



Jornades de Foment de la  
Investigació

**PRESUPOSICIÓN,  
GÉNERO E  
IDEOLOGÍA: EL  
CASO DE *CON  
FALDAS Y  
A LO LOCO***

**Autors**

M<sup>a</sup> del Rosario Caballero

M<sup>a</sup> José Iranzo

Eva López

Francisca Vilar

## 0. INTRODUCCIÓN

La actividad traductora no se reduce a un simple intercambio de códigos puramente lingüísticos sino que comporta el trasvase de todos los valores socioculturales del texto que se traduce a otra lengua que, necesariamente, tiene los suyos propios, hecho que, como señala Venuti (1995: 9) entraña un proceso de *domesticación* por el cual el texto que se traduce –*source text*– se inscribe en los valores culturales y lingüísticos específicos de la lengua –*target language*– a la que se traduce.

Un claro ejemplo de domesticación lo constituye la práctica –frecuente en países como el nuestro– de doblar las películas de origen foráneo al idioma del país receptor, doblaje que, en sus orígenes, obedeció a exigencias que iban más allá de las cuestiones de comprensión lingüística.

Las implicaciones ideológicas de la elección del doblaje frente a la subtitulación en países como Italia o España han sido señaladas por Martine Danan (1991: 606-614)<sup>1</sup>. Así, en el contexto histórico posterior a la Segunda Guerra Mundial de estos países, las causas de esta preferencia hay que buscarlas en la consideración del cine como un medio más de propaganda del ideario nacionalista, así como en la existencia de una fuerte censura que respondía a una política proteccionista de ese mismo ideario frente a la contaminación ideológica exterior. En este sentido, al contrario de lo que ocurre con la subtitulación, el doblaje creaba la ilusión de que los actores hablaban la misma lengua que la audiencia, a la vez que ocultaba cualquier posible intento de comparación entre la versión original y lo que se ofrecía realmente al espectador.

El presente estudio está centrado en uno de esos productos cinematográficos que ha llegado al público en versión doblada: la película de Billy Wilder *Some Like It Hot*, estrenada en 1959 y mal traducida al español como *Con faldas y a lo loco*. El desajuste entre ambos títulos –en el caso del español resaltando el que parece el tema principal del film, el travestismo, el cual es claramente calificado de ‘loco’– nos indujo a pensar que el resto de la cinta podía haber sufrido un proceso parecido. Ante la imposibilidad de analizar toda la película, hemos seleccionado una escena –en la que los protagonistas masculinos se cuentan las conquistas realizadas durante la noche– en un intento de ver los posibles desajustes entre ambas versiones y las razones del mismo, razones que podrían responder a las cuestiones ideológicas brevemente apuntadas anteriormente.

## 1. PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN EN *CON FALDAS Y A LO LOCO*

### 1.1. TÍTULO

El título en inglés funciona a partir de la ambigüedad creada por la naturaleza polisémica del adjetivo ‘hot’<sup>2</sup>, ambigüedad intencionalmente buscada y posteriormente desentrañada a medida que el filme avanza. El concepto ‘hot’ en inglés no solo se refiere a un determinado nivel de temperatura sino que se extiende metafóricamente a otros dominios como el peligro (‘a hot spot’, ‘a hot potato’, ‘to be in hot water’), el sexo (‘a hot affair’, ‘to be hot for somebody’), o la vitalidad (cierta música como el jazz es ‘hot’, verbos como ‘hot up’), apareciendo también en expresiones que entrañan una combinación de los anteriores (‘a hot pursuit’, ‘hot profits’, ‘hot stuff’).

Todos esos dominios están presentes en la película que nos ocupa: el Chicago de los años 20-30 era una ciudad ‘hot’ debido a la guerra entre las distintas facciones de la Mafia por controlar el negocio de la venta de alcohol (que generaba unos sustanciosos ‘hot profits’ posteriormente blanqueados en la cálida Florida) y a los numerosos *speakeasies* que poblaban la ciudad y que giraban en torno al alcohol, chicas y jazz (ejemplos de entidades susceptibles de ser consideradas ‘hot’) y que eran objeto de frecuentes redadas policiales y *hot pursuits*, todo lo cual está presente en la película.

Por último, el trío protagonista es un claro ejemplo de ‘hot’: si por un lado Marilyn Monroe es el símbolo sexual por excelencia, dos hombres vestidos de mujer eran, y siguen siendo, *hot stuff*.

Todos estos sentidos del adjetivo ‘hot’ se pierden en una traducción que sólo pone el énfasis en un aspecto de la película añadiendo además un claro juicio de valor sobre el mismo<sup>3</sup>.

## 1.2. ESCENA

Si comparamos la versión original y la versión española doblada (doblaje realizado en los años 60) vemos ciertos ejemplos donde la traducción presenta problemas, la mayoría de los cuales afectan a cuestiones pragmáticas tan relevantes como la presuposición, la implicación o la ambigüedad.

Gran parte de esos problemas vienen dados por el tema de la película, que aborda en clave de humor temas tan espinosos como los roles sociales asignados al ser humano en función de su sexo biológico, situando éstos en una época histórica en la cual esos roles no sólo parecen estar absolutamente claros para el conjunto de la sociedad, sino que, a simple vista, tampoco parecen ser cuestionados por los protagonistas de los mismos en la cinta. Así, en la película se nos presenta a una protagonista femenina (emblemáticamente llamada ‘Sugar’) que encarna el prototipo de la femineidad y un no menos prototípico Joe (viril y seductor). El tercer protagonista, Jerry, es el que pone en entredicho los dos roles estereotipados de los anteriores, pues si bien al principio aparece como el típico hombre al que le gustan las mujeres, las circunstancias a las que se ve sometido lejos de afirmar esa masculinidad, harán aflorar ese lado femenino que, supuestamente, es parte de todo ser humano.

Así, a medida que avanza la película veremos a un Jerry/Daphne que, no sólo se mete concienzudamente en su nuevo papel, sino que sospechosamente parece haber olvidado su anterior condición, haciéndolo creíble para el espectador. Jerry, a diferencia de otras películas donde se juega con el travestismo y el chiste que surge del equívoco en torno al mismo, habla, se comporta, e incluso se parece a una verdadera mujer. Su papel junto con el uso del lenguaje son los dos mecanismos fundamentales de la película.

Esta posibilidad de jugar con el lenguaje viene propiciada por la estructura misma del inglés, lengua que carece de inflexión genérica en su sistema de adjetivos, determinantes y en una serie de sustantivos, permitiendo en un gran número de casos una ambigüedad sobre la que se sustenta gran parte de la comicidad de los diálogos entre el trío protagonista. Esta ausencia de género no se da en español y es, como veremos a continuación, uno de los mayores problemas a la hora de decidir qué términos emplear en la traducción de ciertas estructuras y vocablos si se quiere mantener la ambigüedad original del texto.

El segundo problema de traducción no se debe a diferencias gramaticales entre lenguas sino a una serie de añadidos en español de locuciones que no aparecen en inglés, y que no parecen estar justificadas por razones de comprensión. El resultado son ciertas afirmaciones que presentan juicios de valor ausentes en la cinta inglesa, quizá en un intento de ajustar el contenido de la cinta a los valores que, presumiblemente, imperaban en la sociedad española en una época en la que estos mismos valores (familia, relación entre los sexos) estaban empezando a ser cuestionados gracias a la influencia extranjera que llegaba a través de la música y el cine.

A continuación veremos cuáles son los puntos de conflicto y cómo se resuelven en el doblaje al español.

El primer punto de conflicto en el diálogo se produce cuando a la pregunta de Joe sobre cómo ha ido la noche anterior Jerry contesta “*I’m engaged*”, punto bien resuelto sin embargo por la traducción española que ha preferido la estructura activa “*Me he prometido*” a la pasiva “*Estoy prometido/a*”, que hubiera supuesto una traducción literal, pero también la consiguiente necesidad de dotar de

género al participio inglés, ausencia que está en el centro mismo del equívoco y consiguiente comicidad de la escena en la versión original.

El siguiente punto conflictivo viene dado por la contestación de Jerry a Joe ante la incredulidad de éste último por su posible matrimonio con Osgood. Jerry no ve ningún problema puesto que el vejete “...keeps marrying girls all the time.”, algo que en castellano se ha traducido por “*El se casa y se divorcia constantemente.*”, añadiendo a la frase la acción de divorciarse (algo que se presupone en inglés, pero que nunca se dice) y, con ella, un juicio de valor. A la vez, se pierde el efecto cómico que el objeto *girls* añade al diálogo posterior, con un Jerry que en ningún momento parece plantearse su identidad masculina como un obstáculo (o quizá, de una manera más sutil, se está dejando llevar por su parte femenina).

La traducción española empeora en la siguiente frase de Joe. Así, mientras en inglés encontramos “*But you’re not a girl, you’re a guy. And why would a guy wanna marry a guy?*”, en español se nos da “*Pero tú no eres una mujer, eres un hombre, ni en broma puedes hacer eso.*”, perdiéndose el equívoco (Joe todavía puede dudar de que Jerry no haya entendido su situación) y añadiéndose un juicio de valor en la última parte de la frase (con un modal ‘poder’ que tiene un cierto tono prohibitivo). En la siguiente frase de Jerry el español parece seguir queriendo evitar la tajante contestación de éste, “*Security*”, canjeándola por un menos contundente “*¿Y el porvenir?*”

El siguiente problema viene dado por la traducción del asexuado “*child*” por “*niña*”, siguiendo con la tónica de deshacer la ambigüedad creada por la ausencia de género en inglés. Esto es importante porque, como el diálogo mismo parece indicar, Jerry no parece tener conciencia de su condición masculina o, por lo menos, no parece considerarlo un problema para ciertas cosas. De ahí que su única preocupación con respecto a la madre de su prometido se vea resuelta por el hecho de que no fume (y ahí radica toda la comicidad –rayando con el absurdo– de la escena). La contestación de Joe vuelve a pronunciar un juicio de valor en español: “*Jerry, hay otro problema más grave.*”, ausente en inglés.

Algo parecido sucede con la traducción de “*There are laws, conventions, it’s just not being done.*” por “*Hay disposiciones, leyes, eso que dices no puede hacerse.*”, con otro modal (‘poder’) ausente en una frase en inglés que, simplemente, plantea la ausencia de un hábito de conducta y no la posibilidad del mismo.

El último error de traducción se da en las palabras de Jerry (intentando convencerse de su condición masculina) “*I’m a boy, uh?, I’m a boy, uh? I wish I were dead. I’m a boy, I’m a boy. Oh boy! Am I a boy! Now, what am I gonna do about my engagement present?*”, cuya versión española es “*Ya no sé lo que soy*” que, aunque pueda ser cierto, nunca aparece explícitamente dicho por el personaje. Esta explicitación es otro de los ejemplos de juicios de valor (soterrados en unos casos y absolutamente claros en otros) que salpican la traducción española de la película que nos ocupa.

## 2. CONCLUSIONES

El presente análisis no pretende ser un estudio exhaustivo de las prácticas de doblaje y su relación con la propaganda de una ideología determinada. Sin embargo, al detectar ciertos errores que podrían estar relacionados con el tema hemos querido hacer una llamada de atención hacia el cariz ideológico presente en toda traducción y hacia la necesidad de adoptar una postura crítica frente a la práctica de la misma aún en aquellos casos en los que, como el presente, aparentemente se respeta el original.

El alcance del proceso domesticador presente en todo doblaje es aún mayor si consideramos la gran cantidad de películas que siguen ofreciéndose al público de esta forma (a pesar de la calidad del doblaje español o de la ausencia legal de censura).

En cualquier caso, un estudio más profundo supera los límites del presente trabajo aunque queda abierto a una posible futura investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- M.R. Caballero Rodríguez: “What’s in a Title? The Strategic Use of Metaphor and Metonymy in *Some Like It Hot*”, *Journal of English Studies*. University of La Rioja, 1 (1999). En proceso de impresión.
- M. Danan: “Dubbing as an Expression of Nationalism”, *Meta*, XXXVI: 4 (1991), 606-614.
- B. Hatim & I. Mason: *The Translator as Communicator*. Routledge, London: 1997.
- L. Venuti: “Translation and the Formation of Cultural Identities”, *Cultural Functions of Translation*. Eds. C. Schäffner & H.Kelly-Jones. Multilingual Matters, Clevedon/Philadelphia/Adelaide: 1995, 9-25.

## ANOTACIONES

- <sup>1</sup> Por razones de espacio no podemos extendernos más en el tema del doblaje. Para mayor información y bibliografía sobre el mismo, remitimos a los lectores al artículo citado de Danan.
- <sup>2</sup> Por razones de espacio no podemos extender el análisis del título en inglés. Un estudio más completo se puede encontrar en Caballero (1999).
- <sup>3</sup> El título catalán *Ningú es perfecte* (elegido tras votación de audiencia) no supone ningún avance al respecto.