) imponen restricciones severas (Fodor 1976), aquellos países habituados a un doblaje masivo ya están acostumbrados a enfrentarse a tales limitaciones. De esta forma, la problemática inherente a la traducción audiovisual como traducción subordinada a la imagen (Rabadán 1991: 149) queda en un segundo plano. Las nuevas dificultades derivan del carácter local o intertextual de símbolos, mitos, nombres propios de personalidades, medidas, frases hechas, juegos de palabras y tantos otros elementos culturales enraizados en el sistema emisor.<sup>3</sup> España es uno de estos países en que las películas de los

EE UU copan las carteleras cinematográficas, arrasan en el alquiler de cintas de vídeo y en la venta de las mismas y dominan la programación de las cadenas televisivas.<sup>4</sup>

El *boom* que se produce en la industria norteamericana a mediados de los años setenta no tiene parangón en otros países o épocas. Se realizan películas espectaculares en las que se invierten enormes presupuestos, y se lanzan al mercado mundial ayudadas de gigantescas campañas publicitarias. Este fenómeno se relaciona con la progresiva disminución en la edad media de frecuentación a las salas de cine, adolescentes y jóvenes se convierten en los principales demandantes de películas en los años ochenta. Esto influyó para que la corriente que nace en los setenta con películas-espectáculo como *Tiburón*, *La guerra de las galaxias* o *Encuentros en la tercera fase* encuentre su continuación en cientos de títulos que buscaron la complacencia de un público eminentemente juvenil. De ahí nace el interés primordial por centrarse en filmes de ciencia-ficción, terror, aventuras, artes marciales, seres del espacio, comedias adolescentes y muchos otros géneros destinados a los «teenagers». Dentro de esta tendencia desarrollada sobre todo en los ochenta encontramos la película que va a ser objeto de nuestro estudio: *Back to the Future*, filme de 1985 dirigido por el posteriormente «oscarizado» Robert Zemeckis y protagonizado por una de las grandes estrellas adolescentes de esa década: Michael J. Fox.

<sup>2</sup> Dos muestras del período que nos interesa. En 1984 (datos de *Cine para leer 1984*: 37), en la India se realizaron más de 600 largometrajes de ficción, en la URSS unos 400 y en los EE UU más de 250. Una década más tarde, en 1994, la India seguía liderando este apartado con unos 800 filmes, seguida de los EE UU con más de 500 y de Rusia con menos de 200 (*Cine para leer 1994*: 36-39). Con algunos altibajos, estos han sido los principales productores de cine mundial, seguidos de China/Hong Kong y Japón. En Europa, ya hace varios años que es Francia el país que realiza mayor número de películas, entre 100 y 200.

<sup>3</sup> La subtitulación y las voces superpuestas tienen menos garantías de «enterrar» el TO, pues no llegan a suponer una eliminación del texto hablado original. En el caso de los textos audiovisuales proyectados con subtítulos, la banda sonora original se emite íntegra y así lo podrán corroborar aquellos que conocen la lengua origen (LO). Con la técnica de las voces superpuestas, utilizada por lo general en festivales de cine y documentales, aún se puede percibir el discurso en la LO, pero se escucha con mayor claridad el mensaje traducido a la lengua meta (LM).

<sup>4</sup> Por ejemplo: Datos del MEC sobre cuota de mercado entre la Unión Europea y EE UU de 1998 en cines españoles: Los EE UU recaudaron el 78,51% del total. España, un 11,98%. En ese mismo año, 23 de las 25 películas con mayor recaudación fueron norteamericanas. Datos de vídeo de 1998: 24 de los 25 títulos con más copias vendidas en ese año eran *made in USA* (datos del Ministerio de Educación y Cultura en la dirección <http://www.mec.es>). No tenemos cifras de televisión, pero basta echar un vistazo a las hemerotecas de los últimos 20 años para darse cuenta que la mayor parte del producto exhibido: series, dibujos animados, telefilmes y películas son de nacionalidad estadounidense.





## 2 LOS EDT, LA TRADUCCIÓN EN EL CINE Y HOLLYWOOD

Enmarcamos este trabajo dentro los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), desarrollados primordialmente por Toury (1980, 1995), porque pensamos que el producto traducido es propio de la cultura que lo hace posible. El contexto receptor en el que se desenvuelven los productos traducidos interviene de manera decisiva en el resultado de los textos resultantes. Partimos de la premisa de que los fenómenos de transferencia interlingüística e intercultural crean textos que pertenecen por derecho propio al sistema receptor de las traducciones y no al contexto emisor de los textos originales. Esto se acentúa en los textos audiovisuales o filmicos, pues el carácter pragmático inherente en toda traducción es especialmente significativo en las películas.<sup>5</sup>

La naturaleza secundaria del elemento lingüístico en los textos filmicos originales nos hace sospechar que la tendencia dominante a la hora de trasvasar tales productos será la de otorgarle prioridad a la aceptabilidad del texto en el sistema meta en perjuicio de la adecuación al original (Rabadán 1991).<sup>6</sup> En productos de naturaleza eminentemente comercial como las películas de consumo, el objetivo primordial de la traducción de los signos verbales será

crear un texto pragmático en beneficio de la audiencia que va a consumir tales productos.

Numerosos autores han distinguido entre filmes de cierto prestigio en que los diálogos tienen mayor calado literario o una mayor elaboración, o cuyos directores tienen el beneficio de parte de la crítica especializada (p.e. Mankiewicz, Altman, Allen), y aquellos otros principalmente destinados al consumo del mayor número posible de personas. Estos últimos son los que Maltby (1997: 37) etiqueta como «comercial commodity»: definición de «entertainment» dentro de un sistema industrial capitalista. Hablamos de productos de entretenimiento, dentro de la llamada cultura de masas, uno de cuyos principales exponentes es la industria norteamericana de cine. Según Maltby (1997: 4), el objetivo de Hollywood como industria de entretenimiento es «producing the maximum pleasure for the maximum number for the maximum benefit».

Esta dicotomía, simplista y meramente funcional (pues no existen fronteras nítidas entre el «high art» y la cultura de masas), puede ser útil en nuestro estudio. *Back to the Future*, el filme que nos interesa, lo integramos dentro de este segundo grupo junto con los productos típicos de la industria de entretenimiento hollywoodiense. Un Hollywood que, en palabras de Maltby (1997: XIII), «is a cultural and commercial institution». Esta película fue diseñada para captar receptores de todas las edades y países y es portadora de una serie de características culturales «muy americanas» que se pretenden hacer universales mediante su exportación al resto del mundo. Elementos como la aventura, la acción, el humor y lo fantástico están hábilmente mezclados para que el cóctel sea explosivo.

<sup>5</sup> La literatura, aun la de consumo, conserva un cierto prestigio debido entre otros factores a que se supone que cada libro refleja en buena medida la personalidad de su creador, rasgo que el carácter colectivo de lo audiovisual hace más difícil de sostener. Parece lógico pensar que no es lo mismo llevar a cabo versiones de obras de un Joyce o un Proust (o un Grisham o un Crichton), donde el original tiene un gran peso, que hacerlo con películas, textos que son primero imagen y sólo en segundo término voces o diálogos susceptibles de ser traducidos.

<sup>6</sup> Rabadán (1991: 288), siguiendo a Toury (1980), define aceptabilidad (*acceptability*) como «noción polar que implica el 'privilegio' de las normas y reglas que derivan del polisistema meta en un proceso de traducción». Define adecuación (*adequacy*) como «noción restrictiva, y al tiempo complementaria, de la de aceptabilidad, que supone 'privilegiar' en un proceso de traducción las normas y reglas que derivan del polisistema de origen».

### 3 APUNTES SOBRE LA RECEPCIÓN DE BACK TO THE FUTURE EN SUS DOS CONTEXTOS

Aunque en un trabajo de este tipo sobre análisis textual de elementos traducidos no resulta imprescindible examinar la recepción que el producto sin traducir ha tenido en su contexto originario, creemos que puede ser interesante hacer breve mención de la misma. Así sabemos la acogida que el producto tiene en su lugar «natural» de recepción, en este caso los EE UU, y también en otros contextos anglosajones donde tampoco ha habido trasvase lingüístico. Se trata de un filme típico de entretenimiento, producido por Amblin Entertainment y distribuido en los EE UU por la Universal Pictures. Es una película de gran presupuesto y buenas expectativas de éxito, al contar con un título llamativo, un protagonista joven y «con gancho» (Michael J. Fox) y por ser un producto «made in Spielberg», garantía de rentabilidad y buena acogida. En la página web de la *Internet Movie Database* (IMDb: <http://us.imdb.com/search>) dedicada a la película, encontramos que en el apartado «genre» se nos apuntan nada menos que cuatro géneros: *family, adventure, comedy, sci-fi*, lo cual ya es significativo de su carácter aglutinador de tendencias. El guión fue escrito por el director Robert Zemeckis y por el también productor Bob Gale, y fue alabado por buena parte de la crítica.

Citamos ahora a algunos autores que en sus comentarios sobre la película aportan algunas de sus claves. Gallagher (2001) describe su aparente convencionalidad: «It sounds like a cliched science fiction movie that could only appeal to fans of the genre, but that couldn't be more wrong». No oculta su carácter de película industrial que sigue una fórmula conocida por la audiencia: «It's undeniably formulaic but so outstandingly executed that it vindicates the formula». Rhodes (1997) destaca los diálogos («intelligent and funny dialogue», escribe) y el acierto de contar con Michael J. Fox en el papel

protagonista: «the linchpin of the film's success» (p.1). Maltin (1999: 75) la destaca también por sus rasgos de comedia bien trenzada alrededor de un guión elaborado por Zemeckis y Gale que cumple con las expectativas de la audiencia.

Creemos que estas muestras son suficientes para subrayar los rasgos principales del filme: aventuras, espectacularidad, diálogos ligeros y ocurrientes, malentendidos motivados por la colisión presente-pasado, su carácter convencional y al mismo tiempo original, etc. Con un problema añadido: como en la película el personaje de Michael J. Fox (Marty) viaja desde 1985 a 1955, hay elementos norteamericanos de los años cincuenta a los que también se hace referencia, y así la dificultad es doble: salto espacial y salto temporal. Es probable suponer que algunos de los términos más arraigados en la cultura americana origen no sean conocidos por receptores de otros países, y esto es algo que los responsables de la traducción española habrán tenido en cuenta o no.

*Regreso al futuro* (traducción española de *Back to the Future*) se estrenó en Madrid el 2-12-85 con la calificación de «Para todos los públicos» y en versión doblada. Distribuida por la United International Pictures y CIA, filial española de las «majors» norteamericanas, obtuvo un enorme éxito. Según los datos del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA), obtuvo una recaudación de casi mil millones de los de entonces (968.630.966) y más de tres millones de espectadores acudieron a las salas de cine (3.229.144), convirtiéndose en una de las dos o tres películas más taquilleras del año (ver datos en <http://www.mcu.es>).

Citamos a continuación al crítico José Ramón Velasco, quien comienza el análisis de la película en la publicación *Cine para leer 1985* (1986: 235-237) de una manera que nos interesa: «Se sabe que los norteamericanos son los mejores vendedores de eso que hemos dado en lla-





mar 'su forma de vida'. Está claro que uno de los grandes elementos propagandísticos para esta promoción ha sido y es el cine, su cine». Habla Velasco sobre el cine como exportador de un modo de vida o de valores típicamente americanos. Lo cual nos lleva a la siguiente hipótesis: Si partimos de este hecho es fácil suponer que esa forma de vida determinada tendrá sus propias claves e iconos culturales y referentes intertextuales relativos a una tradición. Lo cual es de innegable importancia para un estudio sobre traducción de elementos culturales, pues parece evidente que no todos los elementos que se encuentren en el diálogo original podrían ser conocidos por los receptores españoles. ¿Qué se ha hecho, pues, para paliar estos problemas reales? ¿Cómo se han resuelto si es que se han resuelto? Lo veremos en nuestro análisis posterior.

Velasco también destaca, como los críticos anglosajones que hemos citado, el acertado guión que da lugar a la película (p. 236) y no duda en atribuirle el mérito a Spielberg: habla Velasco del «taller Spielberg». El director de *Tiburón* es el productor ejecutivo del filme e impone «su marca en todos sus productos volviendo los tiempos en los que la producción era la estrella, y la dirección una herramienta principal» (p. 237). Podemos pensar que los elementos de los diálogos más fuertemente «context-bound» que vamos a examinar habrán sido traducidos con éxito o, al menos, no han llamado la atención en un sentido negativo. El comentario que Aguilar (1996: 1150) realiza de la película también incluye alabanzas al producto más que al filme: «una de las mejores películas producidas/promovidas por Spielberg».

Creemos que tenemos suficiente de estudio contextual o normas preliminares de traducción (Toury 1995: 58). Sabemos qué tipo de texto es, en qué tradición se inscribe, quiénes son sus autores y cuáles sus características principales. Conocemos cuándo y cómo llega a España y el impacto que supone en la crítica y

en número de espectadores. De igual forma, sospechamos que las referencias culturales de este producto-película tan norteamericano pero con gancho universal han podido ser trasvasadas/dobladas teniendo en cuenta a la audiencia prevista. Ahora nos resta acudir al texto y ver qué encontramos en los diálogos españolizados a través del doblaje (TM) y en sus equivalentes ingleses (TO). Trataremos de llegar a explicaciones sobre el porqué de las decisiones de los traductores, dobladores y ajustadores. Tratándose del tipo de producto que hemos definido: filme estadounidense comercial, realizado en los años ochenta, apto para todos los públicos, del género de aventuras, ciencia-ficción y comedia, pensamos que se habrá primado la equivalencia cultural y pragmática de la traducción para que el «efecto» o función del TO se mantenga (o no) en el TM.

#### 4 LA TRADUCCIÓN DE REFERENCIAS CULTURALES NORTEAMERICANAS EN LA VERSIÓN DOBLADA AL CASTELLANO DE LA PELÍCULA BACK TO THE FUTURE

Para el estudio que proponemos, partimos del TM como nuestro primer objeto de análisis y de ahí acudimos al TO para ver qué tipo de relación se establece. El TM que hemos examinado incluye los diálogos doblados al castellano de la cinta *Regreso al futuro*, y como TO hemos considerado el guión original en inglés.<sup>7</sup> No es difícil darse cuenta de que los diálogos en él incluidos no pertenecen a un guión literario o de rodaje, sino que son los diálogos finales: los que aparecen en la copia distribuida y exhibida en cines, vídeo y canales de televisión. Tal certeza la mantenemos tras seguir la versión doblada española con los diálogos ingleses: se corresponden línea por línea, no hay cortes ni supresiones de ningún tipo.

<sup>7</sup> El guión lo hemos «bajado» de la red en la dirección <http://www.script-o-rama.com/table.shtml>.

No nos interesa tanto tomar un trozo de TO y examinar qué «ha sido de él» en el TM como partir de elementos que nos interesan en el TM y comprobar qué es lo que hay detrás, para luego apuntar las probables motivaciones que explican la opción escogida. Ya hemos dicho que nos centramos en los elementos culturalmente norteamericanos que encontremos en el texto español o aquellos que nos hagan sospechar que existen en el TO. Veremos si se establece algún tipo de regularidad en la traducción de los mismos, en qué casos se da y en cuáles no, y apuntar nuestra propia explicación. Incluimos cada muestra que ofrecemos en un apartado, según paneles temáticos fácilmente identificables. Una pequeña explicación del argumento del filme se hará necesaria en cada uno de los ejemplos para facilitar la comprensión de aquellos no familiarizados con la película.

#### 4.1 Unidades de distancia/velocidad

La máquina del tiempo que el Doctor Emmet Brown, conocido como «Doc», ha inventado en 1985 e instalado en un coche DeLorean necesita alcanzar una cierta velocidad para que se produzca el salto temporal. Doc le dice a Marty: «Cuando esta belleza llegue a 140 km/h vas a ver algo acojonante». Sabemos que la unidad usada para las grandes distancias y velocidades tanto en Gran Bretaña como en los EE UU son las millas. Acudimos al TO, donde Doc le dice a Marty es: «When this baby hits 88 miles per hour, you gonna see some serious shit». Dejando de lado el tipo de lenguaje coloquial que aquí se emplea, lo que nos interesa es la equivalencia entre medidas. Efectivamente, y como sospechábamos, en el original el coche debe superar una velocidad que viene en millas —y no kilómetros— por hora. Una milla o «mile» equivale a 1609,33 metros. La operación exacta, por tanto, si multiplicamos 88 por esta cantidad, es de 141,621 km/h, luego la decisión ha sido redondear la

cantidad para facilitar la sincronización fonética. En el TM se ha optado por naturalizar las medidas a las conocidas por los receptores españoles.

#### 4.2 Juego/máquina recreativa

Doc le explica a Marty que el plutonio que ha conseguido para que el DeLorean funcione se lo ha robado a unos terroristas libios («Libyan terrorists» en el TO), a quienes les ha dado gato por liebre. Le encargaron que construyera unas bombas a partir del plutonio y él, como le dice a Marty en el texto español, les devolvió las supuestas bombas «llenas de piezas de máquinas del millón». La curiosidad es grande: ¿Qué aparecerá en el original para que se haya decidido hablar de máquinas del millón (tipo de máquina «tragaperras») en la versión traducida? Lo que tenemos en el TO es lo siguiente: «used pinball machine parts». Hay una evidente referencia cultural a unas máquinas recreativas muy populares en los EE UU y quizá no tanto en la España de 1985. Sospechamos que los traductores y ajustadores pensaron que decir «pinball» en lengua castellana, pronunciando /pínbal/ o /pínbol/ habría sido menos funcional. Este tipo de máquinas, aunque existentes en nuestro país desde hace varios decenios<sup>8</sup>, se extendieron masivamente en España justo durante esa década, creándose también versiones para ordenador. Los «pinballs», creados en Inglaterra a finales del siglo XIX, fueron desarrollados a mediados del siglo XX en Chicago, que podría considerarse la cuna del *pinball*. En España, aunque abundan en bares y salas recreativas y ya en el siglo XXI a pocos le son extrañas, no han estado tan arraigadas (como el mus o el fútbolín, por poner dos ejemplos), lo que explica la decisión tomada.

<sup>8</sup> En comunicación personal, un aficionado y entendido en tales máquinas me ha comentado que de las mismas tiene ya recuerdo en los años sesenta, y que eran bastante populares.





### 4.3 *Deporte*

Los términos relativos a deportes de masas aparecen en casi todas las películas norteamericanas de entretenimiento. Deportes como el béisbol («baseball») y el fútbol americano («football» para ellos) tienen sus minutos de gloria en multitud de películas<sup>9</sup>, y en una tan americana como *Regreso al futuro* no podían faltar. Doc le habla a Marty de las ventajas de poseer una máquina del tiempo y de cómo con su ayuda tendrá la posibilidad de ir al pasado y presenciar hitos históricos como la Declaración de la Independencia o el nacimiento de Jesucristo, o de viajar veinticinco años al futuro para saber quién gana «las próximas 25 copas del mundo».

En nuestro contexto español y europeo, una copa del mundo es siempre un mundial de fútbol (de «soccer» para los norteamericanos), acontecimiento que se celebra cada cuatro años. Luego es evidente que, aparte de la extrañeza que nos pueda producir que un americano esté interesado en «nuestras» copas del mundo, se da el hecho de que tal conocimiento resultaría imposible, ya que en veinticinco años sólo habría habido tiempo para 6 Mundiales o Copas del mundo. Vamos al TO. Doc dice: «I'll also be able to see who wins the next 25 world series». El original se refiere al *baseball* y sus llamadas «series mundiales», que se celebran todos los años y donde se decide cuál es el mejor equipo de béisbol de los EE UU. La opción traductora ha sido conservar la idea de que se trata de un deporte y, en este caso, dejar un término con cierta carga ambigua. Algunos receptores pensarán que se ha trasvasado la idea del deporte rey en los EE UU (béisbol) al deporte rey en España (fútbol), o adivinarán que se está refiriendo a las series mundiales de béisbol. Para otros muchos receptores será un

<sup>9</sup> Eso cuando no son protagonistas absolutos, como en *El orgullo de los Yankees* o la reciente *Any Given Sunday*.

tema intrascendente, porque quizá no tengan conocimientos sobre estos deportes o porque les sea suficiente con percatarse de que se está hablando de algún tipo de competición deportiva.

### 4.4 *Bebida/refresco*

Los EE UU son los inventores de refrescos por excelencia, pues ellos han creado las grandes marcas que se consumen en casi todo el mundo como Coca-Cola o Pepsi. En la versión española de la película, hay un momento en el que Marty, que ha viajado al año 1955 (aunque él aún no quiere creérselo), va a un establecimiento y mantiene un divertido diálogo con el dependiente. En primer lugar, decide que quiere «una Fanta», y el señor no sabe a qué se refiere: «¿Qué demonios es una Fanta?», le replica. Después pide una «Pepsi Sin», a lo que el buen señor le contesta: «¿Sin qué, sin pagar?». Es evidente que se está jugando con las posibilidades que ofrece el salto temporal y el choque cultural que éste origina. Supuestamente, por tanto, la Pepsi y la Fanta, marcas de sobra conocidas en 1985 tanto en los EE UU como en España, no lo eran treinta años atrás. El trozo de TO es el que sigue (*cursivas* nuestras):

Lou: Are you gonna order something, kid?

Marty: Yeah, gimme a *Tab*.

Lou: I can't give you a tab unless you order something.

Marty: Right, gimme a *Pepsi Free*.

Lou: You wanna Pepsi, pall, you're gonna pay for it.

Dejando a un lado el evidente malentendido que se produce tras ambas preguntas, a causa del desconocimiento de la marca Tab en 1955 y por ser en inglés un término polisémico, y debido a la inexistencia de «Pepsi Free» en 1955, lo que nos interesa es otra cuestión. Los responsables del TM han sustituido el original Tab por el español Fanta, sin duda pensando en la escasa repercusión que la bebida Tab ha teni-





do en el mercado español. Al parecer, fue el primer refresco sin azúcar o «diet» que se puso a la venta en los años sesenta y, según hemos sabido, alcanzó gran popularidad durante los ochenta en los EE UU, década donde se enmarca la película. Sin embargo, los traductores optaron por la traducción cultural: Fanta, aún no siendo un refresco español, ha sido una bebida mucho más arraigada en España que Tab, hasta el punto de utilizarse a veces con la función retórica conocida como metonimia o sinécdoque: utilizarse la parte (una marca de un producto: Fanta) por el todo (el referente genérico: un refresco de naranja/limón).

#### 4.5 *Raza/Políticamente correcto*

Nos ha llamado la atención en el TM encontrarnos con una referencia al color negro de uno de los personajes. Un joven limpiador negro del establecimiento donde ha entrado Marty asegura que él algún día será «alguien»; alguien como «alcalde», le puntualiza un Marty que ya conoce el futuro que le espera al chico. Pero el jefe del joven limpiador le replica con sorna: «¿Un alcalde negro?». En el TO encontramos el equivalente «¿A colored mayor?», que en una traducción literal daría «alcalde de color», con una connotación «más correcta» dentro del movimiento de lo que hoy se llama «political correctness». No es descabellado pensar que tal moda o fenómeno, iniciado en las universidades norteamericanas en los años ochenta, aún no había calado en España a mediados de esa década. Si la película se hubiese realizado y traducido diez años más tarde, apostaríamos por una versión traducida «¿Un alcalde de color?». Se demuestra de nuevo la importancia de los contextos temporales, cómo la definición de cultura de la que partimos (el hecho de que hablar de culturas no sólo implica un salto «entre espacios» sino también entre épocas) es operativa y prueba que los diferentes sistemas culturales imprimen sus propias normas. En nuestros días, el supuesto respeto a las

minorías quizá no habría permitido esa traducción de «colored» por «negro». Aunque sólo es una hipótesis.

#### 4.6 *Expresión hecha*

Hay un momento en la película en la que Marty, que ha conocido a su padre en 1955 cuando éste tenía su misma edad, lo sigue y lo encuentra subido a un árbol observando con unos prismáticos la ventana en la que vemos a una chica desvestirse. Al descubrirlo, Marty exclama: «¡Es un voyeur!», con una palabra de origen francés común para describir a un mirón. En el TO, lo que Marty dice es: «He's a peeping Tom!», que es la expresión inglesa que señala a los que observan a otros a escondidas, sobre todo cuando se trata de alguien desnudo o semidesnudo. Los traductores han querido buscar un equivalente pragmático que cumpla con la función del original, y por eso han sustituido el muy local «peeping Tom» por el «internacional» voyeur, pronunciado en castellano /buayér/.<sup>10</sup>

#### 4.7 *Marca de ropa*

Es quizá el caso más memorable de traducción cultural pragmática que se da en la película. Marty viaja al pasado, a 1955, va a parar fortuitamente a la casa donde viven sus abuelos y su madre, y ésta se enamora de él. Cuando Marty se despierta tras haber estado inconsciente unas horas a causa de un accidente, Lorraine —su futura madre— se dirige a él como «Levi's». Ante el requerimiento de Marty de por qué le llama así, ésta responde que es lo que ponen sus calzoncillos. Durante el resto de la película, Lorraine se referirá a Marty como Levi's, Lev o incluso como Marty Levi's

<sup>10</sup> En la página web <http://www.chu.ac.uk/cgi-bin/tp.post4.cgi> encontramos el origen de la expresión inglesa: «From the story of Lady Godiva's ride in the nude through Coventry, when she was spied on by Tom the Tailor». Quizá muchos hablantes nativos estén al corriente de dicha historia; no, evidentemente, los receptores españoles.



Strauss. En el TO, sin embargo, comprobamos que ella se refiere a Marty no con el nombre de Levi's sino con el de Calvin o Calvin Klein, firma creada por el diseñador del mismo nombre. Se juega con el desconocimiento que en 1955 se tenía de esas marcas, sólo que la ignorancia por parte de Lorraine tiene distinto objeto de referencia en el TM y en el TO. La marca de vaqueros (aunque no sólo de vaqueros) Levi's alcanzó en España una gran popularidad durante los ochenta, mientras que Calvin Klein tuvo su expansión española en los noventa. Los traductores debieron pensar que en 1985 muy poca gente conocía la existencia de la firma Calvin Klein, mientras que Levi's estaba en su apogeo. Esto prueba que «brand names which tend to 'monopolise' their referent first in the country of their origin, then internationally» (Newmark 1988b: 198) son preferidos al uso de marcas comerciales de más difícil identificación por la audiencia. Lo que puede «chocar» en la versión española es el hecho de que Lorraine crea que Marty se llama Levi's porque, como ella dice, lo ha visto escrito en su ropa interior. Y es que Calvin Klein sí es, entre otras cosas, una marca reconocida de prendas de ropa interior, lo cual no nos consta de Levi's.<sup>11</sup>

#### 4.8 *Revistas/Periódicos*

Las publicaciones periódicas están muy relacionadas con la idea de nación, región o ciudad, o en todo caso con un contexto espacial y/o temporal específico. La idea de Newmark (1988a: 73) según la cual «names of newspapers, journals and periodicals are always transcribed» no se ajusta a la realidad en los textos cinema-

<sup>11</sup> En cualquier caso, parece que Levi Strauss es una marca más globalmente explotada que Calvin Klein. Creada en 1853, tiene implantación en más de 150 países. Calvin Klein es más reciente, nació en los años sesenta, y a pesar de haberse extendido por buena parte del mundo, en España no ha sido demasiado conocida hasta hace unos diez años.

tográficos, cuya traducción tiende a ser más pragmática y aceptable para los receptores meta (espectadores). Cuando Marty visita a Doc en 1955, el científico, que obviamente no lo conoce, quiere probar con el chico el funcionamiento de una máquina que adivina los pensamientos de las personas. En el TM, Doc cree que el chico (Marty) le quiere vender algo, y que seguro que ha venido a pedirle una suscripción para el Reader's Digest. Como es conocido, ésta es una publicación de alcance casi universal, distribuida en muchos países (entre ellos España) y traducida a cerca de 20 lenguas. En la versión original, lo que Doc le dice a Marty es: «You want to buy a subscription to the Saturday Evening Post», que es una publicación médica más específica y bastante menos conocida en España. La decisión ha sido de nuevo la de traducir con una mira puesta en lo que la audiencia pueda conocer, para que no se resienta la función del TM.<sup>12</sup>

#### 4.9 *Actores*

Los actores norteamericanos, a lo largo de la historia del cine, han sido y siguen siendo los más conocidos para los aficionados al séptimo arte. Sin embargo —no podría ser de otra manera— algunos son más famosos que otros, o al menos lo son fuera de los EE UU. En la película, el Doc de 1955 no puede creerse —cosa lógica— que Marty sea un chico que ha venido del futuro, y le pregunta, para ponerle en apuros, que quién es el presidente de los EE UU en 1985. Marty le responde que Ronald Reagan, ante las risas de Doc, que no concibe que el actor que conoce de los años cincuenta pueda convertirse

<sup>12</sup> Se da una circunstancia peculiar. Hemos rastreado en la red la publicación «Saturday Evening Post» (<http://satevepost.org/index.shtml>) y lo que encontramos es que se trata, en efecto, de una revista sobre salud y medicina, pero no fue fundada hasta 1976. El diálogo citado se produce cuando los personajes se hayan en 1955, año en el que dicha revista —en la vida real— aún no se había fundado. En cualquier caso, no deja de ser un detalle del que sólo los iniciados o los más curiosos se habrán dado cuenta.

en el presidente en los ochenta. De tal forma que le interroga, sarcástico, si el también actor Jerry Lewis es el vicepresidente, si la actriz Jane Wyman es la primera dama y John Wayne se ha convertido en el ministro de Defensa. Todos ellos pueden ser de sobra identificados por un receptor español con algún interés por el cine. ¿Y en el diálogo original? Lo que encontramos es que Ronald Reagan es, lógicamente, Ronald Reagan, Jerry Lewis es también Jerry Lewis, Jane Wyman sigue siendo Jane Wyman, pero John Wayne es... Jack Benny. ¿Qué ha ocurrido? Sin duda, los traductores pensaron que Jerry Lewis —famoso actor cómico en muchas películas de los sesenta y setenta— y Jane Wyman —popular en España gracias sobre todo a la serie *Falcon Crest*— no necesitaban pasar por el filtro de una traducción/adaptación cultural.

Pero el caso de Jack Benny era distinto. Fue un actor cómico en la radio, la televisión y en un puñado de películas de los años treinta y cuarenta. Intervino en filmes como *Cómicos en París* (*Artists and Models Abroad*) y *Ser o no ser* (*To Be or not To Be*). No hace falta decir que en la España de 1985 (y en la de ahora) John Wayne era un icono cinematográfico y cultural mucho más popular que Jack Benny, y por eso se puede explicar la opción elegida por el traductor. Es significativo cómo en ocasiones el hecho de que se realice un cambio en el TM acarrea otros, por estar relacionados con los primeros. Al sustituir a un actor cómico por un cowboy, los traductores quisieron ser coherentes con tal decisión y se sintieron obligados a transformar el cargo de «Secretary of Treasury» del TO por el de «Ministro de Defensa» en el TM, puesto mucho más acorde con la personalidad de tipo duro que siempre encarnó John Wayne.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Si bien Newmark (1988a, 1988b) no habla en concreto de textos audiovisuales, se demuestra que sus comentarios no se siguen en la realidad, como queda patente en el que sigue: «Names of ministries are usually literally translated, provided they are appropriately descriptive» (1988b: 99).

#### 4. 10 Medicina

Marty le explica a Doc, en 1955, que sus padres se conocieron —más bien se deberían haber conocido— gracias a que el padre de Lorraine atropellaba a George con su coche. Pero al haber sido Marty el accidentado y no su padre se produce la llamada «paradoja temporal» y es su propia madre la que se enamora de él, de su propio hijo, tras cuidarle en casa tras el accidente. En el TM, Doc le contesta a Marty que ese es el «síndrome de la compasión», como cuando las enfermeras se enamoran de sus pacientes. En el TO, Doc le explica al chico que sin duda se trata del «Florence Nightingale Effect», algo que evidentemente no querría decir gran cosa para un aficionado español. Investigando, descubrimos que Florence Nightingale fue una famosa enfermera que vivió durante el siglo XIX y que llegó a ir a la Guerra de Crimea, convirtiéndose prácticamente en una heroína por sus múltiples atenciones para con los soldados heridos (<http://gnv.fdt.net>). La referencia a esta noble señora desaparece en el TM, los traductores han preferido la explicación del fenómeno bajo la denominación de síndrome de la compasión y evitar así problemas intertextuales. Hemos buscado en libros de medicina un síndrome que se llame de la compasión y no lo hemos encontrado. A decir verdad, tampoco parece existir un «Efecto Florence Nightingale», pero cuando se ha utilizado el nombre de esa enfermera es lógico pensar que al menos ella sí pudiera ser conocida por los receptores del TO.

#### 4. 11 Juegos de palabras/malentendidos

Escribe Newmark (1988b: 217): «If the purpose of the pun is merely to raise laughter, it can sometimes be 'compensated' by another pun on a word with a different but associated meaning». La película da lugar a muchos malentendidos, debido a la colisión de un personaje de los ochenta con otros de los años cincuenta, y a





causa de que conozca a sus futuros padres, lo que propicia diálogos y escenas humorísticas. A su vez, otro aspecto que también incide en el sesgo divertido de la película es la timidez con la que se expresa el joven George McFly (el, años más tarde, padre de Marty) cuando tiene que conquistar a Lorraine para que pueda ser la futura madre de Marty. El propio Marty le da consejos y pautas de cómo dirigirse a Lorraine para que ésta se enamore de él. Así que en una escena le anima para que se acerque a ella y le diga que el destino «los ha unido». El nervioso George no acierta con las palabras adecuadas y le suelta a Lorraine: «El minino me ha traído hacia ti», convirtiendo «destino» en «minino». «Soy tu minino», le repite una vez más, y sólo después ya lo dice bien: «Soy tu destino». En el TO, George comete una equivocación similar: «Lorraine, my density has popped me to you». Y repite: «I'm your density. I mean, your destiny». La confusión está clara y ayuda a hacer del encuentro una escena de humor para el público. La opción española ha sido encontrar un equivalente gracioso, y eligieron «minino» para producir el mismo efecto humorístico que el «density» original. Se produce, en efecto, una «compensación» en el TM ya que el objetivo es, como señalaba Newmark, provocar la risa del espectador.

Otra muestra de este tipo de malentendidos se da en un momento en el que a Marty se le olvida que su padre de 1955 no sabe aún que será su padre, de manera que sin querer se le escapa la palabra «papá», y lo arregla de inmediato añadiendo «pa-pagayo». El original es evidentemente el sustantivo «dad», y la situación es la que sigue: «Dad, dad», dice Marty, y cuando se percata de su fallo: «daddy-o», como si fuera el estribillo de una canción. De nuevo la traducción española busca que el sentido pragmático de estas situaciones —que no es otro que provocar la risa de la audiencia— se mantenga mediante el uso de equivalentes funcionales, en este caso fonéticos.

#### 4.12 *Música/Músicos*

De nuevo nos topamos con un ejemplo curioso. Marty, aficionado a la música rock, está lógicamente adelantado a su tiempo en 1955. Y esto lo demuestra cuando toca la guitarra en la «Fiesta del Encantamiento bajo el mar», pues asistimos a la reacción de incredulidad de los músicos negros que lo acompañan. Y uno de ellos, Marvin en el filme, llama por teléfono a su primo, a quien se refiere como «¡Chuck, Chuck!», y le dice, admirado por la canción de Marty, que ya ha encontrado el sonido que él (su hermano) estaba buscando. Marty está tocando la famosa melodía «Johnny B. Goode», de Chuck Berry, y es una broma pensar que Chuck Berry se inspiró en Marty, el chico venido del futuro, para crear o plagiar su canción más famosa. Lo curioso del caso es que en la versión original que tenemos, lo que Marvin Barry (y no Berry) le dice a su primo es «John, John, it's your cousin, your cousin Marvin Barry. You know that new sound you're looking for, well listen to this». Es decir, si el primo se llama John y no Chuck y se apellida Barry y no Berry, estamos hablando de John Barry en el TO y no de Chuck Berry, como en el TM.<sup>14</sup>

Hay otros ejemplos de esta interferencia cultural en el TO que se solucionan en el TM de diversas formas. Sin embargo, los términos «culture-bound» más sobresalientes ya los hemos analizados, así como las razones que pueden haber motivado a los traductores para

<sup>14</sup> Hay un John Barry que es un famoso compositor de música para películas y que ha ganado unos cuantos Oscars por algunas de ellas. Nacido en 1933, comenzó a tocar en 1955, cuando fundó su banda «The John Barry Seven». Pero justo en ese año, clave en la película, el propio Chuck Berry inició su carrera, por lo que no nos aclaramos si hay alguna errata bien en el TM o en el TO, si se trata de un chiste, si el original se refiere también a Chuck Berry o si hay algún error en el TO que no hemos identificado. En cualquier caso, la canción que toca Marty en la fiesta en 1955 es sin lugar a dudas la citada «Johnny B. Goode» de Chuck Berry, y no desde luego de John Barry.

decidirse por esos —y no otros— equivalentes españoles. Hay otros elementos que también tienen relación con las características propias de la lengua/cultura norteamericanas, pero ya no nos interesan tanto porque no se refieren propiamente a hechos, personajes, juegos, medidas, etc. de la cultura origen: tienen un componente más lingüístico que estrictamente cultural. Serían ejemplos de «idioms», interjecciones, «collocations», comparaciones, y otros muchos que no vamos a estudiar en este trabajo.<sup>15</sup>

De igual forma, es necesario apuntar que los ejemplos que hemos aportado son quizá los más llamativos por cuanto implican un esfuerzo de «adaptación cultural» o «traducción pragmática». Sin embargo, hay otras muestras que encontramos en el TM en que las opciones de traducción han sido distintas. Las razones pueden ser diversas: en algunos casos quizá se consideró que no hacía falta hacer cambios en los referentes culturales porque estos eran conocidos por el receptor español, en otros puede que se optara por un tipo de traducción diferente por restricciones de índole fonética o articulatoria ineludibles en la naturaleza subordinada de la traducción audiovisual, y así un largo etcétera. Por ejemplo, encontramos en el TM una oración como «A ver si podéis alcanzarme», cuando en el TO hay referencia a una velocidad concreta: «Let's see if you bastards can do ninety»; se usa el insulto «insecto irlandés», que proviene del original «Irish bug»; hay mención a un actor llamado Jackie Gleason tanto en el TM como en el TO, cuando dicho

actor no dice demasiado a la audiencia española; se transfiere la medida monetaria «buck» al castellano «pavo», seguramente porque era y es bien conocida para la mayoría de españoles. Y otros muchos ejemplos de difícil catalogación.



## 5 CONCLUSIONES

TM	140 kilómetro por hora
TO	88 miles per hour
TM	Máquina del millón
TO	Pinball
TM	25 copas del mundo
TO	Twenty-five World Series
TM	Una Fanta
TO	A Tab
TM	Un alcalde negro
TO	A colored mayor
TM	Un voyeur
TO	A peeping Tom
TM	Levi Strauss/Levi's/Lev
TO	Calvin Klein/Calvin/Cal
TM	Reader's Digest
TO	Saturday Evening Post
TM	John Wayne, ministro de Defensa
TO	Jack Benny, Secretary of Treasury
TM	Síndrome de la compasión
TO	Florence Nithingale Effect
TM	Minino/Destino; Papá-pa-pagayo
TO	Density/Destiny; Dad-daddy-o
TM	Chuck Berry
TO	John Barry

Si observamos la tabla con los pares de TM-TO de los referentes culturales examinados en este trabajo podemos llegar a algunas conclusiones. La tendencia predominante parece ser el intento por parte del traductor/doblador de

<sup>15</sup> Algunos ejemplos. De *collocation*: En el TM aparece la expresión «a salvo», traducción de la original «safe and sound», adjetivos que suelen aparecer unidos en inglés. De interjección: Doc jura en varias ocasiones «Válgame Cristo» o «Válgame el cielo», y el equivalente en el TO es para ambos casos «Great Scott!», exclamación con referencia intertextual. De comparación: Doc le aconseja a Marty: «pégate a tu padre como una lapa», y en el original «you stick to your father like glue»; cada lengua tiene sus propios referentes de comparación. De *idiom*: «No pierdas el culo», se dice en un momento dado; «Keep your pants on», es lo que hay en el TO. Y un largo etcétera.



encontrar elementos que puedan ser identificados con éxito y facilidad por la audiencia española. Las soluciones se aportan, o así parece, teniendo más en mente a los receptores del filme que el propio producto original, aunque ya hemos visto que no es así siempre. Es decir, se tiende a primar la aceptabilidad en el sistema meta en perjuicio de la adecuación al TO. El objetivo parece ser mantener la coherencia de la trama o lo que Fodor (1976) llamó «content synchrony», realizando para ello traducciones que hemos denominado pragmáticas o funcionales, pues buscan la complacencia de los receptores, en este caso un público muy amplio, aunque principalmente juvenil y adolescente.

Esta «españolización» que vía doblaje se produce de los términos muy problemáticos por causa de su sesgo intertextual no significa necesariamente que se hayan españolizado los propios referentes culturales o lingüísticos. Como vemos en los pares Levi's Strauss/Calvin Klein, Reader's Digest/Saturday Evening Post y John Wayne/Jack Benny, se sustituyen los nombres de una marca de ropa norteamericana, de una publicación norteamericana y de un actor norteamericano por nombres de una marca, una publicación y un actor también de los EE UU. La diferencia es que los términos meta elegidos, aún no siéndolo, son «más españoles» que los originales, pues la audiencia tiene más posibilidades de identificarlos como propios y por tanto de no perderse en divagaciones absurdas y centrarse en la trama y los diálogos. Como ha apuntado Newmark (1988b: 82): «If the products are generally exported, neither they nor their names are any longer felt to be foreign, and they become the adopted words which are common in all languages». Algo así ocurre con multitud de productos «made in USA», «adoptados» tan férreamente por otras culturas (o impuestos) que se han «adaptado» a ellas de tal forma que no se tiene conciencia de su origen foráneo.

Aunque no se trata más que del análisis de un único TM: la traducción de los diálogos de la película *Back to the Future* al español doblado, quizá pueda resultar significativo si encontramos que las tendencias que se han encontrado tienen refrendo en posteriores estudios de TM. Nuestra hipótesis es que las películas norteamericanas de consumo, en especial aquellas surgidas en el contexto de finales de los setenta y principios de los ochenta, y que llegan hasta nuestros días, pueden haber tenido una similar traducción. Nos referimos, sobre todo, al área de los «culture-bound elements» o de traducción patente (Rabadán 1991: 299), en la que se hace necesario un trasvase cultural de ciertos objetos, referencias, nombres propios y demás, debido a su naturaleza local «made in USA».

El deseo expresado por Newmark (1988b: 96) en forma de sugerencia al traductor: «Your ultimate consideration should be recognition of the cultural achievements referred to in the SL text, and respect for all foreign countries and their cultures», no parece que sea operativo si se aplica a textos audiovisuales de entretenimiento. El centro de atención se desplaza en estos textos del TO a la audiencia meta. Paradójicamente, este «focus» en las necesidades y en el conocimiento de la audiencia meta implica un «respect for the foreign culture», ya que en muchos casos los términos, referentes e iconos norteamericanos se sustituyen por otros también norteamericanos, sólo que éstos reconocidos por los receptores de la traducción.

Este tipo de trasvase implica cambios o sustituciones para que la función del TM sea la misma en el contexto de llegada: para que los diálogos de la película no sean una carga y tengan influencia en el buen funcionamiento del producto. Hablar de «función», tratándose de Hollywood y sus sucursales, es sinónimo de «obtención de pingües beneficios». Y la consecución del éxito económico, utilizando la terminología de Newmark, sí que impone «more respect» a distribuidores y exhibidores que la

mayor o menor calidad del TO, la consideración de la audiencia meta o la posible recepción crítica de la película.

RECIBIDO EN MARZO DE 2001

## 6 BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, C. 1997. *Guía del video-cine*. Madrid: Cátedra.
- Fodor, I. 1976. *Film Dubbing*. Hamburgo: Buske.
- Gallagher, W. 2001. *Back to the Future*. En [http://www.bbc.co.uk/films/2000/10/05/back\\_to\\_the\\_future\\_1985\\_review.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2000/10/05/back_to_the_future_1985_review.shtml).
- Gutiérrez Lanza, C. 2000. «Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal». En Rabadán, R. (ed.) 2000b. 23-61.
- Maltby, R. 1997 (1995). *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- Maltin, L. (ed.). 1999. *Leonard Maltin's 1999 Movie & Video Guide*. Londres: Penguin.
- Newmark, P. 1988a (1982). *Approaches to Translation*. Londres & Nueva York: Prentice Hall.
- 1988b. *A Textbook of Translation*. Londres & Nueva York: Prentice Hall.
- Rabadán, R. 1991. *Equivalencia y traducción*. León: Universidad de León.
- (ed.) 2000. *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León.
- Reseña. 1985. *Cine para leer 1984*. Bilbao: Mensajero.
- 1995. *Cine para leer 1994*. Bilbao: Mensajero.
- Rhodes, S. 1997. *Back to the Future*. En <http://us.imdb.com/Reviews/89/8911>.
- Seco, M. Andrés, O. & Ramos, G. 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- Toury, G. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- 1995. *Descriptive Translations Studies and Beyond*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- Velasco, J.R. 1986. Regreso al futuro. En *Cine para leer 1985*. Bilbao: Mensajero. 235-237.

