

Hermenéutica y pragmática en la traducción cinematográfica

John G. Ardila
Milwaukee Area Technical College

Desde que se convirtiera en motivo de estudio, el proceso de la traducción ha sido entendido como una "faena utópica, tarea imposible, [y] empresa desesperada"¹, pues al verter un texto de una lengua origen a una lengua terminal se perderá irremediamente la forma si atendemos al fondo y viceversa. Sobre este complejo combinado de forma-fondo (o estilo-contenido semántico), que confiere a los textos literarios su naturaleza *intraducible*, se asientan las bases de las más arduas polémicas en torno a los fines de la traducción y a los límites que deben enmarcar la deontología de los traductores –amén de las discusiones referentes a la validez de la traducción literal y la traducción libre. Con todo, el aumento de las dificultades a las que se enfrenta la teoría de la traducción ha sido proporcional al crecimiento de la comercialización internacional de aquellos productos que, de alguna manera, necesitan de una traducción. Al dejar de limitarse a un reducido número de obras elitistas producidas por literatos y científicos, las necesidades y perspectivas de los traductores han cambiado considerablemente. Desde hace algo más de medio siglo, el traductor ya no sólo trabaja los campos de la literatura y la ciencia –la novela de Huxley, Orwell o Hemingway, o el tratado de Einstein o Fleming, o la posología de un medicamento–, ahora se enfrenta al anuncio de Coca-Cola, al de Revlon, al

1. Valentín García Yebra (1983), *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, p.130.

de Nivea, al de este o aquel coche, al manual de esta calculadora o de aquel programa informático, etc.

En muchos de estos textos, los matices socio-culturales suponen un apoyo imprescindible al mensaje; ya a mediados de siglo, Casagrande declaraba que "In effect, one does not translate *languages*, one translates *cultures*"². El problema, indudablemente, no es nuevo, pero sí más acusado que nunca. En qué medida pueden ayudarnos las escuelas gramático-tradicional y lingüístico-formal cuando tenemos que traducir el anuncio de una conocida marca de goma de mascar que comienza diciendo "The average American eats five times a day" para proponernos suplir el cepillo de dientes por uno de estos refrescantes chicles en tres de las cinco comidas. Si el español medio come tres veces al día y se cepilla los dientes dos, el beneficio higiénico que el producto aporta a la estomatología se pierde casi por completo y el poder de convicción del anuncio queda reducido en un 66%. Al abordar traducciones de este tipo los teóricos han propuesto métodos como el semántico-etnográfico, el de equivalencia dinámica y el hermenéutico, que nos ayudan a adaptar un texto de una cultura a otra. Mientras los dos primeros se basan en la etnografía aplicada, la hermenéutica propone una operación intertextual a través de una aproximación ontológica, convirtiendo así al traductor en un intérprete especializado en el tratamiento de textos de marcadas características culturales.

Para ilustrar el problema que nos ocupa se puede recurrir al ejemplo del mercado cinematográfico y televisivo, cuyos productos suelen incluir un importante número de connotaciones culturales y que además son los más consumidos en occidente dentro del conjunto de los que necesitan ser traducidos. En las carteleras de los cines españoles se proyectan constantemente cintas de origen norteamericano y las programaciones de todas las televisiones nacionales están desbordadas por películas, series y documentales procedentes de países de lengua inglesa. La mayoría de los españoles están expuestos y consumen, casi a diario, este producto que se les da traducido; y es indudable que el número de horas que se dedican al consumo de cine/televisión traducido/a es infinitamente superior al de literatura traducida. Tomando el campo de la traducción cinematográfica - televisiva, el presente ensayo se propone explorar el poder de la

2. J. B. Casagrande (1954), "The Ends of Translation", *International Journal of Applied Linguistics* 20, pp. 335-40.

hermenéutica y, sobre todo, de qué manera y con qué grado de acierto los traductores hacen uso de ella.

La desmesurada demanda de producciones en lengua inglesa tiene como resultado una desmesurada necesidad de traducción. Este tipo de traducciones son de una complejidad muy diversa, y sería apropiado considerar la necesidad de traducciones de tipo literario –para las más sofisticadas películas– y otras de índole no literaria –documentales, telefilmes y series de baja calidad–. La variedad es notoria y oscila entre las más recientes producciones de *Mucho ruido y pocas nueces*, *Hamlet* o las novelas de Jane Austen, hasta las comedias que se emiten a diario por todas las cadenas de televisión. (Sin embargo, es importante advertir que la demanda de estas cintas es proporcionalmente inversa a la calidad de las mismas: ¿cuántas veces ha visto el espectador medio *Mucho ruido y pocas nueces* y cuántas una película de Silvester Stallone o Arnold Schwarzenegger?) En líneas generales, los textos cinematográficos pueden estar plagados de referencias culturales muy específicas –desde las londinenses contemporáneas en *Game-On* hasta las irlandesas del pasado siglo en *The Hanging Gale*, pasando por las escocesas en *Trainspotting* o las americanas, sobre todo en tantísimas comedias juveniles– que hay que adaptar al entendimiento del español medio. Las producciones cinematográficas/televisivas son, en definitiva, un producto de consumo masivo, y la traducción de las mismas constituye un fenómeno importante dentro del campo de la traducción, así como un excelente ejemplo del tratamiento de diferencias culturales.

Las diferencias culturales (el *cultural gap* en inglés), que por lo general representan un obstáculo difícilmente salvable para el traductor, han llevado a los teóricos de la traducción a proponer una aproximación ontológica –ésto es una interpretación intersubjetiva del texto en la lengua origen– que permita realizar una traducción hermenéutica. La hermenéutica, que entiende la labor del traductor más como interpretación que como traducción tradicionalmente entendida, se ha convertido en la tendencia más acusada en el tratamiento de textos cinematográficos/ televisivos, cuya traducción responde en gran medida a las inquietudes hermenéuticas del traductor, para quien

the language is not a kind of neutral receptacle, taking in and pouring out again the reality of the exterior world without modifying it. Though positive means to investigate the background of a text is useful, interpretation

is more than reconstructing the "meaning" hidden in the text, as the Text Analysts do. The text is not an object, but a co-subject with which the translator, as interpreter, "falls into" a dialogue to create new meanings. Thus the idea of "objective" understanding is denied, as is the possibility of a uniquely definitive reading. Instead, the translator's job is to use his own horizon with that of the author's as revealed in the text³.

Hans-Georg Gadamer –que tomó la hermenéutica filosófica de Heidegger para aplicarla a la traducción– sostiene que las diferencias culturales hacen imposible concluir una traducción sin que la originalidad del texto en la lengua origen sufra pérdidas y apunta que:

Por muy fieles que intentemos ser, nos encontraremos, sin embargo, en situaciones en las que la decisión habrá de ser en cualquier caso inadecuada. Si queremos destacar en nuestra traducción un rasgo importante del original sólo podemos hacerlo dejando en segundo plano otros aspectos o incluso reprimiéndolos del todo⁴.

Por ello, Gadamer no duda al concluir que "todo traductor es intérprete"⁵ y debe verter las connotaciones culturales del texto en la lengua origen a la terminal a pesar de las pérdidas semánticas que ésto pueda producir. A principios de los 90, Susan Bassnett-McGuire vuelve a insistir en la necesidad interpretativa imperante en la traducción, ya que:

It is quite foolish to argue that the task of the translator is to translate but not to interpret, as if the two were separate exercises. The interlingual translation is bound to reflect the translator's own creative interpretation of the SL [Source Language] text⁶.

Gadamer y Bassnett-McGuire coinciden con las tesis de Malmberg⁷, que sugerían al traductor una exploración de las estructuras profundas del texto para descubrir sus correspondientes en la cultura terminal, necesidad a la que ya apuntara Wilamowitz a principios de siglo⁸. La propuesta que nos

3. Simon S. C. Chau (1983), "How to Translate 'This is a Red Rose'? The Grammatical, Cultural, and Interpretative Aspects of Translation Teaching," *AILA Saarbrücken: Colloquium on Translation Teaching*, p.7.

4. Hans-Georg Gadamer (1977), *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, p.465.

5. *Ibidem*.

6. Susan Bassnett-McGuire (1991), *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, p.80.

7. B. Malmberg (1982), *Introducción a la lingüística*. Madrid: Cátedra, pp.144 y ss.

8. U. Wilamowitz (1909), *Gesamelte Schriften I*, 8 Berlin, p.135.

oferta la hermenéutica para convertir al traductor fundamentalmente en intérprete favorece el pragmatismo de la traducción; la hermenéutica es pragmática, pragmática semántica y también lingüísticamente, pues toma como nivel operacional el *parole* de Sausure (en el que se basa la rama de la lingüística que se conoce como *pragmática*). De este modo, el traductor, ahora intérprete, elabora una *adaptación*⁹, o la forma más libre de traducción, y también la más pragmática a la hora de suplir las lagunas culturales.

No obstante, la realidad es que, escudados en la excusa de una traducción libre, un alarmante número de traductores han realizado traducciones que son sencilla y llanamente incorrectas. Jack White aplica el problema de la interpretación de culturas a la traducción cinematográfica, y arguye cómo:

At times the translator has to free himself from the exact words and try to capture the spirit of what the audience/readers will hear or read. How many people outside the U.S.A. had ever heard of the two outlaws who were the protagonists of the film *Butch Cassidy and the Sundance Kid*? Very few and, knowing this, the Spanish dubbers called their version *Dos Hombres y un destino*¹⁰.

La regla a la que apunta White es uno de los principios de la traducción y también la base para una traducción pragmática (operando al nivel del *parole*). Pero hemos de preguntarnos: ¿cuántos españoles habían oído el nombre de Pocahontas antes de que los estudios Walt Disney produjeran la película? probablemente ninguno; ¿cuántos conocían la existencia de la ciudad californiana de Bel Air antes de que televisión emitiera la serie *El Príncipe de Bel Air*? probablemente los mismos que sabían que Sterling Heights o Livonia están en el área metropolitana de Detroit, Michigan, o que Herne Bay o Sturry en el de Canterbury, Kent. Obviamente, algún traductor está haciendo una mala traducción, o los que no tradujeron los nombres de Butch Cassidy y Sundance Kid o los que traducen Pocahontas y Bel Air.

Un acercamiento empírico nos descubre ciertas irregularidades en un gran número de traducciones cinematográficas, cuyos resultados se excusan siempre aduciendo las licencias interpretativas implícitas a la traducción libre. La libertad que los traductores se toman al interpretar se pierde, en

9. Isabel Pascual Febles y Ana Luisa Peñate (1991), "Técnicas de traducción", *Introducción a los estudios de traducción*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Corona, pp.36-46.

10. Jack Cressey White (1993), "The Untranslatables: Some Solutions, or the Spirit of Translation". *Essays on Translations/Ensayos sobre Traducción*, I, pp.25-29.

ocasiones, hasta adentrarse en los límites de lo incorrecto (y muchas veces de la mala traducción). Los presentadores del programa *Lo + Plus* (en su emisión del 7 de noviembre de 1996), anunciaban el estreno de la película *Curdled*, que, advertían "han traducido como les ha dado la gana". Pero éste no es un fenómeno reciente; desde que ha existido este campo de traducción los títulos han sido vertidos al castellano con una libertad pasmosa. ¿Por qué *The Sound of Music* fue traducido como *Sonrisas y lágrimas*, es que acaso el espectador español no está más interesado en la banda sonora de lo que pudieran estarlo el británico o el americano? *Kelly's Héroe*s fue traducida como *Los violentos de Kelly*; a lo largo de la cinta, la palabra "héroe" se repite constantemente, a veces de modo irónico: los combatientes no anhelan ser "héroes" porque los héroes están muertos y ellos no quieren perecer en una guerra que no les importa; por el contrario, prefieren alcanzar la gloria que les dará el dinero que van a robar al gobierno alemán, y resuelven arriesgar sus vidas por este dinero. La traducción no es sólo incorrecta sino que además resta importancia al concepto de heroísmo según lo entienden los protagonistas, que debe ser importante si es que titula la película. En estos casos, la interpretación subjetiva no refleja pragmatismo alguno; es entonces cuando la traducción deja de ser hermenéutica para convertirse en lo que tradicionalmente se conoce como "mala traducción", o el abuso del privilegio de la subjetividad que nos brinda la traducción libre.

La tendencia actual parece consistir en no traducir los títulos: *Terminator*, *Goldeneye*, *Sister Act*, *Trainspotting*, *Beautiful Girls*, *Dragonheart*, *Phenomenon*, *Twister*, *Waterworld*, *Feeling Minnesota*... Al obrar de este modo, el traductor renuncia al más mínimo esfuerzo interpretativo y pragmático; de hecho, ni tan siquiera realiza una traducción. El pragmatismo, en definitiva, es nulo: ¿cómo puede conocer el receptor español el significado de estas palabras? Con *Feeling Minnesota* comenzamos por enfrentarnos al mismo problema que con *Bel Air*, el espectador no sabe de Minnesota más que está en los Estados Unidos, pero la noción geográfica y cultural –que al americano le sugiere naturaleza, espacios abiertos, bosques, lagos y amables granjeros en el Medio-Oeste– es totalmente desconocida para el español; y ¿conoce el espectador el significado de "feeling"? No traducir *Phenomenon* es admisible, pues el público reconocerá el cognado, pero suponer que la totalidad de los españoles conocen las palabras "beautiful" y "girl" es más aventurado, como lo es dejar *Dragonheart* intacto, pues aunque el espectador reconozca "dragon", muchos ignorarán "heart".

Lo que es absolutamente inconcebible es dejar *Trainspotting* sin traducir, cuando incluso muchos de los que declaren hablar inglés desconocerán el significado de "to spot", y que "trainspotting" significa "mirar/mirando los trenes"; o *Twister*, término coloquial americano para "tornado" or "clyclone", pero que para el español no es más que un tipo de helado.

Si la hermenéutica, la semántica-etnográfica y la equivalencia dinámica ofrecen la opción de la traducción libre con el objeto de equiparar (i. e. adaptar) la percepción del receptor de la traducción con la del receptor del original y superar las diferencias culturales, entonces las traducciones del inglés a cualquiera de las lenguas romances –habladas en países que pueden considerarse una misma cultura, la latina o mediterránea– deberían ser afines. Pero si comparamos la traducción que de un texto inglés se ha hecho al castellano con las traducciones de este mismo texto a otras lenguas romances advertiremos hasta dónde alcanzan las licencias de los traductores. El caso más representativo lo encontramos en un clásico de la literatura: *The Importance of Being Earnest* es en español *La importancia de llamarse Ernesto*, y en portugués *A Importância de Ser Amável*. En el campo de la cinematografía los ejemplos de disparidad entre traducciones de un mismo texto al español y al portugués de un mismo texto son incontables. La revisión de un número importante de traducciones de títulos ingleses al castellano y al portugués¹¹ revelan incoherencias en ambas lenguas terminales, así como ciertas tendencias, por ejemplo: los traductores a estas dos lenguas suelen no traducir los nombres propios, tanto de persona como de lugar; mientras que los españoles prefieren dejar muchos títulos que constan de un sustantivo (a veces con su artículo) sin traducir, los portugueses suelen optar por una traducción; por último, los títulos que constan de un sustantivo y de otros elementos gramaticales quedan sujetos al poder que la libertad interpretativa opere sobre el traductor.

Tanto los traductores españoles como los portugueses optan por dejar la inmensa mayoría de los nombres propios de persona y de lugar sin traducir. Esta práctica es aconsejable con los nombres de persona, pero no así en los topónimos como ya se ha discutido anteriormente. El siguiente cuadro recoge algunos ejemplos:

Inglés	Castellano	Portugués
<i>Amadeus</i>	<i>Amadeus</i>	<i>Amadeus</i>

11. Los títulos que a continuación se citan han aparecido durante la primera mitad de 1997 en las carteleras o en las cadenas de televisión portuguesas (RTP 1, RTP 2, SIC, ITV).

<i>Jerry Maguire</i>	<i>Jerry Maguire</i>	<i>Jerry Maguire</i>
<i>Evita</i>	<i>Evita</i>	<i>Evita</i>
<i>Rebecca</i>	<i>Rebecca</i>	<i>Rebecca</i>
<i>Thelma and Louise</i>	<i>Thelma y Louise</i>	<i>Thelma e Louise</i>
<i>The Simpsons</i>	<i>Los Simpson</i>	<i>Os Simpson</i>
<i>Murphy Brown</i>	<i>Murphy Brown</i>	<i>Murphy Brown</i>
<i>Hércules</i>	<i>Hércules</i>	<i>Hércules</i>
<i>Xena, the Princess</i>	<i>Xena, la princesa</i>	<i>Xena, A Princesa</i>
<i>Warrior</i>	<i>Guerrera</i>	<i>Guerreira</i>
<i>Fargo</i>	<i>Fargo</i>	<i>Fargo</i>
<i>Melrose Place</i>	<i>Melrose Place</i>	<i>Melrose Place</i>
<i>Beverly Hills 90210</i>	<i>Sensación de vivir</i>	<i>Beverly Hills 90210</i>

La excepción que recogemos, *Beverly Hills*, es ilógica e innecesaria, pues esta localidad californiana es, por lo general, conocida por muchos españoles; sin embargo, *Fargo*, pequeña ciudad de Dakota del Norte, por supuesto desconocida para la inmensa mayoría de los europeos, sí hubiese necesitado de una interpretación, al menos mucho más que *Beverly Hills*.

Los traductores españoles acusan una marcada tendencia a no traducir los títulos que constan sólo de un sustantivo (a veces con su adjetivo), mientras que los portugueses suelen verter el vocablo a su lengua, como muestra el siguiente cuadro:

Inglés	Castellano	Portugués
<i>Superman</i>	<i>Superman</i>	<i>Super-Homen</i>
<i>Demolition Man</i>	<i>Demolition Man</i>	<i>Homen Demolidor</i>
<i>Terminator</i>	<i>Terminator</i>	<i>O Esterminador Implacável</i>
<i>Phenomenon</i>	<i>Phenomenon</i>	<i>Fenómeno</i>
<i>Karate Kid</i>	<i>Karate Kid</i>	<i>O Momento da Verdade</i>
<i>Jumping Jack Flash</i>	<i>Jumping Jack Flash</i>	<i>Uma Mulher dos Diabos</i>
<i>Reservoir Dogs</i>	<i>Reservoir Dogs</i>	<i>Caes Danados</i>
<i>Beautiful Girls</i>	<i>Beautiful Girls</i>	<i>Mulheres Giras</i>

Esta tendencia resulta tan interesante como irónica, pues en Portugal todas las películas se proyectan o emiten en versión original subtitulada, mientras que en España son dobladas, razón por la cual sería mucho más lógico que fuesen los portugueses y no los españoles quienes optasen por

respetar el título original. El resultado, ciertamente, atenta contra la pragmática: al espectador portugués se le impone un título en su lengua aunque esté en condiciones de seguir el resto de la película en la versión original; y al español, a quien el doblaje le priva de todo el original, se le "compensa" con el título en inglés, que en la mayoría de las ocasiones no le dice absolutamente nada.

Cuando el título consta de varios elementos gramaticales (en ocasiones sólo de un sustantivo con su adjetivo), los traductores suelen interpretar subjetivamente. El cuadro que a continuación ofrecemos demuestra que la subjetividad con la que se tradujeron *Sonrisas y lágrimas* y *Los violentos de Kelly* no es ninguna excepción y que los excesos por los traductores cometidos al hacer uso de la libertad que les ofrece la interpretación son práctica tan habitual como criticable.

Inglés	Castellano	Portugués
<i>Blind Date</i>	<i>Cita a ciegas</i>	<i>Encontro Inesquecível</i>
<i>Love Boat</i>	<i>Vacaciones en el mar</i>	<i>O Barco do Amor</i>
<i>X Files</i>	<i>Expediente X</i>	<i>Ficheiros Secretos</i>
<i>Knight Rider</i>	<i>El coche fantástico</i>	<i>O Justiceiro</i>
<i>Dante's Peak</i>	<i>Un pueblo llamado Dante's Peak</i>	<i>O Cume de Dante</i>
<i>Baywatch</i>	<i>Los vigilantes de la playa</i>	<i>Marés Vivas</i>
<i>Durham Bulls</i>	<i>Los Toros de Durham</i>	<i>Jogo a Tres Maos</i>
<i>A Team</i>	<i>El equipo A</i>	<i>Esquadrao Classe A</i>

Love Boat, *Knight Rider* y *Baywatch* ejemplifican hasta dónde puede llegar la libertad de algunos traductores que se acogen a las licencias de la interpretación, traicionando las buenas intenciones de la hermenéutica y el pragmatismo que le es inalienable. *Vacaciones en el mar* nada tiene que ver con *O Barco do Amor*, ni *El coche fantástico* con *O Justiceiro*, ni *Los vigilantes de la playa* con *Marés Vivas*, ni ninguno de ellos con sus respectivos títulos originales. En otros casos, el traductor, sorprendentemente, permanece impasible ante las diferencias culturales: los americanos son mucho más propensos que los españoles y los portugueses a acudir a "citas a ciegas", por eso el traductor portugués escoge acertadamente *Encontro Inesquecível*, mientras que el español traduce *Blind Date* tal cual; *Expediente X* no dice nada al español, por eso el traductor portugués prefiere especificar la naturaleza de los expedientes, *Ficheiros Secretos*; tampoco dice nada *Equipo A*, por lo que el portugués especifica el

carácter militar del equipo, *Esquadrao Classe A*; el europeo medio sabe que en las competiciones deportivas en los Estados Unidos los equipos suelen tener mascotas, pero *Los Toros de Durham* muy bien pudiera traer a la mente del espectador español que aún desconozca su argumento el salvaje oeste americano, por eso el traductor portugués opta por *Jogo a Tres Maos*, refiriéndose a la trama sentimental de la película y a su marco deportivo; el traductor español parece creer aclarar algo al indicarnos que Dante's Peak es un pueblo, sin embargo, la traducción portuguesa vuelve a ser más pragmática, y al recoger toda la intensidad del título traduciendo "Peak", *O Cume de Dante* recrea perfectamente el ambiente del *Inferno* dantesco que viven los habitantes de este pueblo amenazado por la furia de un volcán.

Las malas traducciones en el mercado cinematográfico/ televisivo no sólo responden a los excesos hermenéuticos, también se debe denunciar la negligencia de los traductores, problema ciertamente preocupante. En ocasiones, la propia traducción del título es mala, no porque el traductor se haya tomado demasiado en serio sus licencias, sino porque no ha sabido realizar una buena. Tal es el caso de la comedia *Growing Pains* (= "los problemas del crecer") que se tradujo como *Los problemas crecen*. Estas malas traducciones se dan tanto en los títulos como en los guiones, que están plagados de ellas, y en la mayoría de los casos no se precisa ni tan siquiera cotejar la traducción con el original para reparar en los errores. Son tres los casos que suelen traicionar al traductor: los coloquialismos, las frases hechas y los parónimos.

En *Casi un ángel*, el protagonista –interpretado por Paul Hogan– se esfuerza en explicar que es una persona de bien arguyendo que no suele "llevar ropas divertidas"; el traductor ignoró que "funny" es coloquialmente sinónimo de "weird", y que lo que intenta decir es que no lleva "ropas raras". En *Monty Phyton en Hollywood (Monty Phyton Live at the Hollywood Bowl)*, los protagonistas, que son ingleses, personifican a un grupo de australianos en una de sus parodias, ayudándose repetidamente de dos coloquialismos: "bruce" y "sheila". "Bruce" es un coloquialismo del inglés australiano sinónimo de "man" (el equivalente en Gran Bretaña sería "mate" o "lad" y en los Estados Unidos "dude"); y "sheila" es un coloquialismo del inglés australiano sinónimo de "girl" (el equivalente en Gran Bretaña sería "lass" y en los Estados Unidos "chick"). Pero el traductor no los traduce, los inserta tal cual en la traducción al castellano. En la misma película, otro personaje se refiere a varias nacionalidades europeas empleando siempre términos despectivos ("krauts", "frogs", etc.) que se traducen con acierto; sin embargo,

al tratar "spigs", que en el inglés británico de los protagonistas se refiere a los "españoles"¹², traduce por "sudacas", que es el significado con el que este mismo vocablo es empleado en los Estados Unidos.

Las frases idiomáticas son todo un desafío para el traductor que desconoce la lengua y la cultura que está traduciendo. También en este apartado los errores son altisonantes. En *Todo un día* (*Ferris Bueller's Day Off*), Ferris –personaje interpretado por Matthew Broderick– nos dice a modo de moraleja que hay que amar a los padres "con verrugas y todo"; en este caso el traductor ignoró que "with warts and all" es una frase hecha que significa "con todos sus defectos", y lo que el personaje quiere decir es que hay que amar a los padres a pesar de sus defectos.

Joan Matthews advierte cómo "words that seem very similar to others in a cognate language may turn out to belong to that class of words known as *faux amis*"¹³. Los parónimos (*faux amis*) suelen propiciar una gran cantidad de errores. En *Salvados por la campana* (*Saved by the Bell*), una comedia de corte juvenil y de poco interés artístico pero de gran seguimiento en España hace algunos años, el traductor malentendió una serie de parónimos: un personaje le regala a otro una brújula y le dice que es un "compás para que no se pierda", cuando "compass" puede significar "compás" ("drawing compass") pero también "brújula"; en otra ocasión, los protagonistas se encuentran esperando a un instructor militar, cuando éste entra en la habitación les grita "atención" y todos se cuadran, porque "attention" en el argot militar significa "firmes". Los cognados son ciertamente un terreno peligroso; es seguro traducir *Phenomenon* por *Fenómeno* (título de la versión portuguesa), o *The Rock* por *La Roca*, pero en muchas ocasiones, el traductor se confía con el cognado, no reconoce el parónimo y realiza una traducción incorrecta. Al traducir *The Nutty Professor* como *El profesor chiflado*, la palabra "professor" que en castellano significa "catedrático" ("college or university teacher of the highest rank") pierde toda su carga semántica y su connotación de erudición.

La traducción de términos militares –sobre todo los rangos– sufre gravemente las dificultades que presentan los parónimos. Los rangos militares tienen una serie de equivalencias–que han sido establecidas por la

12. A veces se utiliza también para referirse a los italianos. Recientemente, y con motivo de la ardua polémica que la unidad monetaria europea ha despertado en el Reino Unido, algunos periódicos han empleado este vocablo como anagrama de "Spanish, Portuguese, Italian, Greek".

13. Joan Matthews (1983), "Relations between Languages", en Catriona Picken (ed.), *The Translator's Handbook*. London: Aslib and Co., pp. 103-24.

OTAN– y por tanto una traducción precisa. Las equivalencias/traduccionesson en los ejércitos español, americano y británico según muestra el siguiente cuadro:

Ejército Español	U.S. Army	British Army
Soldado	Private E.1	Private Class 4
Soldado METP	Private E.2	Private
Cabo	Private 1st Class	Lance Corporal
Cabo 1º	Corporal	Corporal
Sargento	Staff Sergeant	Sergeant
Sargento 1º	Sergeant 1st Class	Staff Sergeant
Brigada	Master Sergeant	Warrant Officer Class II
Subteniente	Major Sergeant	Warrant Officer Class I
Suboficial Mayor ¹⁴		
Alférez	2nd Lieutenant	2nd Lieutenant
Teniente	Lieutenant	Lieutenant
Capitán	Captain	Captain
Comandante	Major	Major
Teniente-Coronel	Lieutenant-Colonel	Lieutenant-Colonel
Coronel	Colonel	Colonel
General de Brigada	Brigadier-General	Brigadier
General de División	Major-General	Major-General
Teniente General	Lieutenant-General	Lieutenant-General
Capitán General	General of the Army	Field Marshall

No obstante, la práctica usual es traducir "Major", que en castellano es equivalente a "comandante", por "Mayor", la palabra española que más se acerca a su pronunciación, pero que es un adjetivo y no un sustantivo, y que por tanto no significa nada si no modifica a un nombre. El caos se produce con los suboficiales. Existe una diferencia notable entre un sargento y un subteniente (cuatro rangos, como puede observarse en el cuadro), lo que no impide que se traduzca incorrectamente. El brigada, ese suboficial que es más que un sargento y un sargento primero pero que se halla lejos de la categoría de oficial, ha sido escogido en aplaudidas producciones españolas

14. El rango de suboficial mayor es de reciente creación, y no ha hallado un equivalente a los sistemas americano o británico.

—como *La vaquilla*, con Alfredo Landa en el papel del brigada— por su connotación de mando de relativa importancia que no llega a tenerla. Sin embargo, parece que para los traductores no existen brigadas ni subtenientes en el ejército americano: "Staff Sergeant", "Sergeant 1st Class", "Master Sergeant" y "Major Sergeant" son todos traducidos como "sargento". En *Kelly's Heroes* (utilicemos el título original por no emplear una mala traducción) el "Major Sergeant" o subteniente, interpretado por Terry Sabalas, es "sargento", como también lo es el "Master Sergeant" o brigada de ingenieros. Traducir por el cognado sin atender al verdadero significado del vocablo (fenómeno análogo al advertido por Santoyo¹⁵, del traductor que no conoce su propia lengua e inunda su traducción de galicismos, italianismos, anglicismos...) no es una traducción libre sino una mala traducción. La diferencia entre un sargento y un brigada o un subteniente es relativamente pequeña, pero si traducimos el cognado tal cual, aunque se trate de un parónimo, entonces un "Brigadier" (General de Brigada), debería ser un "brigada".

En definitiva, el traductor, como cualquier otro profesional, debe realizar su trabajo pragmáticamente; y, sin lugar a dudas, en el campo de la traducción, la más pragmática —semántica y lingüísticamente— de las tendencias es la hermenéutica. El rechazo a un tratamiento hermenéutico de un texto de marcadas características culturales—como son la mayoría de los productos cinematográficos/televisivos— que permita una *adaptación* a la cultura terminal puede acarrear una seria imprecisión en la traducción. Los casos más graves, a mi entender, son aquellos en los que, como ya denunciara Santoyo, el traductor cree favorecer el entendimiento del consumidor dejando el vocablo sin traducir, como "bruce" o "sheila" en *Monty Phyton en Hollywood*. En otras ocasiones, al limitarse a traducir la lengua pero no la cultura la traducción resulta paupérrima y no transmite al consumidor el poder del original; los ejemplos citados (*X Files*, *A Team*, *Dante's Peak*, etc.) demuestran que se están realizando malas traducciones, hecho aún más censurable si se tiene en cuenta que es posible realizar unas pragmáticamente buenas, como demuestran los ejemplos portugueses. Censurables, y alarmantes, son también los fallos en los guiones y que por lo general recaen en los coloquialismos, las frases hechas y los parónimos; éstas no son traducciones literales, sino malas traducciones, en las que lo más pragmático podría haber consistido en contratar a otro traductor. Las trabas que acarrea ese rechazo a la interpretación no significan de ningún

15. J. C. Santoyo (1985), *El delito de traducir*. León: Servicio de Publicaciones.

modo que la subjetividad propia de la hermenéutica no suponga un peligro, ya que un abuso de sus licencias traiciona la pragmática que le es intrínseca. A mi parecer, tan peligroso es el traductor que hace de su capa un sayo y traduce *Vacaciones en el mar*, *Marés Vivas*, *El coche fantástico* o *O Justiceiro* como el que se pierde al encontrarse con "bruce" y "sheila"; con todo, el hecho de que estas traducciones ya renuncien a las consideraciones culturales ya se excedan en el subjetivismo de su interpretación resulta harto frustrante: en ambos casos la hermenéutica es ignorada y la pragmática inexistente.