



UNIVERSITAT
JAUME·I

Jornades de Foment de la Investigació

DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN DE *PULP FICTION*

Autors

Manuel Hernández

Carlos Tirado

Traducció Audiovisual

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN
2. NORMAS DE TRADUCCIÓN EN EL DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN DE *PULP FICTION*
3. ANÁLISIS DEL CORPUS
 - 3.1. METODOLOGÍA
 - 3.2. APLICACIÓN A *PULP FICTION*: EJEMPLOS
4. INCORRECCIONES Y CURIOSIDADES
5. CONCLUSIONES
6. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

Nuestro trabajo se inscribe en el marco de los análisis descriptivos llevados a cabo por los seguidores de la conocida como “teoría del polisistema”, entendido como el conjunto de co-sistemas semióticos interrelacionados de forma dinámica y regulados por “normas” históricas, en el que se inscriben todas las actividades sociales del ser humano, incluida la traducción (Rabadán, 1991). En él, pretendemos examinar, aunque de modo superficial, cuáles son esas normas o factores que regulan la traducción audiovisual (doblaje o subtitulación) en España. Para ello, hemos partido del estudio de O. Goris en su artículo *The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation* tras estudiar diversas películas americanas y observar lo que ocurría en el doblaje de las mismas al francés en Francia. Nosotros hemos querido ver si ocurría lo mismo en la traducción audiovisual del inglés al español aplicando esas normas a la película *Pulp Fiction*. En nuestro estudio hemos seguido el mismo orden empleado por este autor, es decir, hemos examinado si también tienen lugar en español la estandarización lingüística, el posible proceso de naturalización y los tipos de explicitaciones, marco teórico que comentaremos enseguida.

Para nuestro estudio, hemos realizado una comparación entre la versión original, la doblada y la subtitulada de esta película, con el fin de observar si las normas anteriores eran aplicables a ambas versiones o sólo a la versión doblada, ya que las conclusiones de Goris sólo se refieren al doblaje.

Presentaremos un breve resumen teórico de las conclusiones a las que llegó Goris para pasar al análisis del corpus, el cual consiste en la explicación de la metodología que hemos empleado y la presentación de algunos ejemplos.

Antes de llegar a las conclusiones, incluiremos también un apartado sobre incorrecciones y curiosidades, dado el interés que puede tener para el análisis del lenguaje audiovisual de hoy en día.

2. NORMAS DE TRADUCCIÓN EN EL DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN DE *PULP FICTION*

En su estudio sobre el doblaje en Francia, Olivier Goris extrae tres grandes normas generales de traducción en el proceso de transferencia lingüística de los textos audiovisuales. Según su trabajo en la traducción de películas americanas al francés se produce una estandarización lingüística, hay un proceso de naturalización a la lengua y cultura meta y siempre se tiende a la explicitación de los fragmentos ambiguos del texto original.

A) Estandarización lingüística

Esta estandarización se suele dar en tres niveles.

- Estandarización del lenguaje hablado. A la hora de doblar películas en Francia todas las marcas del lenguaje oral en lengua inglesa se reducen al máximo en la lengua meta. En algunos casos se conservan algunos rasgos pero sin alejarse demasiado de las normas gramaticales.
- Estandarización dialectal. Aquí Goris se refiere a los dialectos geográficos y observa que las versiones dobladas no presentan elementos que puedan localizarse geográficamente. Es decir, pierden todas las marcas dialectales en inglés y se traducen en un francés estándar difícilmente localizable. Goris observa, sin embargo, que las marcas de los dialectos sociales sí que suelen mantenerse mediante el uso de un tipo determinado de léxico propio de las clases sociales implicadas. Quizá esto se haga para compensar la pérdida de las marcas de los dialectos geográficos.

- Estandarización idiolectal. También se tiende a la estandarización de los idiolectos aunque a veces las marcas idiolectales se mantienen parcialmente en el vocabulario.

B) Naturalización

El proceso de naturalización consiste en una adaptación de los complementos culturales del texto original, es decir, el traductor prefiere, en estos casos, acercar el texto a la cultura meta y hacerlo más transparente y fácil de entender. La naturalización se consigue principalmente mediante cuatro procedimientos.

- **Adaptación sociocultural de la traducción.** Consiste en la omisión de todos los elementos determinados geográficamente y su cambio o adaptación a la cultura meta. Así, por ejemplo, en lugar de 10 pulgadas diríamos 25 centímetros.
- **Los signos gráficos.** Sobre todo si se trata de un intertítulo, se puede reemplazar directamente por su traducción modificando inevitablemente la imagen de la película. Otro procedimiento es mantenerlo en lengua original, pero en este caso un personaje o una voz en off añadirá una explicación oral para poder comprenderlos.
- **La pronunciación.** Aquí cabe destacar que, además de perderse los acentos regionales de la versión original, los nombres o palabras que no se traducen como, por ejemplo, los nombres propios, se pronuncian “a la francesa”, en los casos que trata Goris.
- **Sincronía visual.** Este es el caso más obvio y necesario para conseguir la naturalización. Sobre todo hay que tener muy en cuenta la importancia que tiene en los primeros planos y lo mucho que influye en la traducción de las películas.

C) Explicitación

Al igual que ocurre con cualquier tipo de traducción, una traducción audiovisual siempre es más explícita que su original. Encontramos cuatro tipos de explicitación.

- Las expresiones vagas o equívocas suelen traducirse mucho más claras y precisas.
- Los personajes explican a menudo la causa lógica o los motivos personales de sus afirmaciones, cuando en el original no aparecían, bien porque en la cultura original se entiende perfectamente o bien porque la traducción pretende ser más explícita.
- Adición de referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia. Se trata, pues, de especificar o mencionar algo que en el original todavía no se ha dicho pero que más adelante se descubre, con la finalidad de hacer la obra más homogénea y comprensible.
- Explicitación textual de las imágenes, es decir, se trata de hacer que el texto redunde con la imagen que se ve en ese momento.

Olivier Goris acaba con la conclusión de que hay mayor explicitación en las películas donde hay mucha adaptación sociocultural. Esta explicitación, a su vez, conlleva un menor índice de sincronía visual o por lo menos una mayor dificultad para conseguirla debido al aumento de texto en la traducción. Por ello, explicitación y sincronía visual se alternarán según sea la prioridad.

3. ANÁLISIS DEL CORPUS

3.1. METODOLOGÍA

Los materiales básicos que hemos utilizado han sido el trabajo de Goris (1993), la película *Pulp Fiction*, tanto la versión doblada como la subtitulada, y el guión de preproducción. La película subtitulada nos ha servido también para escuchar la versión original. El guión de preproducción no es muy fiel a la película, y no sólo en lo referente a los diálogos sino también por lo que respecta a las escenas, ya que algunas no aparecen en la película pero sí en el guión y viceversa.

El método de trabajo que hemos seguido ha sido comparar ambas versiones, leyendo la subtitulada y escuchando la doblada al mismo tiempo, e ir buscando concretamente aquellos fragmentos del texto original marcados desde el punto de vista comunicativo o cultural en donde se podía observar alguna de las normas que extrajo Goris. Para una mejor comprensión hemos decidido seguir el mismo orden que presenta en su trabajo.

3.2. APLICACIÓN A *PULP FICTION*: EJEMPLOS

1. Estandarización lingüística:

1.1. Del lenguaje hablado.

Según el esquema de Gregory & Carroll (1978), los textos audiovisuales son textos escritos para ser dichos como si no estuvieran escritos. No obstante, sabemos que esta tarea es ardua para el guionista no se puede conseguir totalmente ya que el lenguaje hablado es algo espontáneo, con frases inacabadas, faltas gramaticales y textuales. En el caso de *Pulp Fiction* también se observan estos fenómenos. Sin embargo, la estandarización principal es la de la pronunciación y la de la gramática. El resto se mantiene fiel al original, o incluso se hace todavía más informal. Por ejemplo, nunca se pronuncia un participio acabado en “-ado” como “-ao” ni tampoco se realiza un apócope en palabras como “nada”, “para”, “madrugada” (que se podrían pronunciar “na”, “pa” o “madrugá”). Esto se podría hacer en un intento de imitar las asimilaciones y formas debilitadas inglesas “outta, hafta, wanna, ain’t, it usta be, ya, dunno” que tanto se repiten en la versión original.

Sin embargo, para bajar el registro en lengua meta, el traductor ha utilizado un léxico formado especialmente por expresiones coloquiales, palabras malsonantes, exclamaciones típicas del lenguaje oral, etc. Son ejemplo de esto las siguientes expresiones:

- Tú la cagaste, pues apechuga tú con ello.
- Ser fiambre.
- ¿Qué coño está pasando aquí?
- Que te follen.
- No me chuto a lo loco.
- ¿Dónde cojones está?
- Jubilar el coche.

Y también las siguientes palabras: maldito, jodida, pava, puto, joder, mierda, puerco, trincar, chupa (chaqueta), pipa (pistola).

En la subtitulación, y obviamente porque se trata de lenguaje escrito, ocurre lo mismo. Se respetan las reglas gramaticales (aunque no siempre se consigue) y se utilizan expresiones coloquiales. Sin embargo,

parece haber un menor abuso del “fucking” inglés que tal vez venga dado por la mayor restricción de la subtitulación, el espacio.

En ambas versiones, por tanto, el esfuerzo por mantener el registro se ha canalizado siempre en el plano léxico, en la búsqueda de un vocabulario marcado socialmente, y no en la caracterización fonética del lenguaje oral.

1.2. Dialectal.

En cuanto a los dialectos geográficos, en *Pulp Fiction* ocurre lo mismo que en Francia, según el trabajo de Goris, es decir, no se mantienen. Sin embargo, como ya hemos mencionado previamente, no ocurre lo mismo con los dialectos sociales. En Francia sí que se mantienen pero en España no.

Un ejemplo de esto es el personaje de Pumpkin, el atracador que sale al principio y al final de la película. Se trata de un inglés de clase obrera baja, pero esto en español no es posible saberlo, ni en la versión doblada ni en la subtitulada, porque no utiliza ningún tipo de léxico o expresiones que así lo den a entender en ninguna de estas dos versiones.

2) Naturalización:

2.1. Adaptación sociocultural.

Este punto nos ha parecido uno de los más complicados de organizar dada la diversidad de procedimientos de traducción/adaptación empleados y, en definitiva, la falta de una norma que nos pudiera asegurar la adaptación o la no adaptación a la lengua meta.

A) **Los nombres propios de los personajes.** Nunca se traducen a excepción de los inventados en la película y que tienen un significado connotativo, es decir, aquellos que realizan la función del apodo. En este caso, en la versión doblada, a veces se traduce o adapta y otras veces se mantiene en inglés. Así por ejemplo *Pumpkin*, *Honey Bunny* y *Tony Rocky Horror* se mantienen mientras que *The Wolf* se traduce por El Lobo y *The Gimp* por El Tarado. En este caso la versión subtitulada ha optado por adaptarlos todos. *Pumpkin* es Cielito, *Honey Bunny* es Conejita, *The Wolf* también es El Lobo, pero *The Gimp* es El Baldado. Así pues, para este tipo de nombres propios de persona no hay una norma concreta para el doblaje mientras que siempre se adaptan en la subtitulación.

B) **El resto de nombres propios.** Aquí incluimos la toponimia, los nombres de locales, de bebidas y comidas, de marcas comerciales, etc. No existe una norma única y regular que regule la traducción. Tanto es así que hemos podido extraer hasta seis maneras diferentes de proceder frente a ellos.

1. El nombre existe y es conocido en la cultura meta y se conserva:

Ej. *McDonald's*, *Sprite*...

2. El nombre no existe en la cultura meta y, sin embargo, también se conserva, ya sea por rapidez, por comodidad, porque pertenece a una enumeración y entonces se entiende lo que es, por dejar claro que lo que el espectador está viendo en ese momento es una película extranjera, etc.

Ej. *Wendy's*, *Jack-in-the-Box* (en la subtitulada); ambas dentro de una enumeración.

Red Apples (ni siquiera se ve en la imagen, fácilmente podría haberse inventado otra marca conocida o simplemente elegir el hiperhónimo “tabaco”)

Jackrabbit Slim's (local cuyo nombre se ve en pantalla)

A Steak Douglas Sirk (podría haber dicho un filete Douglas Sirk, como hacen en la subtitulación o un Douglas Sirk sin mayor preocupación)

Martin & Lewis (nombre del batido que pide Mia)

3. El nombre no existe en la cultura meta y no se conserva. En este caso suelen ocurrir dos cosas.

- El nombre se cambia por otro ejemplo que sea conocido en la cultura meta:

Ej.: *Jack-in-the-Box* se traduce en la doblada por *Burger King*

- El nombre se cambia por otro que sea su hiperónimo o de su misma clase, pero que no haga referencia a ninguna zona geográfica:

Ej.: *Denver Omelette* se traduce por tortilla, simplemente.

Redline 7000 por coche de carreras

Maxie pad por compresa

4. El término no se conoce (ni sus connotaciones) pero se adapta sólo lingüísticamente:

Grandpa Irving se traduce por Abuelo Irving

Wake Island pasa a ser la isla Wake

Durward Kirby Burger por Hamburguesa Durward Kirby

5. Posible traducción literal del nombre. No suele haber adaptación cultural y a veces es difícil de entender o es chocante para el espectador.

Grace (modelo o nombre puesto a una moto y que se ve en la imagen un poco más tarde) se traduce por Gracia, la expresión exacta es:

- “*Oye, ¿mi Gracia estará bien ahí delante?*”
- *Hoy no es martes, ¿verdad?*
- *No, es jueves.*
- *Pues estará bien.*

Una solución que pensamos más conveniente es poner directamente “mi moto”, como hace la versión subtitulada, o decir “bien aparcada” o cualquier información que explicita que es un vehículo.

Vainilla con Coca-Cola es otro ejemplo de traducción literal, que resulta un poco extraña para el destinatario español puesto que aquí esa mezcla no es popular.

C) Otros aspectos de la cultura norteamericana: *Show*, se mantiene el anglicismo con normalidad, otras veces se traduce por espectáculo, programa, serie... según convenga.

Busboys, (o *Busers*) designa un oficio que no existe en España como tal. Consiste exclusivamente en recoger los platos y las sobras de las mesas de las cafeterías, restaurantes, etc. y dejarlo todo limpio para cuando llegue el próximo cliente. Lo primero que se nos ocurre es traducirlo por camareros, si no es muy importante para el hilo argumental. Lo que ocurre es que *Busboys* forma parte de una enumeración en la que también se incluye a los camareros. La versión doblada lo traduce por pinches, que sería el mismo ejemplo que hemos visto antes con *Jack-in-the-Box* por *Burger King* (traducirlo por algo conocido). La versión subtitulada lo que hace es explicitarlo mediante la expresión “mejicanos que limpian” (con las connotaciones ideológicas que ello conlleva).

Ballpark, (diccionario: estadio de béisbol) se traduce por juego y por deporte, es decir, se emplea la técnica del hiperónimo o solución más neutra.

Flock of Seagull (diccionario: bandada de gaviotas) es un estilo de pelo que lleva un personaje. Como no tiene un equivalente conocido lo que se ha hecho es simplemente llamarlo “moderno” en la subtitulada. En la doblada lo llama “la estrella del Rock”.

D) Los pesos, las medidas, etc. suelen adaptarse al sistema internacional.

Como obvia conclusión reiteraremos que no hemos podido llegar a extraer una única norma. Lo que sí parece ocurrir es que en Francia la naturalización juega un papel más importante que en España. Pero además de esto hay que tener presente que la película es muy americana, empezando por el título y acabando por el argumento, y una naturalización excesiva podría hacer que el espectador tuviera la sensación de que le están engañando porque la imagen contradiría al texto.

2.2. Signos gráficos

Los únicos signos gráficos que ocupan toda la pantalla son los títulos de cada una de las historias. En la versión doblada se sustituyen por otros en español.

Por otra parte, los signos gráficos que aparecen mientras sucede la acción no son traducidos en la versión doblada ni con una voz en off ni mediante el uso de subtítulos, mientras que no es así en la versión subtitulada.

Son ejemplos de esto los casos del anuncio del combate de boxeo o el letrero del desguace del que hablaremos más tarde.

2.3. Pronunciación

Así como en Francia los nombres se pronuncian como lo haría un francés, en *Pulp Fiction* se pronuncian como lo haría un español.

Ejemplos de esto que decimos son: Zed, Irving, Pumpkin, Honey Bunny, Steak o Burger King, pronunciados “a la española”.

2.4. Sincronía visual

Este es otro caso en el que en España ocurre lo mismo que en Francia.

Si incluimos aquí el caso de la versión subtitulada entendiendo como sincronía visual el hecho de que el subtítulo que aparece en cada momento se corresponda con lo que en ese momento dice el personaje, podemos decir que hemos detectado sólo dos ejemplos en los que no es así. En el primero, el subtítulo aparece casi un minuto antes de que el personaje diga la frase y en el segundo casi un minuto después de que ya se haya dicho como ejemplo de naturalización.

Parece, pues, que la sincronía visual bien realizada sí es una de las normas que regula la traducción audiovisual en España.

3) Explicitación

Una de las conclusiones a las que llega O. Goris es que las películas con mucha adaptación sociocultural presentan también mucha explicitación. En el caso de *Pulp Fiction* ocurre esto pero por defecto. En el proceso de transferencia lingüística de este texto audiovisual hay poca adaptación sociocultural y, en consecuencia, poca explicitación. Pese a todo esto, hemos podido encontrar las siguientes:

Ejemplos de expresiones vagas o equívocas cuya traducción es más clara y precisa:

La primera imagen de la película es un intertítulo con la definición de *Pulp*. En la versión original la segunda acepción es *A magazine or book containing lurid subject matter...* mientras que la versión subtitulada lo explicita añadiendo al principio de esta definición: En América, revista sensacionalista...

Cuando Jules y Vincent se dirigen en el coche hacia una zona en concreto de la ciudad, en la versión original dicen *in 818*, en la versión doblada se explicita diciendo: en el distrito.

- Ejemplos para dar homogeneidad a la historia:

Como ya hemos dicho, *Busboys*, en la versión subtitulada se traduce por: mejicanos que limpian.

Este ejemplo que nos servía como adaptación también nos sirve como un caso de explicitación al añadir información utilizando la palabra mejicanos. En la última escena de la película, se comprueba que los *busboys* efectivamente son mejicanos.

4. INCORRECCIONES Y CURIOSIDADES

4.1. INCORRECCIONES

La versión subtitulada presenta una cierta cantidad de incorrecciones lingüísticas que en la mayor parte de las ocasiones puede que se deban al factor tiempo, a la falta de una revisión general o incluso a la poca preparación de muchas de las personas que se dedican a la traducción audiovisual. Nosotros las hemos dividido de la siguiente manera:

4.1.1. Faltas de ortografía:

- Dá igual / Dáles.
- Quarto de libra con queso.
- Limpiaros.

4.1.2. Tipografía:

- Refrescate y deliciosa.
- Que Marsellus tire a Tony por la venta...
- Si Marsellus se enterara de esto, yo tendrá tantos problemas como tú.
- Stra.
- Fue el regalo de boda de tío Conrad y tí Ginny.

4.1.3. Incoherencias tipográficas:

- McDonals / McDonalds / McDonald's
- Red Apples / Red Appels
- Ginny / Giny
- Con la imagen: v.o. «Monster Joe's Truck & Tow» y la versión subtitulada «Monster Joe's Trixk & Tow»

4.1.4. Textules y gramaticales:

- en vasos de plásticos
- Son la 1'30 de la madrugada
- No te estoy amenazándote.
- Y en la versión doblada: Como esa escoria... que viven...

4.1.5. Léxico

- Hashish (hachís).
- Masajear
- Licorería

4.1.6. Errores graves de traducción:

- (Now you got a corpse in a car, minus a head, in a garage. Take me to it.) Tenéis un cuerpo en un coche y una cabeza en el garaje. Quiero verlos. (Versión doblada).
- (Five in each ear) Cinco cada año. (Versión subtitulada).

4.2. CURIOSIDADES

En primer lugar destaca la falta de una norma reguladora por lo que respecta a doblarlo todo o dejar en inglés aspectos del guión original que no son relevantes para entender el hilo argumental. Los ejemplos más claros son los momentos en que algún personaje está viendo la televisión. Uno de ellos, Lance, la ve en inglés mientras que Butch, de niño, ve los dibujos animados en español. Además de estos ejemplos, en otra ocasión se oye una radio de fondo en inglés e incluso en otro momento de la película los propios Vincent y Marsellus se dejan en la versión original, pero por supuesto están en off y el sonido se oye muy de fondo.

Otro tema curioso de la película es el uso que a veces se hace indistintamente de expresiones en francés o en otros idiomas. Por norma general estas expresiones se suelen conservar en la misma lengua en la versión doblada puesto que son expresiones sencillas como *Oui*, *Bon soir*, etc. No obstante, en la subtitulada o se traducen o se suprimen por considerar que el espectador las entenderá. Sin embargo, es curioso que en una ocasión Lance hace como si quisiera decir algunas palabras en español y Vincent le contesta del mismo modo y esto no se refleja en las traducciones.

Ej. Lance: No problema. Me casa, su casa. Vincent: Mucho gracias

La verdad es que esta pérdida en la traducción tampoco es muy importante ya que el empleo de esas expresiones en “español” tampoco tiene mayor trascendencia. No obstante, lo mencionamos porque se podría haber seguido el mismo procedimiento que en la escena en que aparecen Fabienne y Butch y dicen algunas palabras en español en la versión original. En este caso lo que se hizo en la versión doblada fue cambiar la lengua y el destino del viaje que iban a realizar los personajes. Así, en lugar de irse a México y hablar español viajarían a Brasil y hablarían portugués. La solución es genial porque en realidad esto no influye en absoluto en el hilo argumental, ya que sólo son suposiciones que hacen sin que en la película se vea si finalmente se van o no. En cuanto a la versión subtitulada lo dejan como en el original puesto que el espectador está oyendo la película en inglés y tiene un mayor conocimiento de los idiomas. En este caso, utilizar el mismo método que en la versión doblada posiblemente sólo serviría para desconcertar al espectador que entiende la versión inglesa.

Aquí, al igual que hemos visto en las traducciones de nombres propios en lo que a la naturalización se refería, vuelve a haber incoherencia dentro de una misma película en cuanto al método utilizado para cada problema concreto.

También mencionaremos aquí el momento en que Butch llega al motel donde está Fabienne. El diálogo es el siguiente:

v.o. **FABIENNE:** I wish I had a pot

BUTCH: You were lookin' in the mirror and you wish you had some pot?

Dob. **FABIENNE:** Ojalá tuviera barriga.

BUTCH: ¿Te observabas en el espejo y te gustaría tener barbita?

Sub. **FABIENNE:** Me gustaría tener barriga.

BUTCH: ¿Te mirabas en el espejo y querías tener una china?

El problema es que entre las diversas acepciones de la palabra “pot” está la de barriga o panza, pero además la de marijuana. Por eso en la versión original se juega con la polisemia de la palabra. Las traducciones deberían mantener la confusión y a poder ser esos dos significados. La versión doblada ha optado por buscar una palabra parecida, barbita, sin intentar mantener la alusión a la droga. La subtitulada ha intentado mantener el significado con la palabra “china” pero alejándose de la posible confusión con la palabra barriga.

Otro momento que nos ha parecido curioso es cuando el policía no sabe si empezar a torturar a Marsellus o a Butch y lo echa a suertes. En la versión doblada, como ya hemos comentado antes, comienzan adaptándolo a “Pito pito gorgorito...” y luego se inventan el texto utilizando una explicitación. En la versión subtitulada el traductor sólo escribió el principio y lo dejó con puntos suspensivos, ya que la imagen ayuda a comprender que está eligiendo a uno de los dos. Así pues, el traductor consideró innecesario subtítularlo todo, probablemente teniendo en cuenta que en la original sólo se oye murmurar al personaje.

Para terminar con el apartado de curiosidades haremos referencia también a un intertexto. Jules, antes de matar a alguien, le recuerda y dice en voz muy alta la cita bíblica de Ezequiel capítulo 25, versículo 17. Tanto la versión doblada como la subtitulada son coherentes en sí mismas y dicen exactamente las mismas palabras todas las veces que aparece la cita. Aunque entre ambas versiones haya diferencias de redacción, las dos son traducciones de la original. Es decir, no han buscado el texto paralelo en cualquier Biblia española. Sin embargo, en nuestra opinión, han hecho lo apropiado porque si leemos la versión española nos damos cuenta de que se trata de un pasaje incluido en JUICIOS DE DIOS CONTRA LAS NACIONES, exactamente contra los filisteos. Por ello, todas las venganzas caerán sobre los filisteos y no sobre una persona en concreto, como trata de hacer Jules, ya que éste aprovecha esta cita para aplicársela a sus casos. Por esto también, el versículo 17 sólo coincide con la parte final de lo que dice Jules. Todo lo que dice al principio o se lo ha inventado o lo ha extraído de otra cita.

5. CONCLUSIONES

Hemos de decir que al haber analizado solamente una película no podemos extraer ninguna norma general para el doblaje y la subtitulación en España, pero suponiendo que lo que ocurre en *Pulp Fiction* fuera en realidad la norma general, es decir, extrapolando los datos que hemos obtenido y comparándolos con los datos que obtuvo O. Goris nos encontraríamos con las siguientes conclusiones:

- Las únicas normas que coinciden con las de O. Goris son las referidas a la estandarización de los dialectos geográficos, al tratamiento de los signos gráficos y a la pronunciación española de palabras inglesas.
- La estandarización lingüística del lenguaje hablado sólo se cumple en cuanto a la pronunciación de las palabras. El modo oral está muy bien logrado gracias a la utilización de expresiones típicas de este lenguaje, exclamaciones, palabrotas, etc. pero siempre en el nivel léxico.
- Normalmente no existe la adaptación cultural y se suele dejar el referente cultural en lengua original. Pero, como ya se ha visto, no hay ninguna norma predominante. Lo mismo ocurre con las explicitaciones.

En nuestra opinión, creemos que es innecesario abusar de las mismas porque esto podría facilitar al espectador más información de la que en realidad se le quiere dar. Pensamos que la traducción audiovisual puede aprovecharse de la información que facilita la imagen y no al contrario, siendo redundantes con ella. También creemos que un traductor no debe adelantar información aunque su propósito no sea otro que dar homogeneidad a su traducción.

En general, el hecho de que no existan normas evidentes puede ser debido a diferentes factores entre los que podríamos citar los siguientes:

- la falta de tiempo para poder realizar una buena traducción audiovisual,
- la poca profesionalidad, que se demuestra, por ejemplo, en que haya diferencias entre la versión doblada y la subtitulada en cuanto a los nombres propios, referencias culturales y contenidos, e incluso dentro de ellas mismas,
- la gran cantidad de personas que participan en el doblaje y subtitulación de una película, desde el traductor y pasando por el ajustador, el director de doblaje e incluso los propios actores de doblaje.

Todo esto nos lleva a pensar que la falta de calidad no es siempre culpa del traductor, sino que muchas veces está condicionada por la situación que vive actualmente la traducción audiovisual en España.

6. BIBLIOGRAFÍA

- COWIE, A.P. (ed.) (1992) *Oxford Advanced Learner's Dictionary -Encyclopedic Edition*, Oxford: O.U.P.
- DD.AA (1989) *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- ENCARTA' 95 en CD-ROM.
- GORIS, O. (1993) *The question of dubbing. Towards a Frame for Sistematic Investigation*. En: **Target** 5:2 169-190. Amsterdam.
- GREGORY, M. & S. CARROLL (1978), *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*. London: Routledge & Kegan Paul.
- RABADÁN, R. (1991), *Equivalencia y traducción*. León: Universidad de León.
- R.A.E. (1992) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. Vigésima primera edición.
- SMITH, C. (1993) *Collins Diccionario Español-Inglés, English-Spanish Spanish Edition*. London: Collins; Barcelona: Grijalbo.
- TARANTINO, Q. (1994) *Pulp Fiction*. London Boston: faber and faber (guión de preproducción).
- TARANTINO, Q. (1994) *Pulp Fiction*. Miramax Films. (versión doblada y versión original subtitulada en castellano).
- TOURY, G. (1980), *In search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv: The Porter Institute