

Daniel M. Sáez Rivera/Jorge Braga Riera/
Marta Abuín González/Marta Guirao Ochoa/
Beatriz Soto Aranda/Nava Maroto García
(eds.)

Últimas tendencias
en traducción e interpretación

Xoops. Soporte Oficial en Español (EE. UU.): <http://www.esxoops.com/modules/newbb/viewtopic.php?viewmode=flat&type=&topic_id=5383&forum=29> [presenta un Manual de español neuro].

ESPAÑOL DE ESPAÑA Y ESPAÑOL DE AMÉRICA EN EL DOBLAJE: LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA A TRAVÉS DE UN ESTUDIO DE CASO

LOLA PONS RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla

1. Introducción

Cuando nació el cine, la narración era universal por ser muda de texto y de voces. La representación icónica, desnuda de toda forma de información distinta del carril de imágenes sucedidas que se proyectaban, alcanzaba a espectadores de toda lengua. Era el llamado *esperanto universal del cine mudo* (Channe Varela 2004: 40) que pronto comenzó a segmentar la galería de imágenes mediante cartelas e ilustrativas para lo que iba aconteciendo. Esos intertítulos (enunciados cortos e ilustrativos para la trama) daban carta de naturaleza al nacimiento de un cine definido lingüísticamente, que, por esa misma razón, necesitaba por un lado ser traducido si quería exportarse y, por otro, ser también leído si quería ser difundido entre aquellos que no estaban alfabetizados. La figura del *explicador*, propia de esa etapa primera del cine, es conocida en España desde al menos 1901 (Ávila Bello 1997: 43); a él correspondía la lectura de los intertítulos, aunque con el tiempo muchos explicadores asumieron el papel de comentar humorísticamente y de acompañar con sonidos lo que aparecía en la pantalla.

Desde esos momentos germinales del cine hasta la masiva producción salida de las industrias audiovisuales en la actualidad (películas, documentales, series...) la narración audiovisual se ha hecho más compleja como código. El cine se hizo sonoro, aparecieron *El cantor de jazz*, *las talkies*, las dobles versiones y también el subtítulo y el doblaje, desaparecieron los explicadores, aumentó la producción audiovisual y su distribución internacional. La traducción audiovisual, previa al propio cine sonoro, ha servido desde entonces de invisible mediadora en esa industria creciente que ya no habla en el *esperanto* de la mera imagen. Y esa mediación se hace produciendo subtítulos, preparando versiones dobladas, gestando las transcripciones audiodescritas, etc.

En las páginas que siguen me ocuparé de una modalidad de traducción audiovisual, la destinada al doblaje, y de cómo esa traducción audiovisual para el ámbito hispánico se desempeña de manera pluricéntrica, en América y España. Ello nos permitirá cotejar de modo empírico la forma en que una misma enuncia-

ción de partida puede verse a un mismo idioma mediante enunciados muy distintos, en los que constatar las principales diferencias en el plano morfosintáctico y léxico entre español de España y español de América, así como las diferencias en cuanto a volcado de rasgos diafásicos entre una y otra variedad.

2. Doblar, adaptar la lengua y neutralizar la cota de variación

Una traducción, cualquiera que sea su soporte, implica no solo un hacer equívoco los enunciados de partida a la lengua de destino, sino también una operación paralela e indisoluble de acomodación del original a las condiciones de la lengua, la sociedad y la cultura metas. En esa acomodación, hay en general una tendencia a reducir el nivel de variación lingüística expresado en la fuente. Goris (1993) sintetiza en tres pasos tal proceso de acomodación. En el primero, hay una *estandarización lingüística* del original, de forma que se reducen los elementos propios del lenguaje hablado, los rasgos dialectales o los elementos puramente idiolectales.

En el segundo, se adaptan los referentes culturales del texto original, es decir, se da lo que se conoce como *natirralización* (véase Marcelo Wilmizer 2007 para referencias recientes). Las posibilidades que se presentan —*domesticación* o eliminación de elementos del texto origen que puedan ser ajenos para la cultura de llegada, *extranjización* o mantenimiento de tales referentes, y *neutralización* o eliminación del elemento por razones de conveniencia— pueden de igual manera suscitar consecuencias en la forma de entender la configuración y el registro de partida. Por ello no se puede decir que exista una solución óptima con que resolver este problema, en parte previsto por ciertas productoras, como las factorías de series estadounidenses, que cuentan de entrada con la posibilidad de la exportación y hacen residir parte de su éxito fuera de las fronteras americanas en sus transparentes guiones, libros casi por completo de referentes culturales indígenas¹.

El tercer y último proceso de acomodación es el que Goris llama *explicitación*, esto es, el enriquecimiento respecto al original de un número de referencias que sirven para asegurar la continuidad de la historia.

En el caso del doblaje, por consistir en la "sustitución de los diálogos de una cinta por otros en un idioma diferente al de origen, armónicamente sincronizados con los movimientos labiales de los intérpretes" (Vigil 2009: 2), hay que sumar a

¹ "[These texts] have proved to be extremely exportable around the world, using a formula so "transparent" that they could stand in for "indigenous" programming for the local audience" (Hartley 2001: 6).

esa triple acomodación un condicionante más: el del *lip sync* o sincronía labial entre los movimientos faciales de los actores de la producción original y el texto doblado.

Conciliar la distribución comercial de las cintas con su comprensión por parte de todo el público ha hecho que la industria del cine desarrolle variadas estrategias con intención de llegar a los espectadores de la forma más exitosa y barata posible. Y ello ha tenido importantes consecuencias en el nivel de variación lingüística de los productos emitidos.

Históricamente, hay que mencionar la producción de *dobles versiones* en la primera parte del siglo XX; en efecto, en los años veinte y treinta las mismas productoras estadounidenses que rodaban las películas americanas reutilizaban sobre la marcha decorados y maquinaria para grabar, con actores hispanohablantes, las versiones vernáculos castellanos de la misma película. Este procedimiento fue abandonado en favor del doblaje, que resultaba más barato y más controlable ideológicamente. De hecho, convive con movimientos que reclamaban patrióticamente la producción de cine español (por ejemplo, así hacia la productora ECESA cuando imprimía carteles con el alarmante mensaje: "Españoles, España está en manos del cine extranjero [!]"²).

También existió producción propia panhispánica sostenida sobre todo en el eje España-México-Argentina: en ella vemos cómo se tiende a hacer un conjunto de rasgos propios, eliminando los más idiosincrásicos pero preservando algunas particularidades. De alguna forma, como ha puesto de manifiesto Diego Galán (2003), *Jaíta* en estos filmes la idea de que existe una comunidad hispánica, en lo racial, lo moral y también lo lingüístico; es el primer caso de español neutro:

El afán mercantil por conformar una industria sólida, un mercado común hispano, logró superar este conflicto de las distintas versiones del español. Durante la década de los cuarenta, y muy especialmente de los cincuenta, a ningún espectador español parecía echar para atrás el dramatismo trascendente, y a "la argentina", de Zully Moreno, ni menos aún los churriquerescos discursos de Mario Moreno Cantinflas. Por su parte, a los mexicanos o argentinos les fascinaba el fogoso andalucismo de Lola Flores... ¿Cómo se logró el acuerdo? A base de una especie de español neutro. Por ejemplo, las películas argentinas renunciaron al "vos" para hablar de "tú". En el cine el lenguaje era, pues, sofisticado, irreal, alejado del español popular de la calle, incluso del español más culto. De ahí que, cuando en 1958 Fernando Ayala dirigió *El jefe* utilizando el "vos" en los diálogos, la película se convirtió en uno de los mayores éxitos de taquilla conocido hasta entonces en Argentina. El público bramó (Galán 2003).

La coproducción decayó desde los años sesenta, y eso activó el rodaje de producciones con referentes culturales propios, con la torcida consecuencia de que

eran desconocidas las cintas españolas al otro lado del Atlántico y viceversa. Y que, además, muchas películas hispanoamericanas eran dobladas al español de España cuando se emitían en nuestras fronteras.

Esto es una muestra de cómo el hecho de que un producto esté grabado en español no lo iguala en aceptación en toda la comunidad hispanohablante; por eso, razones culturales e identitarias² han hecho que desde la segunda mitad del siglo XX haya ido creciendo la división territorial en la industria hispánica del doblaje, y, aunque todos hemos visto telenovelas venezolanas donde supimos que eran *para, chévere* o *placard*, series con fuertes rasgos dialectales como la mexicana *El chavo del ocho* o películas argentinas donde hemos comprobado las particularidades del español bonaerense, lo habitual es que, si el producto audiovisual está originalmente en una lengua distinta del español, lo hayamos consumido doblado al español peninsular.

Tal español peninsular se identifica en lo fonético y lo morfosintáctico con la variedad estándar castellano-noroccidental, pero, en el caso de América, ¿con qué variedad se dobla? Recordemos que la distribución de productos audiovisuales es una operación mercantil, con la que las empresas aspiran a aumentar sus ingresos; por ello, una inversión multiplicada en doblaje para hacer una versión en cada país donde la cinta se proyecte resulta irrealizable, además de poco práctica, ya que no en todos los países hispanoamericanos presenta la misma vigencia el doblaje frente a la subtitulación³. Ante las diferencias dialectales internas de Hispanoamérica, las empresas productoras tienden a dar una respuesta tan rentable como ecuménica: enfrentar la diversidad dialectal hispanoamericana, bien componiendo en sus productos una especie de “retablo de acentos” (cada personaje con una procedencia geográfica distinta) o bien, lo que es más general, con un lenguaje común, ayuno de rasgos léxicos propios a una zona concreta y

² Podemos agrupar estos factores dentro de la idea de *empatía* a la que recurre Bravo García (2008: 65) para aludir a “la identificación mental y afectiva entre los individuos” que “se consigue con referentes culturales, estructuras y expectativas de vida comunes y, por supuesto, con un modo de expresión compartido”.

³ México y, en menor medida, Argentina están a la cabeza del doblaje en Hispanoamérica, ya que no en todos los países se dobla ni en todos es general la emisión doblada. Así, en Perú, como pone de manifiesto el trabajo de Miguel Cortés (2005), suele emplearse el subtítulo en las emisiones y solo se doblan de manera sistemática los productos de animación para niños. En el caso de México, su industria del doblaje alcanza una notabilísima difusión en todo el mundo hispano, incluida España, cuando desde inicios de los años cincuenta se comenzó a doblar allí la producción audiovisual animada de Disney. Cabe recordar que el doblaje llegó a estar prohibido “a finales de la década de los cuarenta, en parte porque se pensaba que hacía una competencia grave al cine nacional, por lo que solo se permitió en el caso de películas animadas o de series infantiles” (Bravo García 2008: 67).

aséptico en lo posible. Es lo que se ha dado en llamar *español neutro*, *español internacional*, *norma hispánica* o *español estándar*, que suele consistir (de ahí una de las críticas que ha recibido) en un español fonéticamente mexicano reducido de algunas voces propias. Así, Pérez Chavarría (1997) cita los casos de Teleuno, Univisión o CNN en español como cadenas que emplean, en la producción ajena que emite doblada, una especie de lenguaje aséptico que trata de servir de variedad lingüística neutra⁴, una variedad paralela al inglés estándar. El reputado traductor audiovisual Xosé Castro Roig⁵ llamaba a ese español neutro “un español que disgusta a todos por igual” ya que, efectivamente, su surgimiento y uso ha sido fuertemente criticado por diversos autores. Curiosamente, se ha objetado que sea una variedad nacida por razones comerciales, hecho que no deja de ser llamativo, teniendo en cuenta la legitimidad de las empresas para intentar traspasar fronteras comerciales ahorrando en traducciones adaptadas⁶. “Su invención está motivada por intereses económicos de las grandes productoras y elevada a *koine* fundamentalmente por los medios de comunicación social, las grandes empresas de traducción audiovisual y por los profesionales de la traducción audiovisual” (Miguel Cortés 2005: 1). Las dobles versiones de doblaje son, pues, una realidad común en el escenario audiovisual de hoy.

Contar con dos traducciones distintas de un mismo producto extranjero de partida nos permite ver cómo un texto es acomodado en dos variantes de español distintas (peninsular y americana), qué elementos de la fuente son preferidos o preferidos en cada una de las versiones, y cómo pueden coincidir rasgos de esti-

⁴ En otros casos de versiones múltiples de doblaje, y por ejemplo, en un DVD americano distribuido en Argentina, podemos encontrar a nuestra disposición versiones en castellano neutro y argentino, además de la correspondiente versión original con subtítulos en español. Menciona Bravo García (2008) los casos de *radoblaje* por el que “materiales ya traducidos para o en Hispanoamérica se vuelven a doblar antes de lanzarlos al mercado español”, y alude, por ejemplo, al caso de *Los increíbles* que “tiene en total cuatro doblajes: español neutro, mexicano, argentino y español de España”.

⁵ En la sección “El Triunfante” del Centro Virtual Cervantes (24 de enero de 2000, “Español neutro”).

⁶ Con todo, debemos tener en cuenta que el *español neutro* no solo ha sido empleado comercialmente. Lo vemos también reclamado legislativamente, como ha puesto de manifiesto Petrella (1998) en el caso de Argentina, donde el término *español neutro* fue usado en la normativa gubernamental sobre doblaje: “El doblaje deberá ser realizado en idioma castellano neutro, según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispanohablante”. Dos años más tarde, otra reglamentación lo ampliaba así: “Se entenderá por idioma castellano neutro al hablar puro, fonética, sintáctica y semánticamente conocido y aceptado por todo el público hispanohablante, libre de modismos y expresiones idiomáticas de sectores”.

lo o enunciados concretos en dos traducciones no emparentadas genéticamente, pero nos permite también observar de qué modo cada escenario de receptores deja sus marcas en la forma lingüística que se escoge en el ejercicio traductológico. Podemos hacer, pues, un repertorio variacional⁷ de lugares morfosintácticos y léxicos que muestran la diversidad de ambas modalidades a partir de un texto común; estamos, al fin y al cabo, ante dos discursos "hermanos", o sea, nacidos de un mismo texto en lugares distintos. Aprovechando esta práctica audiovisual de un doblaje escindido territorialmente, haremos un análisis variacional de un mismo capítulo de una serie estadounidense difundida en dos versiones distintas en el mundo hispánico.

3. Una muestra contrastiva de dos doblajes al español

Se someterán a análisis comparativo dos versiones de un mismo capítulo de la serie *Friends*⁸ (Warner Bros) dobladas desde el inglés, una hecha en España y otra en México. Se ha escogido esta serie como corpus de análisis por el género audiovisual que representa: una comedia de situación o *sitcom*, género que suma rasgos de comedia y de drama, y en la que está muy presente el humor. Esto da lugar a la aparición de chistes y de un lenguaje coloquial con diálogos que pretenden representar conversaciones rápidas, familiares y cotidianas⁹. A continua-

⁷ Seguimos así la tendencia variacionista generalizada en la investigación en lingüística histórica y sincrónica en los últimos tiempos. Desde los presupuestos variacionales de Engenio Coseriu a las recientes aportaciones de la lingüística variacional alemana (enriquecida con los datos cuantitativos de la lingüística de corpus), contamos ya con todo un basamento teórico que nos permite dividir niveles de variación dentro de las lenguas históricas y observar su manifestación discursiva.

⁸ La serie *Friends* se emitió en Estados Unidos de 1994 a 2004 (diez temporadas, doscientos treinta y seis capítulos en total) en horario de *prime-time* en la cadena NBC. En España comenzó a difundirse en la cadena de televisión Canal Plus, fue traducida desde el inglés por Darryl Clark y doblada en el estudio barcelonés Sonobloek (Baños Piñero 2009: 27). En México se emitió por Canal 5 y fue doblada en el estudio Grupo Macías (con sede principal en Miami) con actores de doblaje mexicanos.

⁹ Ello ha dado lugar a que se esmude en estos productos la representación de lo hablado, como en la tesis de Baños Piñero (2009), quien compara los diálogos de *Friends* y la serie española de producción propia *Stree vidads*, o el trabajo de Quaglio (2009), que compara la versión inglesa de *Friends* con la conversación espontánea en inglés para concluir que en la comedia de situación hay menos imprecisión léxica y menor número de elementos narrativos que en la conversación espontánea, donde, en cambio, aparecen rasgos bien recreados en la producción audiovisual, como el léxico coloquial, los marcadores o los términos de argot. Me extirpe ocuparme en detalle de este asunto la reciente tesis de Baños Piñero (2009), quien habla

ción ofrezco la transcripción de las tres partes del episodio (capítulo 5 de la temporada nueve, 2002, título original: "The one with Phoebe's birthday dinner") que se analizarán:

DOBLAJE ESPAÑOL LATINO	DOBLAJE ESPAÑOL PENINSULAR
<p>(<i>Aparece Monica en camison, intenta seducir a su marido, Chandler.</i>) MONICA: Bienvenido. Como te extraño. ¿Vienes conmigo? CHANDLER (<i>esquívivo</i>): No, gracias, estoy bien. MONICA: Correcto, te haces el indiferente. CHANDLER (<i>nervioso</i>): Bueno, es que acabo de salir del avión y me siento sucio, tal vez debo tomar una ducha. MONICA: No necesitas ducharte. CHANDLER: La verdad... es que yo me ensucié durante una turbulencia. MONICA (<i>olviendo el ambiente</i>): Algo huele mal, huele a humo. (<i>Enfadada</i>) ¡Ay! ¡Fumaste! CHANDLER: Sí, (<i>nervioso</i>) pero solo uno, dos, solo dos cigarrillos, de acuerdo... nueve... una cajetilla... dos cajetillas... un paquete, (<i>gritando</i>) ¡tres paquetes en menos de dos días! Pero se acabó. Tomé la decisión, no voy a fumar nunca más. (<i>Ella le describe otro paquete más en la chaqueta</i>) Esos son para ti.</p>	<p>(<i>Aparece Monica en camison, intenta seducir a su marido, Chandler.</i>) MONICA: Bienvenido a casa. Te he echado de menos. ¿Te vienes a la cama? CHANDLER (<i>esquívivo</i>): No, gracias, estoy bien aquí. MONICA: Ah, entendido. O sea que quieres que juguemos, ¿es eso? Chandler (<i>nervioso</i>): Verás, es que acabo de bajar de un avión y me siento un poco guarro, creo que debería ducharme. MONICA: No necesitas ninguna ducha. CHANDLER: Vale, la verdad es que... me he ensuciado los guayumbos en unas turbulencias. MONICA (<i>olviendo el ambiente</i>): ¿A qué huele? ¿Huele a humo? (<i>Enfadada</i>) ¿Has fumado? CHANDLER: Sí, (<i>nervioso</i>) pero solo ha sido uno, dos, dos pequeños cigarrillos, vale ¡cinco!, un paquete, un cartón, (<i>gritando</i>) ¡tres enormes cartones en dos días! Pero se acabó. He decidido que no volveré a fumar nunca más. (<i>Ella le describe otro</i></p>

de un "equilibrio" en el reflejo de rasgos del español coloquial: "Los cincientos del discurso de los capítulos de *Friends* analizados (doblados del inglés al español) residen en el establecimiento de un equilibrio entre los rasgos propios de la conversación oral espontánea y de la lengua escrita. Entre los factores que contribuyen a mantener este equilibrio cabe destacar la estandarización lingüística, la perentoriedad de la sincronía en el doblaje y el propósito de ofrecer unos diálogos verosímiles y pretendidamente espontáneos. Si bien el traductor procura acertar los diálogos de *Friends* al español 'de la calle' el uso de marcas de oralidad es, por lo general, estereotipado y convencional" (Baños Piñero 2009: 418). Otros trabajos en este volumen se ocupan de la mimesis de la oralidad en los productos audiovisuales.

DOBLAJE ESPAÑOL LATINO	DOBLAJE ESPAÑOL PENINSULAR
<p>[...]</p> <p>(Ross habla por teléfono, en el salón también está su esposa, Rachel; ambos son padres de una niña recién nacida, Emma.)</p> <p>Ross: Muy bien, si te veré cuando regresemos, adiós. (Cuelga.) (A Rachel.)</p> <p>Ay. Era mi madre; está atorada en el tránsito.</p> <p>RACHEL: Correcto, esa es la tercera señal de que no debo dejar a Emma.</p> <p>Ross: ¿Cuáles son las otras dos?</p> <p>RACHEL: Bueno, la primera es que no quiero ir; la segunda no voy a ir.</p> <p>Ross (tranquilizador): Sé que es la primera vez que dejamos a la bebé y oye, yo sé lo duro que es para ti. Pero todo va a estar bien... mi madre, mira, mi madre va a estar con ella y ella es genial con los niños.</p> <p>RACHEL: ¿Ah sí? O mejor Monica.</p> <p>Ross: Oye, solo conoces la versión de Monica ¿cierto? ¡Esa gordita era adoradora!</p> <p>Rachel: Siento que yo no debo ir.</p> <p>Ross: Rachel, ¿sabes qué? Puedes y debes ir, en serio, será bueno para ti, es más, ¿sabes qué?, ¿por qué no te adelantas al restaurante y yo espero a mi madre y luego te veo allá? En serio, debes ir; vete, sal ya, en serio. El mundo es tu cantón, ¡avienta la toalla y píntrate de colores!</p> <p>RACHEL: ¿Tengo que aprender tu nuevo argot?</p> <p>Ross: En serio, animate, tienes que ir. Ten. (Van hacia la puerta y él sale con ella, cerrando.) Vete ya, no no, ¿sabes qué? No vas a volver a casa, la bebé está bien así que sal volando. Sí, y lo cuentas en el camino.</p>	<p>paquete más en la chaqueta.) Esos son para ti.</p> <p>[...]</p> <p>(Ross habla por teléfono, en el salón también está su esposa, Rachel; ambos son padres de una niña recién nacida, Emma.)</p> <p>Ross: De acuerdo, nos vemos cuando consigas llegar, adiós. (Cuelga.) (A Rachel.) Era mi madre; está parada en un atasco enorme.</p> <p>RACHEL: Vale, pues ya es la tercera señal de que no debería dejar a Emma.</p> <p>Ross: ¿Cuáles son las otras dos?</p> <p>RACHEL: Pues, la primera es que no quiero y la segunda que no voy a ir.</p> <p>Ross (tranquilizador): Ya sé que es la primera vez que dejamos a la bebé y oye, entiendo que te cueste hacerlo. Pero, pero no va a pasar nada, ya ves, mi madre estará con ella, es fantástica con los niños.</p> <p>RACHEL: ¿Lo es?</p> <p>Ross: Sí.</p> <p>RACHEL: ¿Y con Monica?</p> <p>Ross: Solo has oído la versión de Monica. Esa pequeña vaca era una diablilla.</p> <p>RACHEL: No creo que pueda soportarlo.</p> <p>Ross: Rachel, no solo puedes hacerlo sino que debes, en serio, te sentará bien. Oye, Rachel, ¿qué te parece si te vas ya al restaurante y yo espero a que llegue mi madre y nos vemos allí? No, en serio, deberías ir. Vete ya. ¡Sal al exterior y cómete el mundo, suéltate la melena y arrasa con todo!</p> <p>RACHEL: Tienes que aprender el nuevo argot.</p> <p>Ross: En serio, venga, deberías irte ya. (Van hacia la puerta y él sale con ella, cerrando.) Vamos. No, vete ya. No, no,</p>

DOBLAJE ESPAÑOL LATINO	DOBLAJE ESPAÑOL PENINSULAR
<p>RACHEL: Solo iba a decir que dejé mis llaves.</p> <p>Ross: Ah. Ay santa madre, estamos en un problema...</p> <p>[...]</p> <p>(En un restaurante, en una mesa para seis están sentados solo Phoebe y Joey.)</p> <p>PHOEBE: ¿Dónde están todos? Ya esperamos cuarenta minutos. Tengo hambre, sabía que vendríamos hoy aquí y no he comido nada.</p> <p>JOEY: ¿Y qué dices de mí? ¡Solo almorcé una vez!</p> <p>CAMARERO (farto): ¿Y esperan que vuestros amigos no tarden?</p> <p>PHOEBE (cambia su manera de hablar): Sí, yo los espero en el presente, ellos no tardarán en arribar.</p> <p>CAMARERO: OK. Tenemos una mesa para dos disponible tal vez estéis más cómodos.</p> <p>JOEY: No ya "vendráis", los esperamos aquí.</p> <p>PHOEBE: (A Joey) ¡Joseph!... (Al camarero.) Nos os preocupéis, ya no deben tardar.</p> <p>CAMARERO: Es que hay otros comensales esperando</p> <p>PHOEBE (enfadada): Y uno tiene un clavo en el trasero, ¿no es cierto?</p> <p>[...]</p> <p>(Rachel y Ross en la puerta de su piso pero sin poder entrar; la niña está dentro sola.)</p> <p>Ross: Bueno, el encargado no está pero ¿sabes qué? Mí madre va a llegar en cualquier momento y ella tiene llave.</p> <p>RACHEL (muy nerviosa): Tienes que hacer algo..., tira esta puerca!</p> <p>Ross: Lo haría, pero me salen moretones además, además, linda, todo va a</p>	<p>no, no, ¿sabes qué? No volverás a entrar, la niña está bien así que ¡largó! Cuenta-me tus penas mientras te vas.</p> <p>RACHEL: Solo iba a decirte que me he dejado las llaves.</p> <p>Ross: Ah. Cásputa, ahora si que estamos en un buen berenjinal...</p> <p>[...]</p> <p>(En un restaurante, en una mesa para seis están sentados solo Phoebe y Joey.)</p> <p>PHOEBE: ¿Dónde está la peña? Llevan cuarenta minutos de retraso.</p> <p>JOEY: Sí, lo sé.</p> <p>PHOEBE: Me muero de hambre. Como veníamos a cenar aquí no he comido nada en todo el día.</p> <p>JOEY: Y yo que hoy solo he comido una vez.</p> <p>CAMARERO (farto): Bien, ¿se espera la llegada de los comensales en breve?</p> <p>PHOEBE (cambia su manera de hablar): Se espera su llegada presto. Su llegada es inminente.</p> <p>CAMARERO: Verán. Disponemos de una mesa para dos.</p> <p>JOEY: No, esperaremos aquí mismo.</p> <p>PHOEBE: (A Joey) ¡Joseph!... (Al camarero.) No se preocupe, no se demorarán.</p> <p>CAMARERO: Es que tenemos algunos grupos grandes que están esperando.</p> <p>PHOEBE (enfadada): Oiga, ¡me parece que alguien tiene un palo metido por el culo!</p> <p>[...]</p> <p>(Rachel y Ross en la puerta de su piso pero sin poder entrar; la niña está dentro sola.)</p> <p>Ross: Vale, el portero no está en casa, pero no te preocupes, mi madre está a punto de llegar y tiene llave.</p>

DOBLAJE ESPAÑOL LATINO	DOBLAJE ESPAÑOL PENINSULAR
<p>estar bien porque la bebé ya se durmió.</p> <p>RACHEL: Pero, ¿y si salta del bambineto?</p> <p>Ross (<i>trónico</i>): No sostiene la cabeza, pero si salta.</p> <p>RACHEL: Oh por Dios, ¡deje el grifo abierto!</p> <p>Ross: Rachel, no dejaste el grifo abierto, ya calma tus nervios, ¿quieres?</p> <p>RACHEL: Pero deje la estufa encendida.</p> <p>Ross: No has cocinado desde 1995.</p>	<p>RACHEL (<i>muy nerviosa</i>): No puedo esperar tanto, tienes que hacer algo... ¡echa la puerta abajo!</p> <p>Ross: Lo haría pero me magulló más que un melocotón. Venga, no te preocupes, no va a pasar nada, la niña está durmiendo.</p> <p>RACHEL: ¿Pero y si salta del moisés?</p> <p>Ross (<i>trónico</i>): No puede ni levantar la cabeza, pero sí, saltará.</p> <p>RACHEL: Dios mío, ¡he dejado el grifo abierto!</p> <p>Ross: Rachel, no has dejado ningún grifo abierto, por favor, intenta tranquilizarte.</p> <p>RACHEL: ¿Habré dejado el horno encendido?</p> <p>Ross: No cocinas desde 1996.</p>

4. Análisis de las dos versiones dobladas

En este trabajo no se comenta el aspecto fónico de cada una de las versiones, pero, de modo general, se puede decir que en la versión americana oímos español de México, con general seso, mientras que en la versión peninsular oímos una variedad castellano-norrieta con distinción entre /s/ y /θ/.¹⁰ Las principales diferencias no fonéticas entre ambas versiones se concentran en los planos morfosintáctico y léxico: la elección de pronombres y formas verbales, el vocabulario empleado y los procedimientos de marcación discursiva seleccionados serán por ello el objeto de nuestra exégesis.

¹⁰ Hay que recordar que en la operación de doblado se diluyen, en general, las marcas fonéticas dialectales y sociolocales del original. Así, en el *Friends* original hallamos personal con fuerte acento neoyorquino que el doblaje convierte en estándares de su correspondiente lengua meta, a menos que se quiera usar algún rasgo dialectal con intención humorística, caso en el que se elige algún dialecto de la lengua de llegada.

4.1. CONTRASTE EN LOS USOS PRONOMINALES

El mayor contraste observable entre ambas transcripciones en los usos pronominales se da en la construcción de la cortesía en una y otra versión. El trato común entre los personajes de la serie es de total familiaridad, por ello se tutean entre sí; en la muestra transcrita el único personaje que introduce otro comportamiento lingüístico en ese plano es el camarero. La escena es muy interesante (y se entiende mucho mejor viéndola que leyéndola), puesto que el restaurante es un sitio lujoso, caro, y el camarero se expresa de forma muy pedante y engreída. Esto provoca que Phoebe trate de hablar de forma más cuidada (usa *presto*, una voz muy literaria en español, se dirige a Joey como si fuese francés: *Joseph...*). En la versión española, el camarero y los clientes se tratan de *usted*, como sería normal en un entorno de ese tipo en España (lo vemos porque Phoebe lo interpreta mediante *oiga*), pero la versión americana es mucho más interesante en ese sentido. Como sabemos (véanse Fontanella de Weinberg 1999 y Real Academia Española 2009a entre otros), en los pronombres de tratamiento del español de América no se utiliza la forma *vosotros* sino *ustedes*, conjugada en tercera persona del plural, con valor de familiaridad y no de cortesía. La forma *vosotros* y su correspondiente verbo conjugado no son utilizados en español de México, como tampoco el posesivo *vuestro*. Solo españoles peninsulares que vivan en México, o que deliberadamente quieran hacerse pasar por personas más cultivadas, utilizarían en México una frase como *vosotros venís de vuestra casa* en lugar de *ustedes vienen de su casa*. Cuando en la versión latina el camarero dice una frase como “¿Esperan que vuestros amigos no tarden?” está siendo representado como un personaje pedante, que utiliza “vuestros amigos” con *vuestros* de sentido deferencial pero que no puede ser un español de España, puesto que no conjuga el verbo en segunda persona sino en tercera. A un hablante de español peninsular esta frase del camarero le suscitara una gran extrañeza, porque no hay concordancia entre el posesivo y los verbos: “¿Esperan que sus amigos no tarden?” sería lo propio, por ser un entorno formal, o en todo caso, “¿Esperáis que vuestros amigos no tarden?”, pero no la mezcla de los paradigmas de segunda y tercera persona. Las respuestas de los dos amigos –él inventa una forma verbal (“ya vendráis”) y ella trata al camarero de *vosotros* (“no os preocupéis”)- son un precioso testimonio del desuso de *vosotros/vuestro* en el español americano¹¹.

¹¹ En el guiñón inglés original (disponible en la web <<http://www.friendscafe.org/scripts/>>) Joey dice: *Thou needn't worry, they shan't be long*, donde se acumulan los arcaísmos como el pronombre *thou*, extinto en el XVII y hoy relegado a apenas algunos discursos jurídicos y religiosos, así como el uso del desaparecido *shan't* en lugar de *shouldn't* y el empleo de *needn't*, cuya negación hoy se construiría con el auxiliar *do* (especialmente en inglés americano).

4.2. CONTRASTE EN LOS USOS VERBALES

En cuanto a los verbos, la diferencia más llamativa es el distinto reparto del pretérito perfecto compuesto o antepresente (*he cantado*) y el del pretérito perfecto simple o indefinido (*canté*). En siete ocasiones, un antepresente (o pretérito compuesto) de la versión española es en la versión mexicana un pretérito indefinido (o perfecto simple):

<i>me ensucié</i>	<i>me he ensuciado</i>
<i>fumaste</i>	<i>has fumado</i>
<i>tomé la decisión</i>	<i>he decidido</i>
<i>dejé</i>	<i>he dejado</i>
<i>almorcé</i>	<i>he comido</i>
<i>dejé</i>	<i>he dejado</i>
<i>dejaste</i>	<i>has dejado</i>

En esta transcripción observamos cómo en el español de América el antepresente tiene un menor grado de uso que en España, aunque hay variaciones por zonas dentro del amplio territorio americano (Real Academia Española 2009b). En España, la oposición entre *he cantado/canté* se basa en una diferencia de temporalidad: ambos tiempos son pasados pero el antepresente es próximo, actual, sitúa la acción en la misma unidad temporal en la que se inserta el propio hablante, mientras que el indefinido es distante, inactual.

En general, atendiendo al comportamiento del doblaje latino, vemos que el pretérito indefinido es el más usado, aunque ello no quiere decir que el antepresente haya desaparecido del paradigma verbal; la gran diferencia es que se emplea con un valor aspectual, no temporal. El antepresente alude a eventos que tienen relevancia en el momento presente. De hecho, en el capítulo de *Friends* hay dos ejemplos de antepresente: en uno, "he comido", coinciden las versiones peninsular y americana; en otro, "no has cocinado desde 1995", es muy interesante observar que la versión mexicana emplea el antepresente precisamente porque ese hecho continúa en el presente y es relevante aún (ella sigue sin cocinar), mientras que esa continuidad es señalada en el español europeo precisamente con un presente ("no cocinas desde 1996").

El dispar reparto de los dos pasados en estas dos variedades hispánicas es consecuencia de una evolución distinta en español moderno desde la situación que existía en castellano medieval y clásico. En general, a lo largo de la historia del español, el indefinido se ha usado más que el pretérito. Los diversos trabajos de Moreno de Alba (véase, entre otros, su artículo de 2006) al respecto de este asunto muestran que el sistema de oposiciones temporales que se da hoy en el

español de España se conformó entre los siglos xviii y xix. Desde el siglo xviii, el predominio del indefinido en América creció y descendió gradualmente el del pretérito perfecto.

Por diferencias en la manera de traducir desde el inglés y de construir la escena verbalmente, a veces en una versión aparece en pasado lo que en otra es presente, pero, en cualquier caso, se repite la tendencia de no usar el pretérito perfecto en el español americano. Los casos de "te he echado de menos" y "has oído" son en la versión mexicana-latina "te extraño" y "conoces", y dos presentes peninsulares con un valor claro de continuidad—"llevan cuarenta minutos de retraso" y "está durmiendo"—son en español mexicano sentidos indefinidos: "ya esperamos" y "ya se durmió", donde podemos ver cómo el adverbio *ya* refuerza el sentido de pasado cercano que tiene el indefinido.

Por último, hay que aludir a la oposición entre la frase "dejé la estufa encendida" frente a "¿Habré dejado el horno encendido?". En español, el futuro compuesto se puede usar para formular una hipótesis referida a una acción del pasado. Pero en español mexicano es menos empleado que en España y se prefiere el indefinido o la perífrasis *poder* + infinitivo, que tiene ese mismo sentido de duda.

4.3. CONTRASTE EN LA SELECCIÓN DE MARCADORES DISCURSIVOS

En cuanto a los marcadores, los hay compartidos en las dos variedades del español ("bueno", "oye", "pues..."); otros, en cambio, se usan solo en una de ellas. Es el caso de "vennga" como marcador (Cestero Mancera/Moreno Fernández 2008, Gras Manzano *et al.* 2007) con uso para el cierre conversacional distinto al valor común hispánico de marcador de conformidad y anuencia; este es un desarrollo bastante reciente (de hecho, españoles que han pasado unos años fuera del país dan como ajeno a ellos este empleo). Algunas diferencias más se hallan entre los marcadores conversacionales de conformidad: "OK" aparece esporádicamente en el español peninsular, pero es mucho más frecuente en el español mexicano; en cambio, el uso de *vale* como "OK, de acuerdo" es inusual en México. Es muy común en México el uso de *correcto*, que en español de España es un marcador poco usado fuera de interacciones dialógicas formales. Por último, aunque *en serio* se emplee a ambos lados del Atlántico (como constatan ambas versiones, que traducen como "en serio" dos ocurrencias de *really* y un *I'm serious* del original), hay que advertir que es preferido en México, mientras que en España es *de verdad* la forma más utilizada con ese valor de operador de refuerzo argumentativo (que contrasta con el mexicano *de veras*).

4.4. CONTRASTE EN LA SELECCIÓN LÉXICA

En el léxico son varias las diferencias que se observan: en unos casos, hallamos variaciones en la fonética de una misma palabra: para la mancha morada o parda que surge en la piel tras un golpe, en el español de América, al igual que en Andalucía, se sigue usando la forma originaria "moretón" (derivado de *mora* y paralelamente a otras formaciones similares como *chipeton*, véase Corominas-Pascual s.v. *mora*), mientras que es *moratón* (aunque no aparece en la versión doblada que transcribimos) la general en la España central y norteña (*DPD*, s.v. *moratón*), con cambio a /n/ en su segunda sílaba, posiblemente por la analogía con *morado*.

Otras aparentes diferencias léxicas tienen una raíz morfológica: por ejemplo, es raro el uso de "la peque" en México, como también en España el acompañar de artículo femenino al sustantivo *bebé*: ni "la bebé" ni "la bebita" son frecuentes en la Península, donde este sustantivo (*DPD*, s.v. *bebé*) se sigue considerando epícono masculino (*el bebé* puede ser un niño o una niña). En América, en cambio, lo más frecuente es hacer el sustantivo común en cuanto al género y acompañarlo de artículo (*el bebé*, *la bebé*) o, en la zona del Río de la Plata, flexionarlo con terminación: *el bebé*, *la beba*. En el caso de "cigarro" frente a "cigarrillo", el español mexicano no emplea lexicalizada la forma con diminutivo.

Puede ocurrir que una palabra sea solo utilizada en una de las dos variedades y resulte desconocida en la otra. Es lo que sucede con la palabra "gayumbos", usada muy coloquialmente en España desde principios del siglo XX para indicar una prenda interior masculina y no empleada en México, sino *trusa*, *bóxer*... En cambio, es insólita en España la voz "hambineto", usada en el español de México para designar una cuna portátil. En España *cuna* es el término tradicional y se usa también (aunque sean realidades diferentes) *moisés*, palabra que en México está connotada de conservadora o antigua.

En otros casos, el contraste entre las dos variedades está en la acepción que se le da a una palabra. Las frases "atorarse en el tránsito" y "estar en un atasco" son un ejemplo de ello. Las palabras que aparecen en ambas estructuras son conocidas en las dos zonas hispanohablantes, pero se les dan sentidos distintos. Para la circulación poco fluida de automóviles, un español de España diría "estoy en un atasco", que para un mexicano muy probablemente significaría "estar en una comilona, comiendo mucho"; "atorarse en el tránsito" o "estar el carro atascado" serían las formas usadas en México. En el español peninsular, *atorar* se usa para "atascar, obstruir" pero no se suele relacionar con la circulación de automóviles; *atorarse* es "atracarse, trabarse". Si en el español de México se usa *tránsito* y también *tráfico*, en el de España es *tráfico* la palabra que se emplea relacionada con *ataasco*, y *tránsito* se usa con el sentido de "actividad de personas y vehículos que pasan por una calle, una carretera...", por

ejemplo, en frases como "Es increíble el tránsito de vehículos hacia las playas". Muy llamativo es el contraste del significado de *estrufa*, que en español es "calefactor para calentar el ambiente" y en México es el fogón, la hornilla para cocinar. Otra diferencia está en el uso en español peninsular de "paquete de cigarrillos" (por caja con doce cigarrillos), en México "cajetilla" (palabra también muy usada en España). El contenedor de varias cajetillas es un *cajón de cigarrillos* en España y un *paquete* en México.

Otras diferencias léxicas están en la marcación coloquial o muy culta que tienen algunas palabras. Así, la expresión "te sentará bien", no marcada en España, en México es sentida como culta frente al más común "te caerá bien". Ese "dónde está la peña" que usa Phoebe coloquialmente para preguntar "dónde está todo el mundo" es en el español peninsular un rasgo muy propio de hablantes de generaciones jóvenes, en tanto que en México es desconocido o parece estar connotado como rural. Menos conseguida está la traducción de la fraseología coloquial que aparece en el enunciado donde Ross intenta animar a Rachel: ni la traducción española peninsular ni, aún menos, la latina logran ser muy naturales. El guión original inglés reza: *Really, the world is your oyster. Kick up the heels. Paint the town red!*¹², y ni la equivalencia cultural ni la idiomática al pasar esa cadena de modismos al español se alcanzan.

Por último, el uso de "guarro" o "culo" que vemos en la traducción peninsular (para las frases del original *I'm feeling kinda gross* y *One really does have a stick up one's ass*; *doesn't one*) no se emplean, en cambio, en la traducción hecha en México, donde ambos vocablos son conocidos, pero no se suelen hallar en un producto audiovisual que difunde una lengua estándar (se prefieren "sucio" y "trasero"). Esto es un ejemplo de otro rasgo contrastivo que se advierte entre ambas versiones: la de España está más abierta al reflejo coloquial y vulgar de la inmediatez comunicativa, mientras que la versión mexicana, aun exhibiendo un español coloquial, tiende a un nivel de elaboración más alto. Como Miquel Cortés ha afirmado al respecto de la suavización del lenguaje obsceno que se observa en la traducción audiovisual hispanoamericana,

es interesante comprobar que el tratamiento que reciben los términos vulgares o coloquiales es completamente diferente en España y en los países latinoamericanos. Por los estudios de doblaje y subtítulos, no es más que el reflejo de una sociedad culturalmente diferente a la nuestra (Miquel Cortés 2005: 16).

¹² *The world is your oyster*: 'el mundo está a tus pies'; *kick up the heels*: 'disfruta con lo que te gusta'; *to paint the town red*: 'echar una cana al aire'.

Así, en el doblaje hispanoamericano es común reemplazar los vulgarismos del original por formas más suaves como *malddio* o *bastardo* o por expresiones interjetivas típicas del registro de ficción como *rayos*, *demonios*, *diablos*... Hay que decir que la versión original de *Friends* no abunda en el uso de palabras malsonantes en su recreación de la oralidad; de hecho, Quaglio (2009) ha relacionado la ausencia de voces como *shit* y *fuck* en la versión original con restricciones impuestas por la cadena NBC.

5. Conclusiones

A través de los doblajes de esta serie en el mundo hispánico hemos podido observar cómo a un corpus de producción ajena se sobrepone dos discursos geográficamente distintos. En la situación actual, el español de España y el de América son dos variedades diatópicas del idioma español cuyas particularidades fonéticas, morfosintácticas o léxicas no impiden la mutua inteligibilidad. Si un hablante de español ve la versión de esta serie doblada a la otra variedad la podría entender, aunque, obviamente, tendría que resolver a partir del contexto el referente de algunas formas léxicas no usadas en su variedad propia. Pero un hablante de México también reconocerá en el capítulo voces que no se corresponden exactamente con las suyas propias, lexemas neutralizados (es el caso de *llave*, neutralizada frente a *grifo*) a la búsqueda de un español más internacional que local.

El traductor parece asumir y ampliar la labor del *explicador* del cine de orígenes y se encarga de adaptar la lengua original a las expectativas lingüísticas propias del público: es un reductor de variación desde el inglés, pero también, involuntariamente y como hablante, es un creador de variación en la versión nueva, que, en este caso, son dos y, por venir emergidas de claves distintas, nos revelan nuevas muestras de variación diatópica. Esa variación surgida del traductor nos interesa a los estudiosos de la variación dialectal dentro una misma lengua histórica. La *invisible mediadora*—como hemos llamado anteriormente a la traducción audiovisual—se hace, pues, visible y objeto por sí misma de análisis lingüístico.

Bibliografía

- ÁVILA BELLO, Alejandro (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- BAÑOS PINERO, Rocío (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: "Siete vidas" y "Friends"*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- BRAVO GARCÍA, Eva María (2008). *El español internacional: conceptos, contextos y aplicaciones*. Madrid: Arco/Libros.
- CESTERO MANCERA, Ana María/MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2008). "Usos y funciones de 'vale' y 'venga!' en el habla de Madrid", en: *Boletín de Lingüística* 29, 65-84.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz (1999). "Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico", en: Bosque, Ignacio/Demonte, Violeta (dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. 1, 1399-1425.
- GALAN, Diego (2003). "La lengua española en el cine", en: *Anuario del Instituto Cervantes* <http://www.cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_03/galan/> (última consulta: 12-1-2011).
- GORS, Olivier (1993). "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation", en: *Target* 2, 169-190.
- GRAS MANZANO, Pedro/POLANCO MARTÍNEZ, Fernando/SANTIAGO BARRIENDOS, Marisa (2007). "Forma, función y evolución del marcador conversacional 'venga' en español", en: Cano López, Pablo (coord.). *Actas del VI Congreso de Lingüística General, Santiago de Compostela, 3-7 de mayo de 2004*. Madrid: Arco/Libros, vol. 2, t. 1, 1621-1636.
- HARTLEY, John (2001). "Situation Comedy. Part 1", en: Creeber, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 65-67.
- HERNÁNDEZ, Manuel/Travdo, Carlos (1997-1998). "Doblaje y subtitulación de *Pulp Fiction*", en: *Jornadas de Foment de la Investigació*. Castellón: Universitat Jaume I; <<http://www.uji.es/bn/publ/edicions/jf13/doblaje.pdf>> (última consulta: 15-IX-2010).
- MARCEO WIRNITZER, Gisela (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt: Peter Lang.
- MIGUEL CORTÉS, Consuelo (2005). "Traducción y (auto)censura: el caso de *Kill Bill* en España y Latinoamérica", en: *Jornadas de Foment de la Investigació*. Castellón: Universitat Jaume I, 1-19; <<http://www.uji.es/bn/publ/edicions/jf10/trad/1.pdf>> (última consulta: 15-IX-2010).
- MORENO DE ALBA, José G. (2006). "Valores verbales de los tiempos pasados de indicativo y su evolución", en: Company Company, Concepción (dir.). *Sintaxis histórica de la lengua española 1. Primera parte: la frase verbal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económico, 5-92.
- PÉREZ CHAVARRA, Mariela (1997). "Variables dialectales del español: ¿valor agregado o descuento cultural en el flujo de productos audiovisuales?", en: *Razón y Palabra* 7.
- PETRELLA, Lilia (1998). "El español 'neuro' de los doblajes: intenciones y realidades", en: Cortés Bargalló, Luis/Mapes, Carlos/García Tort, Carlos (coords.). *La lengua española y los medios de comunicación: Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, día de emisión, 7-VI-97, Zacatecas*. México/Madrid: Siglo XXI/Secretaría de Educación Pública/Instituto Cervantes, vol. 2, 977-988; <<http://congresos.del Lengua.es/zacatecas/ponencias/television/comunicaciones/petre.htm>> (última consulta: 2-III-2010).

- QUAGLIO, Paulo (2009): *Television Dialogue: The Silicon Friends vs. Natural Conversation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA/ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.
- (2009a): "El pronombre personal. La correferencia. Las formas de tratamiento", en: *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1161-1267.
- (2009b): "El verbo (I). Tiempo y aspecto. El aspecto léxico. Los tiempos del modo indicativo", en: *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1673-1795.
- ROMERO FRESCO, Pablo (2006): "The Spanish Dubbese: a case of (un)idiomatic *Friends*", en: *The Journal of Specialised Translation* 6, 134-151; <http://www.wjostrans.org/issue06/art_romero_fresco.php> (última consulta: 15-IX-2010).
- VIGIL, Soledad (2009): "El doblaje al español: un problema para las compañías cinematográficas", en: *Primeras Jornadas Regionales de Actualización en Comunicación "La investigación en comunicación social"*. Facultad de Artes y Ciencias-Departamento de Comunicaciones Sociales, Universidad Católica de Salta; <<http://www.ucasal.net/templates/cobrinco/apps/vigil1.pdf>> (última consulta: 15-IX-2010).

II. HISTORIA Y TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN