

**TRABAJO FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

*TREBALL FINAL DE GRAU EN TRADUCCIÓ I
INTERPRETACIÓ*

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**El multilingüismo en la TAV:
El caso de los filmes de Quentin Tarantino**

Autor/a: Raquel Aranda Boronat

Tutor/a: Frederic Chaume Varela

Fecha de lectura/ Data de lectura: 27 juny 2016



Resumen/ Resum:

(aprox. 300 palabras / paraules)

El trabajo de investigación que nos ocupa tiene como principal objetivo el de estudiar cómo se traduce el fenómeno del multilingüismo en las versiones dobladas al español de la filmografía de Quentin Tarantino. Partimos de un marco teórico en el que se describe brevemente la traducción audiovisual como variedad de traducción, el doblaje como modalidad preponderante en nuestro país dentro de dicha variedad y finalmente la presencia de una tercera lengua o L3 como problema de traducción, al tiempo que sus posibles soluciones. Tras dicho marco teórico, planteamos un modelo analítico en el que detallamos cada uno de los ejemplos de intervenciones multilingües en los filmes estudiados, así como las técnicas y modalidades de traducción que se han usado para solventar el problema que supone una L3 en un producto audiovisual, tanto en la versión original como en la doblada al español. Tomando como punto de partida estos datos, nos centramos en tratar de descubrir cuáles son las tendencias traductoras que predominan, no solo en la versión original, sino también en su traducción para el doblaje, y cuáles son los factores que las determinan.

Palabras clave/ Paraule

Palabras clave: Modalidades de traducción audiovisual, doblaje, multilingüismo, plurilingüismo, estrategias de traducción, L3.

Índice:

Resumen.....	2
INTRODUCCIÓN.....	8
Motivación.....	8
Objetivos.....	9
Estructura del trabajo.....	9
1.-CAPÍTULO 1: TAV: el doblaje.....	11
1.1.-La TAV.....	11
1.2.- El doblaje.....	11
1.3.- Los doblajes de las películas de Quentin Tarantino.....	12
2.- CAPÍTULO 2: El multilingüismo en la TAV.....	15
2.1.- Estado de la cuestión.....	15
2.2.- Estrategias de traducción de las terceras lenguas.....	17
3.-CAPÍTULO 3: Metodología y corpus.....	19
3.1.-Metodología descriptiva.....	19
3.1.1.- Fases del trabajo.....	19
3.1.2.- Ficha de análisis.....	21
3.2.-Corpus.....	21
3.2.1.- Catálogo.....	21
3.2.2.-Corpus 1.....	22
3.2.3.- Corpus 2.....	22
4.-CAPÍTULO 4: Análisis.....	24
4.1.- Mantenimiento de la L3 en la versión doblada.....	24

4.1.1.-L3→ subtitulación.....	24
4.1.2- L3→ L3.....	26
4.1.3.- L3→ interpretación.....	27
4.1.4.- L3→ autotraducción.....	29
4.1.5.- L3→ voces superpuestas.....	30
4.2.- Ocultación de la L3 en la versión doblada.....	30
4.2.1.- L3→ doblaje.....	30

5.- CAPÍTULO 5: Conclusiones.....34

BIBLIOGRAFÍA.....43

ANEXO 1

ANEXO 2

DVD

Índice de tablas:

- **Tabla 1:** Encargados de la versión doblada de la filmografía de Quentin Tarantino.....14
- **Tabla 2:** Funciones del multilingüismo en los textos audiovisuales.....17
- **Tabla 3:** Estrategias de traducción de la L3 en el cine de ficción y sus posibles modalidades.....18
- **Tabla 4:** Técnicas para resolver la problemática L3=L2.....18
- **Tabla 5:** Ejemplo extraído del Anexo 2.....21
- **Tabla 6:** Catálogo de la filmografía de Q. Tarantino traducida al español peninsular ordenada cronológicamente.....22
- **Tabla 7:** Corpus 1: Filmes de Quentin Tarantino traducidos al español peninsular con fragmentos plurilingües.....22
- **Tabla 8:** Corpus 2: Filmes plurilingües de Quentin Tarantino cuya L3 cumple una función diegética.....23
- **Tabla 9:** Diferencia entre el número de intervenciones en L3 subtuladas en V.O. y en el doblaje al español de las películas de Quentin Tarantino.....26
- **Tabla 10:** Recuento de ejemplos de subtulación de cada idioma (L3) en ambas versiones de las películas de Tarantino (Corpus 2).....26
- **Tabla 11:** Pérdidas de L3= Ø en el doblaje de las películas de Quentin Tarantino.....27
- **Tabla 12:** Recuento de ejemplos de subtulación de cada idioma (L3) en ambas versiones de las películas de Tarantino (Corpus 2).....27
- **Tabla 13:** Ejemplo 1 de figura de intérprete que no se usa como medio para traducir el multilingüismo.....28
- **Tabla 14:** Ejemplo 2 de figura de intérprete que no se usa como medio para traducir el multilingüismo.....28
- **Tabla 15:** Ejemplo 3 de figura de intérprete que no se usa como medio para traducir el multilingüismo.....29

➤ Tabla 16: Recuento de ejemplos de L3→ interpretación de cada idioma (L3) en ambas versiones de las películas de Tarantino (Corpus 2).....	29
➤ Tabla 17: Ejemplo de español como L3 en la V.O. de <i>Pulp Fiction</i>	30
➤ Tabla 18: Ejemplos de multilingüismo encontrados en el filme de <i>Malditos Bastardos</i> ordenados según modalidad de traducción (Corpus 2).....	30
➤ Tabla 19: Ejemplos de pérdidas del alemán como L3 en su doblaje al español peninsular.....	31
➤ Tabla 20: Ejemplos de intervenciones en L3 que se han doblado en la versión española de las películas de Q. Tarantino (Corpus 2).....	31
➤ Tabla 21: Recuento de ejemplos de cada idioma (L3) en las películas de Tarantino.....	33
➤ Tabla 22: Ejemplo ilustrativo de <i>Kill Bill (Vol.1)</i>	36
➤ Tabla 23: Ejemplo ilustrativo extraído de la versión doblada de <i>Malditos Bastardos</i>	36
➤ Tabla 24: Ejemplo ilustrativo extraído de la versión doblada de <i>Malditos Bastardos</i>	37

Índice de gráficos:

- **Gráfico 1:** Ejemplos de subtítulos encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Q. Tarantino.....24
- **Gráfico 2:** Ejemplos extraídos del Corpus 2 de las distintas modalidades de traducción que marcan la L3 encontradas en la V.O. de los filmes de Quentin Tarantino.....25
- **Gráfico 3:** Ejemplos extraídos del Corpus 2 de las distintas modalidades de traducción encontradas en el doblaje al español peninsular de los filmes de Quentin Tarantino.....25
- **Gráfico 4:** Ejemplos de $L3 \rightarrow \emptyset$ encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Q. Tarantino.....26
- **Gráfico 5:** Ejemplos de $L3 \rightarrow$ interpretación encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Q. Tarantino.....27
- **Gráfico 6:** Ejemplos de $L3 \rightarrow$ autotraducción encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Q. Tarantino.....29
- **Gráfico 7:** Ejemplos de multilingüismo en los filmes de Quentin Tarantino registrados en el Corpus 2 ordenados según la modalidad de traducción que se ha usado en la V.O.....32
- **Gráfico 8:** Ejemplos de multilingüismo en los filmes de Quentin Tarantino registrados en el Corpus 2 ordenados según la modalidad de traducción que se ha usado en el doblaje.....32

INTRODUCCIÓN

Motivación:

Al entrar a la taberna, el teniente inglés Archie Hicox se queda paralizado: prácticamente todos los allí presentes son militares alemanes. Le descubrirán. Hicox se sienta con sus compañeros conspiradores intentando mantener la calma. Al fin y al cabo, el teniente se desenvuelve con soltura en alemán. Pero uno de los soldados tiene (desafortunadamente) buen oído para los acentos. “*Entschuldigen Sie, aber Sie haben einen sehr ungewöhnlichen Akzent. Woher kommen Sie?*”. La tensión crece en el ambiente, pero Hicox y sus compañeros logran ahuyentar al osado alemán. El público respira. Sin embargo, esta evasiva no satisface a todos. Se oye el sonido de una silla. Después, unos pasos, lentos pero rítmicos. Vuelve la intranquilidad. Se trata del mando alemán Dieter Hellstrom, una de las personalidades militares con mayor reconocimiento en la Francia ocupada por los nazis. Este empieza a interrogarles para averiguar la desconocida procedencia del hombre, pretendiendo mantener una conversación distendida. Cada palabra que Hicox pronuncia puede delatarlos y desembocar en un sangriento final. Y los que estamos viendo el largometraje en su versión original subtitulada al español contenemos la respiración, expectantes, tan pendientes del acento del teniente como lo está el mismo Hellstrom.

Semanas más tarde me proponen ir a ver la misma película. Como se trata de la versión doblada voy para comprobar si se ha conseguido mantener esa atmósfera de tensión a pesar de las barreras lingüísticas. Pero al llegar la escena, veo que todos en la taberna hablan en español (con un acento de dudosa procedencia en todos los casos). “¿Y por qué le dicen al teniente que tiene un acento extraño si todos hablan igual?” Todos notan que algo falla y veo cómo se rompe repentinamente la conexión entre el público y la historia (*suspension of disbelief*, Romero-Fresco: 2009). Fue entonces cuando advertí que el papel del multilingüismo podía ser tan importante en un filme que podía llegar a determinar la impresión que el espectador obtuviera de la obra e incluso el éxito de la misma.

Salí frustrada del cine y quise averiguar más sobre el tema. Y teniendo en cuenta que admiro a Quentin Tarantino y que recordaba haber advertido ejemplos similares en otras películas suyas, decidí llevar a cabo un trabajo combinando todos estos elementos y entender así un poco mejor qué posibles soluciones existían para resolver la problemática que supone para la traducción la presencia de terceras lenguas.

Objetivos:

El trabajo que nos ocupa tiene como principal objetivo el de llevar a cabo un análisis descriptivo, de tipo cuantitativo, de los fragmentos multilingües que aparecen en las películas dirigidas por Quentin Tarantino, tomando como corpus de estudio tanto la V.O. de dichos largometrajes como su versión doblada al español, al objeto de poder identificar y extraer por un lado, las distintas funciones que puede tener la presencia de una lengua L3 (o en algunos casos, incluso, una L4) en un texto audiovisual de ficción y por otro, estudiarlo como problema de traducción y tratar de detectar posibles tendencias que determinen la elección de la modalidad de traducción, así como las estrategias para solucionar dicha problemática en el caso concreto del doblaje al español.

Los objetivos específicos se presentan a continuación:

- Elaborar un catálogo de la filmografía de Tarantino doblada al español, y posteriormente un corpus coherente de análisis para el objetivo principal de este trabajo
- Ofrecer una vista panorámica de la traducción del multilingüismo en el cine.
- Estudiar qué modalidades de traducción se usan en las versiones originales y qué estrategias predominan en las mismas.
- Comparar los resultados del análisis previo con las estrategias utilizadas en las traducciones españolas.
- Reflexionar sobre las diferencias del tratamiento del multilingüismo en las distintas versiones y proponer una posible redefinición de las modalidades para resolver el plurilingüismo en caso de observar nuevos ejemplos en nuestro análisis que no estén cubiertos por ninguna de las modalidades o normas ya descritas.

Estructura del trabajo:

El trabajo que nos ocupa se divide en varios capítulos. En primer lugar ofrecemos una **Introducción** en la que presentamos el tema, la motivación que nos ha llevado a escogerlo y los objetivos que se pretende abarcar.

En el **Capítulo 1** hablamos brevemente de la traducción audiovisual como modalidad de traducción y del doblaje como tipo de TAV, ya que es la modalidad de nuestro objeto de estudio.

En el **Capítulo 2** nos centramos en la definición de multilingüismo, en su papel en el cine y en las distintas soluciones traductológicas que existen en la actualidad para abordarlo.

El **Capítulo 3** contiene la metodología y el corpus que hemos seleccionado para llevar a cabo nuestro análisis.

En el **Capítulo 4** encontramos el análisis de los ejemplos de multilingüismo extraídos a partir del visionado de los filmes que conforman el corpus.

El **Capítulo 5** contiene las conclusiones que de nuestro análisis se derivan. Tras estos, adjuntamos la **Bibliografía**.

Para poder consultar los ejemplos que hemos encontrado en el visionado de los filmes incluimos dos documentos adjuntos, el **Anexo 1** y el **Anexo 2**. En ellos se incluyen todos los datos recogidos del Corpus 1 y del Corpus 2 respectivamente, así como los gráficos que reflejan los datos obtenidos de dichos ejemplos.

Para finalizar adjuntamos un **DVD** en el que hemos incluido los clips con los ejemplos más representativos del trabajo para facilitar la comprensión del contenido del mismo.

CAPÍTULO 1

TAV: El doblaje

En este capítulo incluiremos la definición de traducción audiovisual como modalidad en la que se enmarca nuestro trabajo y profundizaremos en el doblaje como tipo de traducción audiovisual mayoritario en nuestro país.

1.1. La TAV

Son muchos los términos que se han usado a lo largo de la historia para hacer referencia a la traducción audiovisual, pero actualmente numerosos autores, entre los que destacamos a Soler Pardo (2011) o Martínez Sierra (2008), señalan que la de **traducción audiovisual** constituye la nomenclatura más usada no solo en España, sino también en la mayoría de los países europeos, lo que demuestra la amplia aceptación de esta opción. Por consiguiente, es el término que nosotros también vamos a adoptar en nuestro trabajo.

La traducción audiovisual es una variedad de traducción que surgió a principios del siglo XX como respuesta a la necesidad de traducir los intertítulos del cine mudo y se podría definir como el conjunto de métodos técnicos que posibilitan las transferencias lingüísticas y culturales de un texto audiovisual (ampliando la definición de Soler Pardo, 2011). Además, cuando hablamos de traducción audiovisual es imperativo que hagamos alusión a la característica principal de los textos que en esta modalidad se trabajan: “[...] la confluencia del canal acústico y del canal visual” (Martínez Sierra, 2008: 27), característica que condiciona las soluciones de traducción específicas de esta modalidad. Chaume ya hace referencia a esta peculiaridad al entender este concepto como:

una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos objetos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico [...] y el canal visual [...]. (Chaume, 2004)

1.2. El doblaje

Al constituir los textos doblados de las películas de Quentin Tarantino nuestro corpus de estudio, nos centraremos únicamente en el doblaje como modalidad de TAV.

El doblaje es uno de los tipos de TAV más antiguos, pues su nacimiento va ligado necesariamente al del cine sonoro, que data de finales de la década de 1920. A pesar de que la subtitulación había surgido un par de décadas antes como respuesta más económica para traducir los primeros intertítulos, el analfabetismo generalizado de la época impidió que en países como España esta modalidad se acogiera como mayoritaria. De hecho, fue esta falta de alfabetización la que ayudó al doblaje a instaurarse como la modalidad de TAV imperante en nuestro país, junto con el hecho de tener una lengua dominante y de gozar de una posición económica que permitió cubrir los elevados costes del doblaje. Más tarde, el franquismo se ocupó de acabar de imponer esta modalidad (Chaume, 2012).

Retomando la definición de Chaume (2012: 1):

Dubbing is a type of Audiovisual Translation (AVT) mainly used in Europe [...], the Americas [...], and some North African countries. Technically, it consists of replacing the original track of a film's (or any audiovisual text) source language dialogues with another track on which translated dialogues have been recorded in the target language. The remaining tracks are left untouched [...].

Por otro lado, al hablar de doblaje no podemos olvidar remarcar que se trata de una modalidad de traducción que presenta una serie de dificultades ligadas a su naturaleza oral y a su voluntad de tratar de crear la ilusión de que lo que se está visualizando es un archivo audiovisual original. Por ello, los textos escritos para ser doblados, a diferencia de otros, tienen que respetar una serie de estándares de calidad prefijados y de cumplimiento imperativo para que se pueda alcanzar esa finalidad última.

Tras esta explicación panorámica del tipo de TAV con el que vamos a trabajar, seguimos a continuación con el caso concreto de nuestro corpus de estudio.

1.3. Los doblajes de las películas de Quentin Tarantino

Para poder extraer conclusiones y datos de relevancia al objeto de conseguir un análisis completo, presentamos a continuación la información que hemos recabado de las versiones dobladas de los largometrajes de Quentin Tarantino.

Hemos creído necesario investigar acerca del estudio de doblaje que se ha encargado de cada una de las películas, de la productora española que ha permitido su difusión en España y de los traductores responsables, para poder recurrir a esta información y comprobar así si las tendencias o patrones que se siguen pueden estar enlazadas con este factor y para justificar en última instancia las posibles incoherencias

que se den en las traducciones de las distintas películas. Cabe destacar únicamente que sí se repiten ciertas distribuidoras y traductores, dato que recuperaremos para nuestro análisis situado en el Capítulo 5 del trabajo.

Título	Distribuidora Original	Distribuidora España	Estudio de grabación	Director de doblaje	Traductor
Reservoir Dogs (1992)	Miramax Films	Cine Company S.A.	Tecnison, S.A.	José Luis Angulo	Alficia Losada
Pulp Fiction (1994)	Miramax Films	Lauren Films S.A.	Soundtrack	Miguel Ángel Jenner	Darryl Clark
Four Rooms (1995)	Miramax Films	Lauren Films S.A.	Sonoblok (Barcelona)	Antonio Lara	Quico Rovira-Beleta
Jackie Brown (1997)	Miramax Films	Lauren Films S.A.	Soundtrack (Barcelona)	Manuel García Guevara	Darryl Clark
Kill Bill (Vol.1) (2003)	Miramax Films	Buena Vista International Spain S.A.	Deluxe 103 (Barcelona, Madrid)	Miguel Ángel Jenner	María Sahagún
Kill Bill (Vol. 2) (2004)	Miramax Films	Buena Vista International Spain S.A.	Sonoblok (Barcelona)	Juan Fernández	María Sahagún
Death Proof (2007)	Dimension Films	Aurum Producciones	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)	Albert Trifol Segarra	Darryl Clark
Inglourious Basterds (2009)	The Weinstein Company	Universal Pictures International Spain S.L.	Sonoblok (Barcelona)	Manuel García Guevara	Josep Llurba
Django (Unchained) (2012)	The Weinstein Company	Sony Pictures Releasing de España S.A.	International Soundstudio (Barcelona)	Rafael Calvo	Quico Rovira-Beleta

Tabla 1: Estudios de doblaje y traductores encargados de la versión doblada de la filmografía de Quentin Tarantino.

CAPÍTULO 2

El multilingüismo en la TAV.

En el siguiente capítulo vamos a adentrarnos en la definición de multilingüismo, qué es y para qué se usa, qué funciones puede tener en un producto audiovisual y qué técnicas se emplean actualmente para traducirlo.

2.1. Estado de la cuestión.

Como ya comenta Chaume (2012) y de Higes Andino (2014), el cine es un arte que permite contemplar la evolución y los cambios sociales que se van sucediendo a lo largo de la historia, así como la problemática que de ellos se deriva. Dada la creciente globalización en todos los ámbitos de la vida, actualmente el fenómeno de la inmigración ha pasado a convertirse en uno de los aspectos más remarcables y definitorios de la nueva sociedad contemporánea. Y justo por este motivo los largometrajes que se han producido en las últimas décadas tienden a plasmar esta realidad a través de la intervención cada vez más común de personajes de procedencias distintas en un intento que pretende, consciente o inconscientemente, retratar de manera verosímil este nuevo fenómeno multicultural. Será justo esta necesidad de reflejar un nuevo modelo social la que permita que surjan las *polyglot films* o películas políglotas (Martínez Sierra *et al.*, 2010).

Según Chaume (2013: 131), “[...] *polyglot films are those in which more than one language can be heard in their original version*”.¹ De esta definición se desprende que este género fílmico se basa en textos audiovisuales en los cuales la diversidad lingüística se encuentra presente, diversidad que, según de Higes (2014: 87), “puede consistir en la combinación de lenguas muertas, lenguas de una nación o lenguas inventadas.” En nuestro caso, vamos a estudiar tan solo la acepción de “lenguas de una nación”, que es la que engloba los ejemplos que encontramos en nuestro corpus.

Sin embargo, estas definiciones no especifican si las intervenciones multilingües son parte de un texto pre-elaborado y, con ello, tienen una función determinada en la trama argumental, o si se trata únicamente de intervenciones externas a la acción y por tanto son meramente ambientales o constituyen lo que conocemos como función o efecto *postcarding* (Wahl, 2005). En nuestro trabajo haremos esta distinción y nos

¹ Tomando como ejemplo uno de los archivos audiovisuales que forman parte de nuestro corpus, *Inglourious Basterds* constituye un ejemplo ilustrativo de este género.

centraremos en el estudio exhaustivo del primer caso por considerarlo más interesante e ilustrativo teniendo en cuenta los objetivos propuestos.²

Una vez definidos los textos multilingües y las *polylingual movies* (Martínez Sierra *et al.*, 2010) creemos pertinente explicitar a qué nos referimos cuando hablamos de L3, la cual, según Corrius y Zabalbeascoa (2011: 115) es “[...] una lengua discernible e independiente, o una variación lingüística significativa, suficiente para señalar la presencia de más de una comunidad lingüística, reflejada en un texto”. A pesar de que esta explicación incluya también la variación lingüística, no vamos a adentrarnos en este terreno por las limitaciones obvias del trabajo.

Retomando la cuestión de la L3 entendida como “lengua discernible e independiente”, nos remitimos al criterio de clasificación que usa Chaume (2012) para discernir qué lengua debería entenderse como L1 y cuál como L3. Tomaremos su propuesta, según la cual la L1 equivale a la lengua principal del filme, la L2 a la lengua a la que se ha doblado el producto, y la L3 a esa tercera lengua que representa el multilingüismo en un determinado momento.

Y para ahondar ya no tanto en las definiciones teóricas de los conceptos sino en los objetivos que se esconden detrás de ellos, estudiaremos ahora el porqué del multilingüismo, ya que, como ya recalca de Higes (2014: 93 y ss.), que se usen situaciones comunicativas plurilingües en el cine no es fortuito. Según la autora, las obras audiovisuales de ficción usan el multilingüismo con distintos fines, que enunciaremos a continuación:

→ Marcar la otredad: en ciertas ocasiones se usa este mecanismo de emplear distintas lenguas en una película con la única intención de señalar que la trama sucede en un país concreto o que alguno de los personajes proviene de un lugar distinto a aquel en el que se desarrolla la acción.
→ Remarcar una identidad: se hace uso del plurilingüismo con la intención de remarcar el origen y la identidad de los personajes en pantalla y en algunos casos sirve como táctica para realzar el patriotismo de ciertos territorios representados.
→ Mostrar realismo: se hace uso del multilingüismo con la finalidad de reflejar de la forma más fiel y realista posible la sociedad en la que sucede la acción.
→ Realizar una crítica social favoreciendo una ideología concreta. La diversidad lingüística en este caso se convierte en una herramienta de reivindicación y se busca que el público empatice con los personajes a través de la ideología que se ha adoptado.
→ Producir humor. Haciendo uso de situaciones multilingües, se aprovechan las confusiones dadas por la falta de comprensión que resulta de la insuficiente competencia de alguno de los personajes en el idioma del otro, con el fin de crear situaciones graciosas.

² A pesar de ello, incluimos el análisis de los datos obtenidos en los ejemplos de *postcarding* en el Anexo I.

→*Crear suspense*. Cuando se desconoce la L3, el uso de la misma puede tener un efecto de intriga en el público, que se tensa ante la incompreensión de este código lingüístico ajeno.

Tabla 2: Funciones del multilingüismo en los textos audiovisuales.

A continuación profundizaremos en las distintas posibilidades teóricas y vigentes que existen en la actualidad para solventar las dificultades de comprensión que ocasiona la presencia del plurilingüismo en las obras audiovisuales de ficción.

2.2. Estrategias de traducción de la L3.

Como bien apuntan Rentel *et al.* (2015: 74), partiendo del hecho de que L3 es un elemento y un rasgo textual, vamos a tratarlo como dicen los autores, “no (como) un problema en el sentido de obstáculo, ni de algo necesariamente problemático, sino de un problema que requiere de un planteamiento específico en la búsqueda de soluciones textuales dentro del texto traducido [...]”. En su estudio toman como punto de referencia la propuesta de Zabalbeascoa (2004) de los árboles binarios y tratan de avanzar en la misma. Sin embargo, al no ser esta la teoría que vamos a aplicar para nuestro análisis, no ahondaremos en la misma, sino que tomaremos como referencia una propuesta ya existente extraída de las conclusiones del trabajo de Bartoll (2006) y que posteriormente se ha adoptado por un número considerable de autores, entre ellos De Higes Andino, Prats Rodríguez, Martínez Sierra y Chaume (2013), por considerar que se adecuaba más a las necesidades del proyecto en el que estamos trabajando.

Su planteamiento propone una clasificación binaria de estrategias³ de traducción que reduce la enorme casuística de posibilidades a dos grandes grupos cuya división se basa en el siguiente criterio: **marcar** o **no marcar el multilingüismo**. Como ya señala Chaume (2012), será el traductor el que elija si va a indicar en el doblaje la presencia de una lengua distinta a la L1 (en la versión original) o L2 (en la versión doblada) o no, aunque cabe recordar de nuevo que siempre será el cliente el que pueda tomar la decisión final.

A continuación adjuntamos una tabla en la que incluimos todas las modalidades que engloban estos dos grupos existentes, que han sido extraídas de Chaume (2012:132), el cual a su vez las actualiza de Martínez-Sierra et al. (2010):

³ A pesar de que algunos autores como Martí Ferriol (2006) no estén a favor de usar el concepto *estrategia* por considerarlo un “término ambiguo e intermedio entre la técnica y el método” (De Higes 2014: 57), hemos considerado conveniente recuperar el concepto siguiendo los pasos de la autora. De este modo, entendemos por estrategia marcar o no marcar un rasgo del TO, mientras que reservamos el término “técnica” para las conocidas técnicas de traducción (Martí Ferriol, 2010).

Marcar la L3 en el doblaje	
➤	Subtitular los diálogos en L3 a L2 estándar.
➤	Subtitular los diálogos en L3 a L2 no estándar.
➤	Subtitular los diálogos en la misma L3.
➤	(Re)doblar los diálogos en L3 a L3 para satisfacer los estándares de calidad técnicos.
➤	Autotraducción (de L3 a L2): este fenómeno ocurre cuando el personaje de la película es políglota y puede hablar tanto la lengua en la que se ha grabado o doblado el filme (L1 y L2 respectivamente) como una L3.
➤	Interpretación de enlace o <i>Liason interpreting</i> (L3 a L2): tiene lugar cuando un personaje tan solo habla L3 y por lo tanto necesita de otro personaje para que se traduzcan sus intervenciones.
➤	Voces superpuestas o <i>voice-over</i> (De L3 a L2). (Cabe remarcar que esta opción se usa rara vez en los países con tradición dobladora.)
➤	No traducción: no es necesario que la L3 se traduzca, ya sea porque no tiene relevancia para el desarrollo del argumento o porque hay una intención clara de no traducirla.
No marcar la L3 en el doblaje	
➤	Doblar los diálogos en L3 a L2 estándar.
➤	Doblar los diálogos en L3 a L2 no estándar.

Tabla 3. Estrategias de traducción de la L3 en el cine de ficción y sus posibles modalidades de traducción.

Pero esta tabla parte de la premisa de que L3 sea distinta a L2 (en caso de la versión doblada). Por lo tanto ¿qué sucede cuando L3 y L2 coinciden? Aquí el traductor se enfrenta a un conflicto todavía mayor, y este incremento en la dificultad va ligado a un descenso del número de las opciones que se contemplan para solucionar el problema traductológico. A continuación enumeramos las técnicas que Chaume (2012) ofrece para solventar dicha cuestión:

➔ No doblar o redoblar la L3: no se doblan estas intervenciones (se mantienen con las voces originales) o se redoblan en caso de que las condiciones de sonido lo requieran. Esta opción suele dar lugar a situaciones extrañas para el espectador, pues sucede a menudo que en la versión doblada dos personajes hablan en el mismo idioma pero no son capaces de entenderse. Aun así, cabe recordar el apunte de Chaume (2012: 132-133): “[...] <i>this entire muddle is part of the suspension of disbelief so typical of dubbing, and universally accepted in dubbing countries [...]</i> ”, al tiempo que remarca que esta aceptación no es más que “[...] <i>the spectator’s ability or desire to ignore, distort or underplay realism in order to feel more involved with the film</i> ”.
➔ Traducir esta L3 a otra L3 distinta que no coincida con la lengua a la que se va a doblar el producto audiovisual. Esta solución solo será viable en caso de que el personaje no haga mención de su procedencia o cuando no haya signos visuales que evidencien su origen.
➔ Doblar al personaje que hable en L3 a L3 pero con un acento distinto para marcar que su procedencia es diferente a la del resto de personajes que aparecen en pantalla.

Tabla 4: Técnicas para resolver la problemática L3=L2.

Tras tener una panorámica general del multilingüismo en los textos audiovisuales de ficción, pasamos a continuación a aplicar estos conocimientos en el caso concreto de nuestro corpus de estudio.

CAPÍTULO 3

Metodología y corpus.

3.1. Metodología.

En este tercer capítulo vamos a explicar las fases que hemos seguido para llevar a cabo nuestro análisis, así como a exponer el corpus que hemos escogido y los criterios que hemos aplicado para organizar los datos extraídos a partir del mismo.

3.1.1. Fases del trabajo.

En este trabajo pretendemos analizar las escenas multilingües de los filmes dirigidos por Quentin Tarantino tanto en versión original como en la versión doblada al español peninsular, con el fin de encontrar tendencias en el proceso de traducción de estas intervenciones y comparar los resultados extraídos de las dos versiones para ver las similitudes y diferencias que presentan. El estudio en el que nos embarcamos tiene, no obstante, una doble vertiente:

- Por un lado, pretende delimitar qué estrategia se ha usado en la versión doblada al español para tratar el multilingüismo.
- Por otro lado, trata de detectar cuáles son las modalidades de TAV que más se han usado en inglés para solucionar la problemática que representa la presencia de diálogos plurilingües, en comparación con aquellas usadas en su versión doblada al español peninsular.

Podemos decir, por tanto, que se trata de una investigación de corte descriptivo y comparativo.

La primera fase del trabajo fue la de acotar el tema. Nos decantamos por la cuestión del multilingüismo en el cine porque consideramos que se trata de una realidad que está cada día más presente en nuestra sociedad y, consiguientemente, en el cine.

Tras ello, empezó la fase de documentación. Tratamos de aunar una gran cantidad de información relacionada con nuestro tema, que posteriormente hemos resumido en nuestro marco teórico por cuestiones de limitación de espacio. Hemos trabajado con materiales sobre traducción audiovisual y multilingüismo extraídos de distintas fuentes, provenientes en la mayoría de los casos de la biblioteca de la UJI (libros y TFGs de otros compañeros, así como algunos de los DVD que hemos tomado como corpus de estudio) y también hemos hecho uso de herramientas de Internet (tesis, páginas web de cine y doblaje...).

El siguiente paso fue desarrollar un marco analítico a partir del cual hemos llevado a cabo el análisis del corpus. En un principio se pretendía analizar la V.O, el doblaje al español y la subtitulación de los largometrajes dirigidos por Tarantino, pero al empezar a visualizar los archivos audiovisuales nos dimos cuenta de que la limitación del trabajo nos impedía abarcar un análisis tan extenso. Justo por ese motivo decidimos que teníamos que escoger entre la subtitulación o el doblaje de los filmes, y el hecho de que este último sea el tipo de TAV más usado en el territorio español para el cine de ficción nos hizo decantarnos por esta opción. Además, todos estos largometrajes se han proyectado en España en su versión doblada.

Una vez tomada la decisión, se procedió al visionado de los largometrajes en V.O, apuntando aquellas escenas en que se produjera alguna intervención en L3 y, a continuación, vimos las versiones dobladas, siguiendo el mismo proceso.

Seguidamente diseñamos una tabla en donde organizamos toda la información según la estrategia de traducción que se había usado en cada caso. Durante este proceso nos dimos cuenta de que existía una casuística de ejemplos inmensa, y por tanto era necesario un criterio añadido que permitiera clasificarlos. Por ello, dividimos nuestro corpus en dos: en un apartado se encontrarían los ejemplos de *postcarding* (cuya relevancia para el análisis es relativa) y, por otro, los ejemplos que estuvieran constituidos por intervenciones plurilingües que desempeñaran un papel importante en la escena en la que se encontraban.

Una vez organizada la información, llevamos a cabo el análisis de los resultados, que podemos dividir en tres fases distintas:

1. En primer lugar, realizamos el análisis cuantitativo de los ejemplos de multilingüismo encontrados. Comparamos la cantidad de intervenciones plurilingües que había en la V.O y en el doblaje y después averiguamos qué modalidad de traducción se usaba con mayor frecuencia en cada uno de los casos.
2. En segundo lugar, comprobamos si ambas versiones respetaban de igual manera el multilingüismo, o si, por el contrario, la versión española usaba más a menudo la estrategia de no marcar la L3.
3. En tercer lugar, tratamos de averiguar si la elección de una u otra modalidad podía estar ligada al idioma que se tenía que traducir (L3).

Una vez terminado este análisis exhaustivo hemos obtenido una serie de resultados y conclusiones que exponemos más adelante, en el capítulo 5.

3.1.2. Ficha de análisis

A continuación ofrecemos un ejemplo de las tablas que hemos usado para clasificar los datos obtenidos tras el visionado de las películas. En las fichas hemos incluido todos y cada uno de los ejemplos que hemos encontrado en la versión original y en el doblaje al español peninsular de los nueve filmes que hemos tomado como corpus y que se encuentran en los Anexos 1 y 2⁴.

En cada tabla se incluye el título de la película en que hemos encontrado el ejemplo, el TCR para poder localizarlo fácilmente, el nombre del personaje que interviene en L3, el contexto en el que se produce la intervención, cuál es la L3 en que se habla y la estrategia de traducción usada tanto en la V.O. como en el doblaje al español peninsular. Tomamos como punto de partida la clasificación de estrategias de traducción que expone de Higes en su tesis (2014). A continuación adjuntamos un ejemplo tomado del anexo:

Película	TCR	Personaje	Intervención	L3	Estrategia usada en la V.O.	Estrategia usada en el doblaje español
Malditos bastardos	00:41:13	Fan 1	Felicita a Frederic Zoller y charla con él.	Alemán	L3=∅	L3=∅

Tabla 5: Ejemplo extraído del Anexo 2.

3.2. Corpus.

En esta sección del trabajo vamos a presentar el corpus que hemos seleccionado para llevar a cabo un estudio analítico cuantitativo del multilingüismo en el cine.

3.2.1. Catálogo

Hemos escogido como catálogo toda la filmografía de Quentin Tarantino traducida al español, y hemos restringido la selección a los filmes dirigidos únicamente por él, los cuales suman un total de nueve. No solo hemos analizado la versión original de los mismos, sino también la versión doblada al español peninsular:

⁴ En nuestro estudio, por tanto, se incluyen:

- Los ejemplos de palabras intercaladas en otros idiomas, las cuales pertenecen ya al mundo referencial colectivo y que, por este motivo, no determinan que el personaje que las usa conozca ese idioma (y que quedarán al margen de nuestro análisis).

- Las marcas de *postcarding* (que consideramos aquellas intervenciones cortas en las que un personaje dice algo en su lengua o lenguas maternas, en caso de que sea bilingüe).

- Las intervenciones que estén en L3 o incluso L4 en su totalidad. Estas últimas constituyen el eje central del estudio que nos ocupa.

Año	Título en V.O.	Título en español peninsular	Director
1992	Reservoir Dogs	Reservoir Dogs	Quentin Tarantino
1994	Pulp Fiction	Pulp Fiction	Quentin Tarantino
1995	Four Rooms ⁵	Four Rooms	Quentin Tarantino
1997	Jackie Brown	Jackie Brown	Quentin Tarantino
2003	Kill Bill (Vol.1)	Kill Bill (Vol.1)	Quentin Tarantino
2004	Kill Bill (Vol.2)	Kill Bill (Vol.2)	Quentin Tarantino
2007	Death Proof	Grindhouse: Death Proof	Quentin Tarantino
2009	Inglorious Basterds	Malditos Bastardos	Quentin Tarantino
2012	Django Unchained	Django Desencadenado	Quentin Tarantino

Tabla 6. Catálogo de la filmografía de Q. Tarantino traducida al español peninsular ordenada cronológicamente.

3.2.2. Corpus 1:

Tras ver todas las películas en sus dos versiones, hemos advertido que no todos los archivos audiovisuales contienen intervenciones multilingües, por lo que hemos decidido descartar estos de nuestro estudio. Abajo ofrecemos una tabla con las películas que sí contienen ejemplos de plurilingüismo:

Año	Título en V.O.	Título en español peninsular	Director
1994	Pulp Fiction	Pulp Fiction	Quentin Tarantino
1995	Four Rooms	Four Rooms	Quentin Tarantino
1997	Jackie Brown	Jackie Brown	Quentin Tarantino
2003	Kill Bill (Vol.1)	Kill Bill (Vol.1)	Quentin Tarantino
2004	Kill Bill (Vol.2)	Kill Bill (Vol.2)	Quentin Tarantino
2007	Death Proof	Grindhouse: Death Proof	Quentin Tarantino
2009	Inglorious Basterds	Malditos Bastardos	Quentin Tarantino
2012	Django Unchained	Django desencadenado	Quentin Tarantino

Tabla 7. Corpus 1: Filmes de Quentin Tarantino traducidos al español peninsular con fragmentos plurilingües.

3.2.3. Corpus 2

Una vez reducido nuestro corpus de estudio, hemos incluido un último factor de clasificación que nos permita acotar todavía más los materiales que vamos a estudiar a fondo, con el fin de poder obtener unos datos más ilustrativos y, por tanto, un análisis más representativo de la realidad que queremos plasmar en nuestro trabajo. Para ello, descartaremos aquellos largometrajes en que solo hayamos encontrado ejemplos de L3 con la función de *postcarding* (Wahl, 2005)⁶ y no de intervenciones multilingües como tal.

⁵ Tan solo hemos analizado el capítulo 4, pues es el único de todo el largometraje dirigido exclusivamente por él.

⁶ Entendemos bajo el concepto de “ejemplos de *postcarding* (Wahl, 2005)” aquellas intervenciones de personajes bilingües o cuya lengua materna es la L3 y que solamente se usan para marcar el origen o la identidad del personaje. Los usos que puedan hacer ciertos personajes de palabras concretas en otras lenguas quedan descartados de nuestro análisis.

La siguiente tabla muestra las películas que sí presentan intervenciones multilingües de relevancia:

Año	Título en V.O.	Título en español peninsular	Director
1994	Pulp Fiction	Pulp Fiction	Quentin Tarantino
2003	Kill Bill (Vol.1)	Kill Bill (Vol.1)	Quentin Tarantino
2004	Kill Bill (Vol.2)	Kill Bill (Vol.2)	Quentin Tarantino
2009	Inglorious Basterds	Malditos Bastardos	Quentin Tarantino
2012	Django Unchained	Django desencadenado	Quentin Tarantino

Tabla 8: Corpus 2: Filmes plurilingües de Quentin Tarantino cuya L3 cumple una función diegética y su comprensión es esencial para seguir la trama argumental.

Estas son las películas dirigidas por Quentin Tarantino cuyas escenas multilingües tienen un peso vital para la acción y que además nos ofrecen una casuística inmensa de ejemplos. Por este motivo constituirán nuestro corpus de análisis y nos ayudarán a entender mejor tanto la función del plurilingüismo en el cine, como la influencia de dicha función en las decisiones de traducción, aunque en el Anexo 1 adjuntamos también todos y cada uno de los ejemplos de *postcarding* que hemos detectado durante la visualización de los archivos audiovisuales y su análisis.

CAPÍTULO 4

Análisis

En este capítulo procedemos a realizar el análisis cuantitativo de los datos extraídos a partir del visionado de nuestro corpus. Vamos a dividir el capítulo en dos apartados: en el primero, incluimos el análisis de los doblajes que marcan la presencia de L3 en la versión traducida, y en el segundo se analizan los que no la marcan. Estos apartados se subdividirán a su vez en varias secciones, atendiendo a cada una de las modalidades de traducción que hemos contemplado y partiendo siempre del Corpus 2.⁷

3.3. Mantenimiento de la L3 en la versión doblada:

3.3.1. L3 → Subtitulación

Hemos encontrado un total de 159 ejemplos de subtitulación de la L3 en la V.O y 105 en la versión doblada.

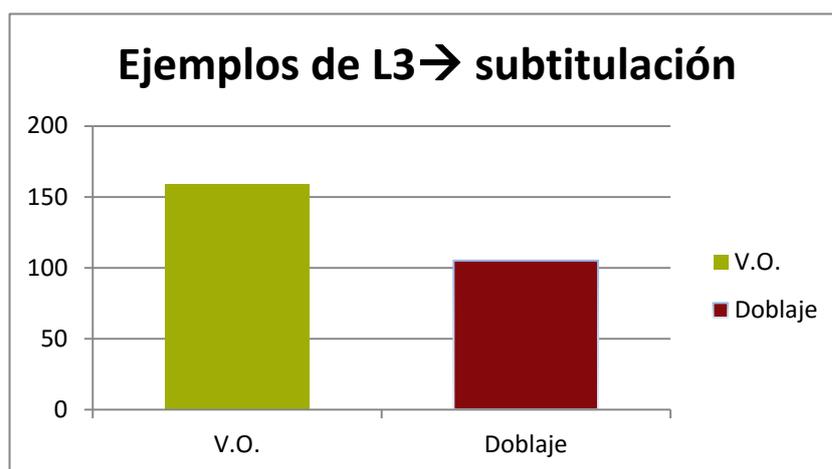


Gráfico 1: Ejemplos de subtitulación encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Quentin Tarantino.

De estos datos no solo se desprende que el inglés tiende a usar la subtitulación con más frecuencia que las versiones dobladas al español, sino también que esta es la modalidad de traducción preferida para las intervenciones plurilingües del Corpus 2, tanto en la V.O. como en los doblajes, contrariamente a lo que sucede en los ejemplos del Corpus 1 (Véase apartado 1.1.- L3 → Subtitulación del Anexo 1).

⁷ Recordamos que el Corpus 2 es aquel que contiene los ejemplos de intervenciones multilingües con peso en la trama argumental. De este se descartan todos los ejemplos de *postcarding*.

A continuación adjuntamos los gráficos que así lo constatan:

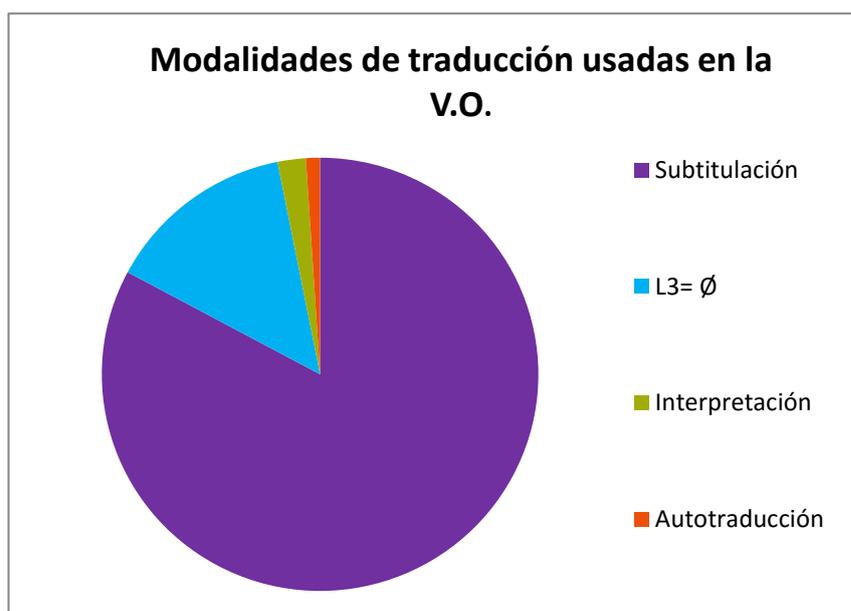


Gráfico 2: Ejemplos extraídos del Corpus 2 de las distintas modalidades de traducción encontradas en la V.O. de los filmes de Quentin Tarantino.

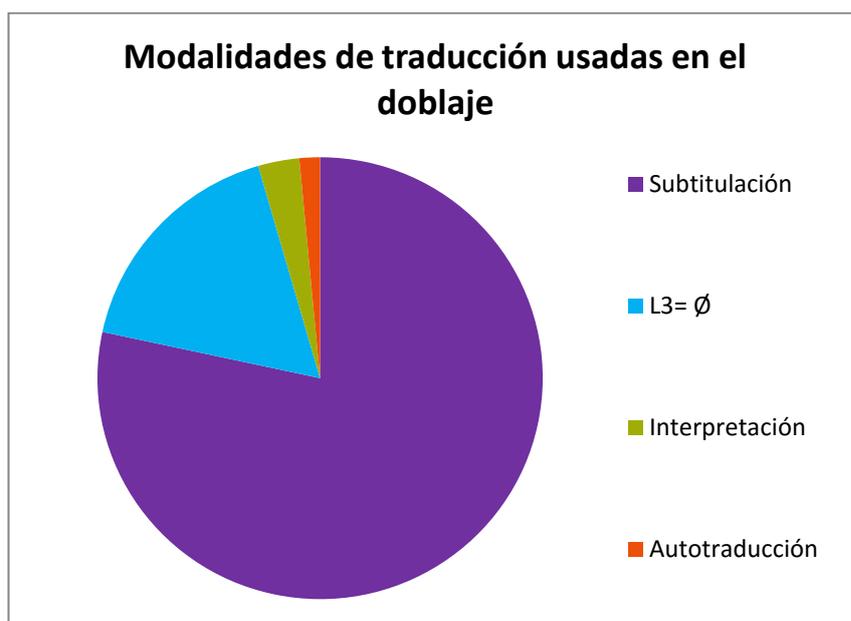


Gráfico 3: Ejemplos extraídos del Corpus 2 de las modalidades de traducción que marcan la L3 encontradas en el doblaje al español peninsular de los filmes de Quentin Tarantino.

En este apartado también salta a la vista que en numerosos casos en que en la V.O. se ha hecho uso de la subtitulación, en español peninsular se ha optado por doblar el contenido. En 54 casos en que en la V.O. encontramos subtitulación, en la versión española se hace uso del doblaje (estos ejemplos se analizarán posteriormente, en el

último apartado de este capítulo):

Ejemplos de subtitulación:	
V.O.	159
Doblaje	105
Diferencia total:	54

Tabla 9: Diferencia entre el número de intervenciones en L3 subtuladas en V.O. y en el doblaje al español de las películas de Quentin Tarantino.

La mayoría de estas pérdidas afectan al francés (32 ejemplos en la V.O., mientras que solo 2 ejemplos en el doblaje), que prácticamente desaparece en la versión doblada, aunque el alemán se pierde también en muchas ocasiones (67 ejemplos en V.O., mientras que 43 ejemplos en el doblaje). En cambio el japonés, idioma que se usa con bastante frecuencia en diálogos extensos en la película de *Kill Bill (Vol. 1)*, mantiene el mismo número de ejemplos en ambas versiones (53).

	Ejemplos de subtitulación:		Número de pérdidas en el doblaje
	V.O.	D	
Alemán	67	43	24
Japonés	53	53	-
Francés	32	2	30
Italiano	4	4	--
Chino	3	3	--

Tabla 10: Recuento de ejemplos de subtitulación de cada idioma (L3) en ambas versiones de las películas de Tarantino (Corpus 2).

También cabe resaltar que tanto los ejemplos en italiano como los ejemplos en chino se respetan en el 100% de los casos y se subtulan al español en la versión doblada.

3.3.2. L3→L3

Según los datos obtenidos del Corpus 2, existe un total de 27 intervenciones multilingües no traducidas en el doblaje, mientras que en la V.O. hemos contabilizado 23.

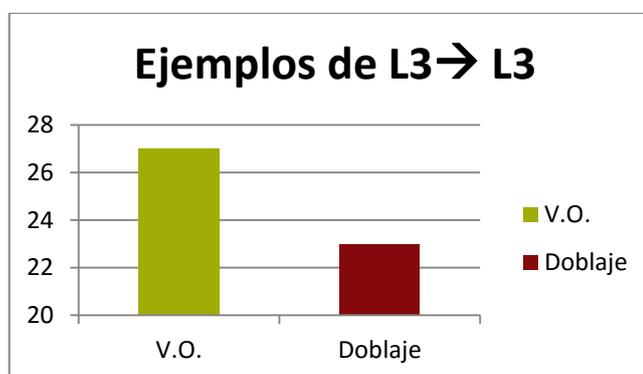


Gráfico 4: Ejemplos de L3→L3 encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Quentin Tarantino.

Esta diferencia en el número de ejemplos nos revela, igual que ocurría en el caso anterior, que en el doblaje se tiende a perder la intervención plurilingüe (la L3 se suele doblar directamente al español), al tiempo que confirma que la no traducción es la segunda modalidad de traducción más usada en el Corpus 2.

Ejemplos de L3→ L3:	
V.O.	27
Doblaje	23
Diferencia total:	4

Tabla 11: Pérdidas de L3→ L3 en el doblaje de las películas de Quentin Tarantino.

Por lo que a idiomas respecta, destacamos que las 4 pérdidas de intervenciones en L3 afectan al alemán, pues son intervenciones en esta lengua las que se doblan directamente al español.

	Ejemplos de L3→ L3		Número de pérdidas en el doblaje
	V.O.	D	
Alemán	14	10	4
Japonés	9	9	-
Francés	3	3	-
Español	-	-	-
Italiano	1	1	-
Chino	-	-	-

Tabla 12: Recuento de ejemplos de subtitulación de cada idioma (L3) en ambas versiones de las películas de Tarantino (Corpus 2).

3.3.3 L3→ Interpretación.

Hemos detectado en el Corpus 2 un total de 4 ejemplos de interpretación tanto en la V.O. como en la versión doblada.

De estas cifras se desprenden varios datos: en primer lugar se pone de manifiesto que existe una enorme diferencia entre el total de ejemplos encontrados de subtitulación y de no traducción y el de interpretación, muy por detrás de los dos primeros, y en segundo lugar, se evidencia que ambas versiones presentan el mismo número de intervenciones.

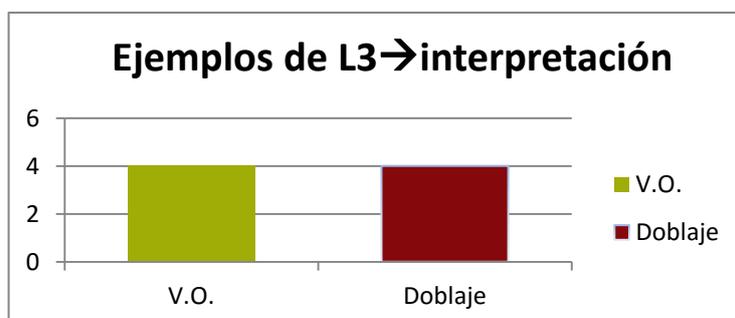


Gráfico 5: Ejemplos de L3=interpretación encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Quentin Tarantino.

A pesar de esto, hemos observado tanto en la película *Malditos Bastardos* como en *Kill Bill (Vol. 1)* una serie de situaciones que nos resultan muy interesantes para el estudio que nos ocupa por crear escenas en el doblaje que o bien distan mucho de las que encontramos en la V.O., o bien nos podrían llevar a pensar que es necesaria una revisión o ampliación de la taxonomía de técnicas para solucionar el problema del multilingüismo en el cine de ficción, ya que el papel que se da a la figura del intérprete en algunas ocasiones se enmarcaría dudosamente como ejemplo de la técnica que estamos estudiando, por no ser el fin último de la interpretación el de traducir las terceras lenguas para el espectador. A continuación adjuntamos varios ejemplos que ilustran esta realidad:

Filme: <i>Malditos Bastardos</i>
TCR: 00:45:32
<p>Ejemplo 1: En la V.O vemos a un soldado alemán actuar de intérprete entre Shosanna (de procedencia francesa) y el coronel Hellstrom (alemán). La interpretación es, por tanto, entre dos lenguas distintas a la L1 (inglés), de modo que, aunque exista esta figura de intérprete entre dos idiomas, el espectador angloparlante no entiende lo que se está diciendo gracias a dicha figura, por lo que sería difícil enmarcar este ejemplo en la modalidad de interpretación, pues el fin último de este personaje no es el de traducir el mensaje a L1. Para proveer al espectador angloparlante de la traducción del contenido de estos diálogos, estos se subtitan al inglés, y por lo tanto tal vez sería más conveniente enmarcarlo dentro de los ejemplos de subtitulación si se tiene en cuenta el resultado (el espectador entiende el mensaje gracias a los subtítulos) en vez de la forma (sí que existe una figura de intérprete). En el doblaje al español, en cambio, se produce una escena muy distinta: en primer lugar, el soldado y Shosanna hablan en francés y se subtitula al español. Después, el soldado interpreta al coronel del alemán al español. Finalmente se subtitula en español lo que dice el coronel y su soldado no ha interpretado. Por lo tanto podríamos decir que la versión doblada sí que aprovecha la figura del intérprete como técnica de traducción del plurilingüismo y solventa así la problemática del idioma, pero como la propia escena no permite interpretar el contenido del mensaje en su totalidad (pues el guion original no está concebido para ello), se ha combinado con la técnica de la subtitulación para proveer al espectador de la traducción completa de los diálogos.</p> <p>→(Véanse vídeos <i>InterpretaciónhellstromDOBLAJE</i> e <i>InterpretaciónhellstromVO</i> del DVD anexo.)</p>

Tabla 13: Ejemplo 1 de figura de intérprete que no se usa como medio para traducir el multilingüismo.

Filme: <i>Malditos Bastardos</i>
TCR: 00:48:16
<p>Ejemplo 2: En la V.O, un grupo de personajes se reúnen durante una comida para decidir en qué cine se va a llevar a cabo el estreno de la película <i>Der Stolz der Nation</i>. El director de cine, de origen alemán, lleva a una intérprete a su lado, que es la que se encarga de traducirle a la dueña del cine, de origen francés, lo que están diciendo los alemanes (alemán ↔ francés). En el doblaje al español, en cambio, la intérprete del director interpreta del alemán al español directamente, por lo que se pierde esta L4, el francés (si tomamos como L3 el alemán por tener una mayor presencia a lo largo de todo el filme). Por lo tanto, esta combinación de dos lenguas distintas a la L1 (en la V.O.) se elimina en el doblaje.</p> <p>→ (Véanse vídeos <i>InterpretacióngoebbelsDOBLAJE</i> e <i>InterpretacióngoebbelsVO</i> del DVD anexo.)</p>

Tabla 14: Ejemplo 2 de figura de intérprete que no se usa como medio para traducir el multilingüismo.

Filme: *Kill Bill (Vol.1)*

TCR: 01:01:01

Ejemplo 3:

En esta película hemos podido observar un ejemplo de lo que podríamos llamar “falsa interpretación”. Decimos esto porque **en la V.O.**, O-Ren, la jefa de un grupo de mafiosos japoneses, decide dejar de hablar en japonés (lengua materna de todos los allí presentes) y se dirige a su banda en inglés, al tiempo que su abogada Sofie la interpreta simultáneamente al japonés. Se mantiene por tanto la presencia de una L3, pero es el propio personaje el que realmente está interpretando para el público angloparlante, y no la que ejerce en realidad de intérprete en la escena.

En la versión doblada en español sucede lo mismo. O-Ren es la que habla directamente en español, por lo que también sería dudoso incluir esta intervención como ejemplo de técnica de interpretación para solventar el multilingüismo, si bien está claro que sí se trata de una escena con diversidad lingüística y con presencia de un personaje intérprete que traduce al japonés.

→ (Véanse vídeo *KillBillinterpretacionVO* y *KillBillinterpretacionDOBLAJE* en el DVD anexo.)

Tabla 15: Ejemplo 3 de figura de intérprete que no se usa como medio para traducir el multilingüismo.

Atendiendo ahora a los idiomas, esta técnica se ha usado para traducir el japonés y el alemán el mismo número de veces y en ambas versiones de las películas (2).

	L3=interpretación		Número de pérdidas en el doblaje
	V.O.	D	
Alemán	2	2	-
Francés	-	-	-
Japonés	2	2	-
Español	-	-	-
Italiano	-	-	-
Chino	-	-	-

Tabla 16: Recuento de ejemplos de L3= interpretación de cada idioma (L3) en ambas versiones de las películas de Tarantino (Corpus 2).

Por último cabe remarcar que esta técnica no suele usarse en los ejemplos del Corpus 1. (Para más información, véase apartado 1.3.- *L3=Interpretación* del Anexo 1.)

3.3.4 L3→ autotraducción.

De esta técnica cabe resaltar que tan solo hemos encontrado dos ejemplos en nuestro Corpus 2:

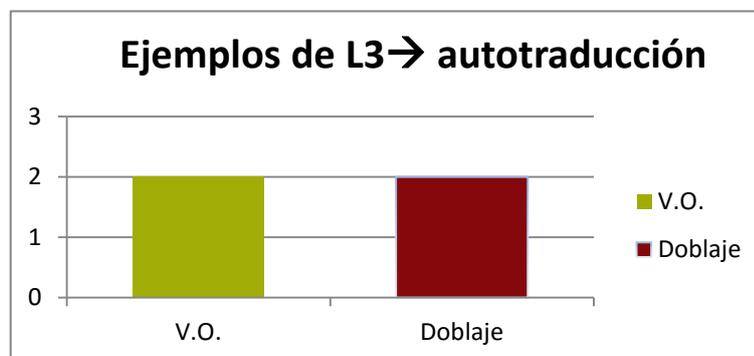


Gráfico 6: Ejemplos de L3→ autotraducción encontrados en la V.O. y en el doblaje al español peninsular de las películas de Quentin Tarantino.

Sin embargo, consideramos interesante comentar tan solo uno de ellos por ser el único ejemplo que curiosamente nos sirve también para ver qué solución se ha buscado en el doblaje para solventar el problema de tener en la V.O. una intervención en español como L3. Lo explicamos a continuación:

Filme: <i>Pulp Fiction</i>
TCR: 01:18:27
<p>Ejemplo: En la V.O., Bruce Willis intenta enseñarle unas frases en español a su novia. Para ello, le dice algunas preguntas para que ella las repita, y más tarde se las traduce: “¿Dónde está la zapatería? ’ Where is the shoe store? [...]” (Ejemplo ya citado por Chaume : 2012). En la versión doblada han decidido que Bruce Willis le enseñe portugués para evitar una escena sin sentido. En este caso se trataba seguramente de la opción más viable teniendo en cuenta que no se ha dicho anteriormente nada relacionado con alguna nacionalidad u origen que provocara una escena incoherente o sin sentido y, con ello, que pueda obligar a ceñirse al español.</p> <p>→ (Véanse vídeos <i>PulpFictionVO</i> y <i>PulpFictionDOBLAJE</i> del DVD anexo.)</p>

Tabla 17: Ejemplo de español como L3 en la V.O. de Pulp Fiction.

Pero, a pesar del escueto número de ejemplos de autotraducción significativos, esta técnica se usa en más ocasiones en los ejemplos de *postcarding* que conforman nuestro Corpus 1. (Véase apartado 1.4.- *L3= autotraducción* del Anexo 1.)

3.3.5 L3= Voces superpuestas (*voice-over*)

No hemos encontrado ningún ejemplo de *voice-over* en ninguno de los filmes que constituyen nuestro corpus.

3.4. Ocultación de la L3 en la versión doblada:

3.4.1 L3→ Doblaje

Como bien hemos comentado ya en el apartado *L3=subtitulación*, existe una amplia cantidad de ejemplos en la versión doblada al español de nuestro corpus de estudio en que se ha hecho uso del doblaje como técnica para solventar la presencia de la diversidad lingüística de escenas concretas. Si retomamos ahora como modelo de referencia la película de *Malditos Bastardos* por ser esta el ejemplo idóneo para estudiar el multilingüismo, vemos que la mayoría de lenguas distintas a la L1 en la V.O. se han perdido en la traducción.

	<i>Malditos Bastardos:</i>		Intervenciones dobladas en detrimento del resto de modalidades de traducción:
	V.O.	Doblaje	
Subt.	86	33	53
L3→ L3	15	11	4
Int.	2	2	-

AT	-	-	-
Voice-over	-	-	-

Tabla 18: Ejemplos de multilingüismo encontrados en el filme de Malditos Bastardos ordenados según modalidad de traducción (Corpus 2).

Encontramos 86 ejemplos de intervenciones multilingües subtituladas en la V.O, mientras que tan solo vemos 33 en el doblaje, o en el caso de la no traducción encontramos también 15 ejemplos en la V.O frente a los 11 en la versión doblada. Además, llama especialmente la atención el hecho de que en muchos casos estas pérdidas han afectado a intervenciones de gran relevancia para la trama, en las que incluso podríamos considerar que el núcleo del argumento gira en torno a la presencia de una L3. El siguiente ejemplo ilustra esta realidad:

Filme: <i>Malditos Bastardos</i>
TCR: 01:09:19
<p>Ejemplo: El teniente inglés Archie Hicox y tres conspiradores alemanes van a una taberna francesa a tramar el plan para asesinar a los más altos cargos nazis. Una vez allí, se dan cuenta de que el lugar está lleno de militares alemanes y tienen que hablar en todo momento en alemán para que no descubran al teniente. Este habla alemán fluidamente, pero con acento, lo que desencadenará una escena de tensión con final sangriento. La duración de la escena es de más de diez minutos y todos y cada uno de los diálogos en la V.O son en alemán. En el doblaje se ha traducido todo el texto al español.</p> <p>→ (Véanse vídeo <i>EscenamotivaciónDOBLAJE</i> y <i>EscenamotivaciónVO</i> del DVD anexo)</p>

Tabla 19: Ejemplo de pérdida del alemán como L3 en el doblaje al español peninsular.

A continuación adjuntamos una tabla en la que vemos la cantidad de veces que se ha optado por no marcar la L3 en la versión doblada al español de las películas dirigidas por Quentin Tarantino con contenido multilingüe, contrariamente a lo que se ha hecho en la V.O:

	Subt.	L3= Ø	Int.	AT	Voice-over
V.O.	159	27	4	2	-
Doblaje	105	23	4	2	-
TOTAL PÉRDIDAS:	54	4	0	0	-

Tabla 20: Ejemplos de intervenciones en L3 que se han doblado en la versión española de las películas de Tarantino (Corpus 2).

De la tabla y los gráficos que adjuntamos a continuación deducimos que las dos modalidades más afectadas por la inclinación cultural hacia el doblaje son, sobre todo y en primer lugar la subtitulación, y en segundo lugar la no traducción. Es comprensible entender por qué la interpretación y la autotraducción se respetan el 100% de las veces

dada la naturaleza de ambas técnicas, ligadas prácticamente siempre a las exigencias del guion original:

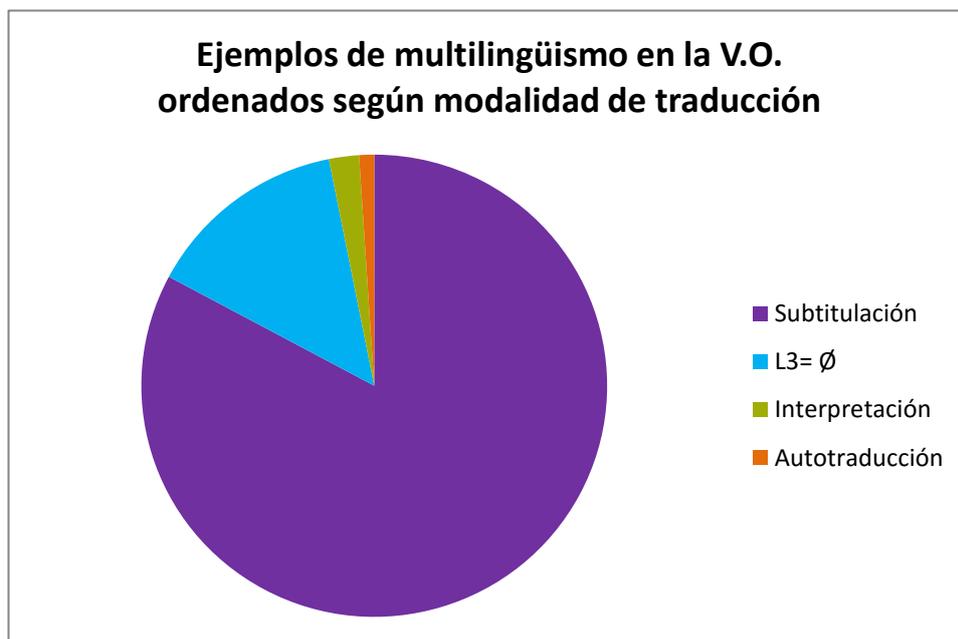


Gráfico 7: Ejemplos de multilingüismo en los filmes de Quentin Tarantino registrados en el Corpus 2 ordenados según la modalidad de traducción que se ha usado en la V.O.

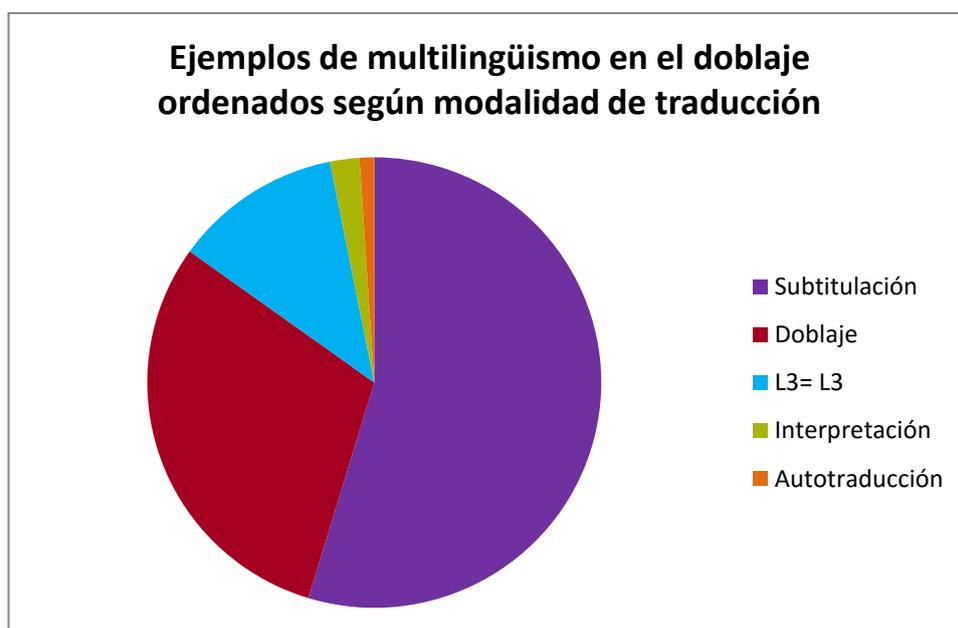


Gráfico 8: Ejemplos de multilingüismo en los filmes de Quentin Tarantino registrados en el Corpus 2 ordenados según la modalidad de traducción que se ha usado en el doblaje.

Por lo que respecta a los idiomas, podemos ver también en la tabla adjunta que el francés (30), el alemán (24) y el español (1) son las lenguas que se doblan en más ocasiones.

El caso del francés merece especial atención, pues si bien sí que encontramos en algunas ocasiones que se respetan las intervenciones en dicha L3 (como sucede en la escena inicial de la película de *Malditos Bastardos*, en que todos hablan en francés y se subtitula al español), esta se elimina casi por completo en el doblaje español. No sucede así en el caso del alemán, el cual se pierde menos veces. Y tampoco en el caso del italiano, chino y japonés, que se mantienen siempre en la V.D.:

	Subt.		L3→Ø		Int.		AT		Voice-over	
	V.O.	V.D	V.O.	V.D	V.O.	V.D	V.O.	V.D	V.O.	V.D
Alemán	67	43	14	10	2	2	2	2	-	-
Francés	32	2	3	3	-	-	-	-	-	-
Japonés	53	53	9	9	2	2	-	-	-	-
Español	-	-	-	-	-	-	1	0	-	-
Italiano	4	4	1	1	-	-	-	-	-	-
Chino	3	3	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 21: Recuento de ejemplos de cada idioma (L3) en las películas de Tarantino.

CAPÍTULO 5

Conclusiones

Tras haber llevado a cabo nuestro análisis cuantitativo, en este capítulo vamos a extraer las conclusiones que de nuestras observaciones se desprenden.

En primer lugar ha resultado evidente que la técnica por excelencia para traducir los fragmentos en L3 de los filmes dirigidos por Quentin Tarantino en los doblajes al español peninsular es la de **subtitular** la L3 y por tanto marcar así su presencia. Tanto la V.O. de estas películas (con un total de 159 ejemplos) como su doblaje al español peninsular (con 105 ejemplos) han demostrado que esta modalidad de TAV es la preferida en ambos casos, seguramente por ser la solución más práctica al permitir que el espectador escuche al mismo tiempo el código lingüístico en V.O (y con ello identifique la procedencia de los personajes o, incluso, el lugar geográfico en el que se desarrolla la acción), como que entienda este mensaje de manera simultánea a través de texto escrito en su lengua (inglés en la V.O y español en la V.D.). Justo por ese motivo se puede afirmar que la subtitulación permite guardar fidelidad a la L3 (es decir, permite respetar su presencia), sin imposibilitar la comprensión entre receptor y texto.

A pesar de ello y como ya hemos comentado en nuestro análisis, la cultura origen muestra una inclinación mucho mayor por usar y respetar la diversidad lingüística en los textos de ficción que la cultura española, evidencia que se desprende de la diferencia que hemos encontrado entre el número de intervenciones de L3 en una versión y otra. Gracias a la recopilación de un gran abanico de ejemplos plurilingües, hemos podido deducir que en el doblaje se usa con frecuencia esta modalidad siempre y cuando la duración de las intervenciones en L3 (o incluso en L4) no sea demasiado extensa. Cuando esto ocurre, se prefiere recurrir al doblaje, seguramente porque la larga tradición de España como país doblador ejerce un peso tan grande que quizás el público perdona la pérdida de la diversidad lingüística, e incluso la visualización de ciertas escenas sin sentido, antes que la introducción de largas tomas en idiomas desconocidos en las que los espectadores se vean forzados a leer subtítulos. A pesar de que en las últimas décadas el panorama de la traducción audiovisual haya evolucionado inmensamente y sea cada vez más complejo determinar qué modalidad de TAV define a cada país (Chaume, 2013), no podemos obviar que sigue existiendo en España cierta animadversión hacia los productos audiovisuales subtitulados, evidencia que se refleja en el hecho de que el consumo de estos sigue siendo muy inferior al de los productos

doblados (en el mercado del cine), y tampoco podemos olvidar que sigue imperando a su vez esa inclinación (tal vez involuntaria) hacia la comodidad que proporciona una opción tan familiar para el público hispanohablante como es el doblaje.

Otro de los datos interesantes que cabe remarcar es que la subtitulación se prefiere para solventar diálogos de duración limitada pero de cierta relevancia en la trama argumental, ya que no es la más recurrente cuando se trata de traducir intervenciones de *postcarding* (véase Anexo 1).

Por lo que respecta a los idiomas, hemos contemplado en el Corpus 2 que la cantidad de ejemplos que se han subtulado de cada idioma difiere muchísimo entre la versión original y su doblaje. Si ordenamos los idiomas según la frecuencia en la que se han subtulado en el doblaje, el resultado es el siguiente: japonés, alemán, italiano, chino y francés⁸. En cambio, en la V.O se presenta un panorama totalmente distinto: alemán, japonés, francés, italiano y chino, hecho que vuelve a demostrarnos que en la traducción al español se ha optado por eliminar en ciertos casos las intervenciones en L3. Deducimos, por tanto, que cuando en la V.O existe más de una lengua distinta a la L1, en el doblaje tan solo se respeta (y no siempre) la presencia de una L3, pero ya no la de una L4 (o L5, etc.), probablemente porque se considere demasiada cantidad de texto en lenguas desconocidas y se crea que esto desencadenaría una reacción de rechazo o aborrecimiento por parte del público hispanohablante (esta hipótesis tendría que ser validada en un estudio de mayor alcance). En el caso de *Malditos Bastardos*, es el francés como L4 la lengua que se ha eliminado en el doblaje, aunque también se ha reducido en gran manera el número de intervenciones en alemán en esta misma versión.⁹

En cuanto al panorama lingüístico de nuestro Corpus 1, este orden vuelve a verse alterado. En la V.O, según frecuencia de uso, se presentan el alemán, el japonés, el español, el francés y el italiano, mientras que en la traducción al español el orden es el siguiente: alemán, japonés e italiano, lo que nos muestra que se ha optado por eliminar de nuevo las intervenciones de francés y también las de español en el doblaje.

⁸ Esta L3 tiene una grandísima presencia en el largometraje de *Malditos Bastardos* en la V.O., que recurre a la subtitulación como técnica de traducción, pero en el doblaje, en cambio, se opta por eliminar casi por completo este idioma, y por tanto destaca más en el apartado “doblaje” que en el de “subtitulación”, a pesar del elevado número de ejemplos que podemos ver en la tabla.

⁹ Esto sucede en la película de *Malditos Bastardos*, en la cual encontramos 4 lenguas distintas en la V.O. (inglés, alemán, francés, italiano). Seguramente este excesivo plurilingüismo ha llevado a los encargados de la versión doblada a decidir que sería más conveniente eliminar una de ellas por completo para conseguir que el filme siga respetando parcialmente el multilingüismo sin dejar de ser un archivo audiovisual comercial en la cultura meta.

Centrándonos ahora en la siguiente modalidad de TAV más usada en nuestro Corpus 2, podemos decir tras nuestro estudio que tanto en la V.O como en la versión doblada, la **no traducción** ocupa el segundo puesto por lo que a preferencias de traducción del plurilingüismo respecta. Observamos asimismo cómo los largometrajes en V.O respetan un mayor número de veces la presencia de la diversidad lingüística que sus respectivos doblajes, si bien es cierto que el número de ejemplos de no traducción de L3 que hemos anotado en un caso y en otro es prácticamente el mismo (27 en V.O. y 23 en el doblaje).

Las situaciones en las que se recurre a esta modalidad nos llevan a pensar que existen varias justificaciones posibles tras esta decisión en el caso concreto de nuestro corpus:

- En algunos ejemplos parece que se haga uso de esta técnica cuando no se quiere dar importancia al contenido de lo que se está diciendo, ya que se considera en ese momento irrelevante para la trama argumental y se pretende poner especial énfasis en otro elemento de la acción, por lo que la traducción es innecesaria, sin importar que se trate de intervenciones largas en L3 pronunciadas por personajes que son bilingües o que tienen esa L3 como lengua materna (Corpus 2).

Filme: <i>Kill Bill (Vol.1)</i> ,
TCR: 01:10:02
Ejemplo: <p>Encontramos un ejemplo que ilustra esta función cuando Sofie habla por teléfono en japonés desde su coche y no se traduce lo que dice. En este momento es totalmente irrelevante el contenido de su conversación, pues esta sirve como técnica fílmica para introducir un <i>flashback</i>, ya que La Novia asocia inmediatamente esa imagen de Sofie con el día de su boda y la masacre: mientras mataban a todos sus queridos y la golpeaban brutalmente, ve como Sofie habla entre risas por el móvil. Más tarde, tiene lugar de nuevo una escena en que Sofie habla por el móvil en el baño. Tan solo en un momento dado en que se hace un primer plano de la misma se decide subtitular el contenido del diálogo, pero cuando la cámara enfoca a La Novia, quien está escondida en el baño, esperando el momento oportuno para asesinarla, el punto de mira vuelve a estar centrado en ella y deja de subtitularse la conversación de la francesa, lo que todavía reafirma más la teoría de que es la figura principal sobre la cual recae la atención la que se traduce, y no así los detalles ambientales.</p> <p>→(Véanse vídeos <i>KillBillsofie1</i> y <i>KillBillsofie2</i> del DVD anexo.)</p>

Tabla 22: Ejemplo ilustrativo de *Kill Bill (Vol.1)*

- En otras situaciones vemos que tampoco es imperativa la traducción de ciertas intervenciones porque el contexto permite al espectador deducir lo que está sucediendo.

Filme: <i>Malditos Bastardos</i>
TCR: 00:40:27

Ejemplo:

Encontramos una escena tanto **en la V.O** como **en el doblaje** donde Zoller y Shosanna están charlando en un café. Un hombre se acerca al soldado y le felicita y hace gestos de alegría y emoción. No se traduce nada de lo que dice, pero el espectador entiende perfectamente lo que está sucediendo.

→(Véase vídeo *MalditosBastardosZoller* del DVD anexo.)

Tabla 23: Ejemplo ilustrativo extraído de *Malditos Bastardos*.

- Por último, hemos detectado una tercera opción que convierte esta modalidad más en un recurso narrativo que en una técnica para solventar la presencia de una L3: en algunas escenas se prescinde de traducir ciertos diálogos con el fin de conseguir que el espectador se meta en la piel del personaje que, como él mismo, no entiende esa lengua extranjera. Con ello se consigue crear una serie de sensaciones como puedan ser de tensión o de curiosidad (véase *Tabla 1: Funciones del multilingüismo en los textos audiovisuales*) que permiten al público participar de esa acción y empatizar con dicha figura:

Filme: *Malditos Bastardos*

TCR: 00:47:11

Ejemplo:

En el filme de *Malditos Bastardos*, Shosanna se reúne con los más altos cargos nazis de la Francia ocupada durante una comida. Cuando ya parece que ha terminado la comida, llega al restaurante Hans Landa, culpable de la muerte de toda la familia de Shosanna, e intercambia unas palabras en alemán con los demás comensales para quedarse a solas con ella. La chica no entiende nada de lo que está sucediendo y está temblando de terror, igual que le sucede en ese momento al público, ya que no se traduce el contenido del diálogo, y con ello se consigue crear un ambiente de tensión que absorbe al espectador.

→(Véase vídeo *MalditosBastardostensión* del DVD anexo.)

Tabla 24: Ejemplo ilustrativo extraído de la versión doblada de *Malditos Bastardos*.

Por lo que respecta a las lenguas que se traducen con más frecuencia a través de esta modalidad (es decir, mantenimiento de la L3 sin traducción), el orden según frecuencia de uso coincide en ambas versiones: alemán, japonés, francés e italiano. Sin embargo, a pesar de que encontremos más ejemplos en alemán en este corpus, es esta lengua y no el francés la que sufre más pérdidas en la modalidad de no traducción, contrariamente a lo que sucedía con la subtitulación, diferencia que nos podría llevar a pensar que en los archivos audiovisuales multilingües tal vez se escoge una modalidad de traducción distinta para cada lengua distinta a la L2 (si nos centramos únicamente en el producto doblado).

Si nos fijamos en las tablas que reúnen los ejemplos de *postcarding* (Corpus 1), y contrariamente a lo que sucede con la subtitulación, la no traducción se convierte en la modalidad de TAV preferida. Podemos encontrar la justificación a esta realidad quizás en el hecho de que la mayoría de ejemplos de *postcarding* están constituidos por una

única palabra o una expresión acuñada en cierto idioma que forma parte del mundo referencial colectivo, por lo que el público amplio puede entender su significado sin necesidad de una traducción¹⁰, seguramente a causa del fenómeno de la globalización que hoy en día define nuestra sociedad. Y aunque sí que encontremos en este corpus ciertas palabras en otras lenguas que no entrarían en este conjunto esperantista, el significado de la mayoría de estas intervenciones se desprende prácticamente siempre del contexto en el que se pronuncian¹¹.

Otra posible opción sería que se hayan contemplado la longitud de las intervenciones y su relevancia en la trama argumental como factores para determinar la necesidad de una traducción. Si observamos bien la tabla que recoge los ejemplos del Corpus 1, vemos cómo en la mayoría de los casos se trata de intervenciones de naturaleza breve y cuyo contenido goza de poca importancia, que se usan o bien para hacer un guiño a alguno de los propios personajes de la película, de procedencia distinta a los angloparlantes¹², o incluso van más allá y se usan ya de forma inconsciente por estar totalmente integrados en el código lingüístico predominante en el filme.¹³

Asimismo consideramos oportuno resaltar que prácticamente todas las pérdidas que se han producido en este Corpus 1 han venido dadas porque la L3 era español, y como la presencia de esta lengua extranjera no desempeñaba ningún papel decisivo en estas escenas, es probable que se haya creído innecesario trasvasar este multilingüismo haciendo uso de alguna otra técnica.

La tercera modalidad de traducción preferida para tratar el multilingüismo es, en el caso de nuestro Corpus 2, la **interpretación**, la cual se encuentra muy por detrás de las dos técnicas ya mencionadas. La naturaleza de la misma modalidad justifica este hecho, pues la figura de intérprete viene ya determinada por el guion original y está presente físicamente en el archivo audiovisual, por lo que el mantenimiento de esta técnica de traducción en el doblaje es supuestamente imperativo (aunque como muestra

¹⁰ Estos engloban ejemplos como puedan ser “*danke*”, “*mademoiselle*” o “*arrivederci*”.

¹¹ Este sería el caso de intervenciones como aquellas en que algunos personajes están de fiesta y tienen copas en sus manos, que alzan al tiempo que dicen “*Prost*”. La imagen en sí ya explica el significado de la palabra a pesar de que esta pueda ser desconocida para el espectador.

¹² Aquí podemos incluir ejemplos como el de Candy en *Django Desencadenado*, que le dice a doctor Schultz, de procedencia alemana, “*Prost*” en varias ocasiones cuando van a brindar, o en la película de *Malditos Bastardos* cuando la actriz Bridget von Hammersmark le dice al dueño de la taberna “*Eric, mon chéri*” a pesar de no seguir hablándole en este idioma, simplemente por el hecho de que sabe que el dueño es francés.

¹³ Como ocurre en el caso de expresiones como “*Voilà*” o “*ciao*”, que ya se han integrado en el idiolecto de los personajes que las usan, a pesar de que estos no tengan conocimientos de los idiomas de los que cuales se han extraído dichos términos.

de Higes (2014) en el caso del filme de Ken Loach *It's a free world*, no siempre es así e incluso se tergiversan los diálogos para suprimir la figura del intérprete). En este caso, por tanto, la razón de su uso, lejos de yacer en manos de los encargados de la traducción o incluso del cliente, reside directamente en las exigencias del producto audiovisual.

Sin embargo, justo por el hecho de que el intérprete forma parte de un recurso narrativo y participa de la acción del largometraje, en algunas ocasiones el personaje concebido como tal no ha sido incluido por los guionistas como técnica para traducir ciertos contenidos plurilingües, lo que nos ha permitido observar una serie de ejemplos muy interesantes para el estudio que nos ocupa que nos han llevado a pensar que tal vez sería necesaria una redefinición de esta modalidad para delimitarla mejor, ya que no siempre que encontramos esta figura estamos ante una técnica de traducción de una L3 concreta y esto puede ser motivo de confusión a la hora de detectar posibles ejemplos de interpretación.

Por este motivo y tras estudiar los casos concretos que hemos encontrado, adjuntamos la siguiente propuesta para clarificar en qué casos creemos nosotros apropiado nombrar la figura de intérprete como medio para traducir una determinada L3: se considerarán ejemplos de interpretación de L3 como técnica de traducción del multilingüismo en los textos de ficción aquellas intervenciones en las que encontremos en la trama argumental a un personaje que traduzca el contenido de una intervención en L3 a L1 (en el caso de la V.O) o a L2 (en el caso del doblaje), sin importar la duración de la intervención (pueden ser desde aclaraciones breves hasta discursos de gran extensión), ni si dicho personaje se presenta en la historia como intérprete o no. Quedarán excluidos de este grupo aquellos personajes que sí actúen como intérpretes en la narración fílmica pero que no lleven a cabo esta traducción $L3 \rightarrow L1$ o $L3 \rightarrow L2$, por lo que quedan descartados de este grupo:

- Los personajes que sí lleven a cabo una traducción de un idioma a otro si ninguno de estos dos idiomas es el L1 (en la V.O) o L2 (en el caso del doblaje). En el caso que nos ocupa, un ejemplo de esta realidad sería una interpretación de enlace del alemán al francés y viceversa ($L3 \leftrightarrow L4$), ya que la función última de traducir la L3 no se ha logrado. El espectador sigue sin entender lo que se está diciendo y se tiene que recurrir a otra técnica de traducción, como pueda ser la subtitulación, para permitir una comunicación efectiva.
- Los personajes que tengan un intérprete que traduzca de L1 o L2 a L3. Esto puede suceder cuando hay un grupo de personajes que hablan en L3 y alguno de

ellos se dirige al resto en L1 o L2. Dentro de la misma trama argumental este personaje sí necesita a un intérprete que traduzca al resto de personajes presentes en la escena lo que está diciendo, pero el espectador le entiende a él y no a la figura que supuestamente está concebida como intérprete del mensaje, que en este caso sería simplemente narrativa, por lo que se descarta como técnica de traducción del multilingüismo. El personaje que habla directamente en L1 tampoco puede considerarse intérprete en este caso, porque no está trasvasando un mismo mensaje de un idioma a otro, sino que lo dice directamente en L1 o L2, y, por tanto, no existe una interpretación en sí.

La **autotraducción**, con 2 ejemplos, es una de las estrategias que marcan la L3 menos usadas en nuestro corpus. La coincidencia en el número de ejemplos tanto en la V.O como en el doblaje nos permite afirmar que esta técnica también está ligada al guion del largometraje. Son los propios diálogos originales los que solventan la aparición de una L3 por medio de esta técnica, y, por tanto, en el doblaje, se recurre al mismo método para resolver este problema.

Si nos centramos en los ejemplos del Corpus 1 ahora, los datos ponen de relieve que esta técnica se usa en más ocasiones en los ejemplos de *postcarding* tanto en la V.O como en el doblaje (4) (esta modalidad se sitúa por delante de la interpretación en dicho corpus). Se trata, por tanto, de ejemplos que en muchos casos buscan mostrar realismo a través de la introducción sutil de intervenciones muy cortas constituidas por palabras como puedan ser “*oui*” o “*danke*”, las cuales van seguidas de su traducción a la L1 (en V.O) o a L2 (en el doblaje), pues muchas veces son *lapsus linguae* de los personajes (cuya lengua materna no es ninguna de las dos nombradas) que posteriormente autocorrigen.

Por lo que respecta a la técnica de las **voces superpuestas**, no encontramos ejemplos en ninguno de los dos corpus que adjuntamos en los anexos, probablemente porque los países de tradición dobladora no han introducido todavía esta modalidad en el ámbito en que se enmarcan los textos que nos ocupan, lo que no descarta que en un futuro próximo se empiece a introducir esta modalidad para solventar la presencia de una L3 en largometrajes de ficción, igual que está sucediendo ya en otro tipo de productos audiovisuales como son los *reallities* (Chaume: 2012).

Por lo que respecta a la estrategia de no marcar la L3, el **doblaje** es la modalidad preferida de la cultura meta para ocultar el multilingüismo, seguramente por el peso de esa tradición dobladora de la que ya hemos hablado. A pesar de que la subtitulación esté

ganando terreno en España, la tendencia a perder escenas con diversidad lingüística por facilitar supuestamente el visionado de los filmes al público sigue siendo mayor. Vemos cómo, en el largometraje en que contamos con varias lenguas distintas a la L1 con gran presencia en la trama argumental (*Malditos Bastardos*), se ha preferido eliminar por completo una de ellas¹⁴ y subtítular otra, antes que respetar el multilingüismo tal y como se trata en la V.O.

Sin embargo, a pesar de que esta tendencia quede patente al ver la versión doblada al español de los filmes de Tarantino, en la traducción de estos filmes se pretende conseguir que la historia sea verosímil por medio de la introducción de ejemplos de *postcarding* en L3 o L4 que se usan, como ya hemos comentado anteriormente, o bien para marcar la procedencia de los personajes o bien para determinar el escenario espacial en el que se sitúa la historia. Esta técnica junto con una imitación más o menos acertada de determinados acentos por parte de las *voice talents* (Chaume: 2012) consigue crear la sensación de que se está produciendo una escena con diversidad lingüística a pesar de que se esté escuchando un único idioma, que es el conocido y hablado por parte del espectador. Posiblemente sea la magia del doblaje la que permita crear este efecto, magia que procede de la concesión involuntaria e inconsciente del público, que se convierte en cómplice de sus trucos.

Finalmente cabe comentar de manera sucinta que en muchos casos sería complejo justificar las decisiones de omitir absoluta o parcialmente una L3 o incluso L4 en los productos audiovisuales que hemos estudiado sin poder llevar a cabo un análisis cualitativo de los mismos, pero si contrastamos los datos que hemos aunado de los estudios de traducción y los traductores encargados junto con los datos que hemos obtenido del visionado de nuestras películas, sí que podríamos aventurarnos a decir que tal vez la saga de *Kill Bill* mantenga en el 100% de los casos el multilingüismo presente en la V.O en su doblaje al español por ser en ambos casos la misma persona (María Sahagún) la encargada de la traducción. Estos dos archivos audiovisuales presentan una coherencia total en su traducción.

Django desencadenado también respeta en casi la totalidad de los casos la presencia de una L3 en la V.O, mientras que *Malditos Bastardos* elimina la mayor parte de diálogos multilingües presentes en el guion, en muchas ocasiones de forma injustificada a nuestra forma de ver, pues se trata de soluciones traductológicas distintas

¹⁴ En este caso el francés, por presentar menos intervenciones que el alemán.

para casos de naturaleza semejante o incluso idéntica.¹⁵ Aun así, como ya hemos comentado, sería necesario un análisis de tipo cualitativo para llegar a comprender estas decisiones.

Tras haber visto lo que ha sucedido en cada uno de nuestros corpus y en cada una de las modalidades de traducción dentro de los mismos, concluimos por tanto diciendo que la preferencia de uso de cada técnica varía según si la naturaleza de las intervenciones es la de marcar la procedencia de un determinado personaje o la localización de la historia (Corpus 1), o si por el contrario se trata de intervenciones consistentes en una L3 normalmente necesarias para la comprensión de la trama argumental (Corpus 2). En caso de que se trate del primer grupo, se opta en primer lugar por no traducir el contenido multilingüe, en segundo lugar, por subtitarlo, terceramente por autotraducirlo y finalmente por interpretarlo. En el caso del segundo grupo, en cambio, las preferencias cambian: encontramos como primer recurso la subtitulación, después la no traducción, a la que le sigue la interpretación y finalmente la autotraducción. Sin embargo, si retomamos toda la información recabada y expuesta en este último capítulo, vemos que, a pesar de que en cada corpus existan tendencias de traducción distintas, se produce un gran número de pérdidas de plurilingüismo en todas las modalidades de traducción que se han usado en la V.O. para marcar la L3 (o incluso la L4, L5, etc.) en los filmes doblados al español peninsular (a pesar de encontrar 4 modalidades distintas de traducción que respetan la diversidad lingüística de las películas que estudiamos). Es por este motivo que ya podemos afirmar con convicción que la inclinación por la estrategia de no marcar la L3, en la que únicamente hemos encontrado la posibilidad de doblar, sigue siendo mucho mayor en España que en la cultura origen, y que, por tanto, los doblajes al español de las películas de Quentin Tarantino son mucho más familiarizantes que sus versiones originales.

¹⁵ Por ejemplo, toda la escena inicial de la película mantiene los diálogos en francés y se subtitula al español, pero cuando Shosanna habla en francés con su ayudante (que es en el 100% de los casos en la V.O.) se ha optado por doblarlo todo al español. Las conversaciones entre estos dos últimos personajes son de duración similar a las del principio del largometraje, por lo que no hemos conseguido deducir el motivo de esta elección.

BIBLIOGRAFÍA:

Referencias filmográficas:

- *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007)
- *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012)
- *Four Rooms* (Quentin Tarantino, 1995)
- *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009)
- *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997)
- *Kill Bill* (Vol.1) (Quentin Tarantino, 2003)
- *Kill Bill* (Vol.2) (Quentin Tarantino, 2004)
- *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

Bibliografía y webgrafía:

- Bartoll, E. (2006). Subtitling multilingual films. En M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast, y S. Nauert (eds.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Copenhagen: 1-5 de mayo de 2006*. Disponible online en:
http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/MuTra_2006_Title_and_ToC.pdf [Consulta: 6 de febrero de 2016]
- Castillo de la Osa, L. (2014). *Análisis de la traducción del multilingüismo en el doblaje al español de la película "Al otro lado"*. Disponible online en:
<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/116962> [Consulta: 20 de abril de 2016]
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2013). Research paths in Audiovisual Translation. The case of Dubbing. En C. Millán y F. Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 288-302.
- Corrius, M., & Zabalbeascoa, P. (2011) Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation. *Target: International Journal of Translation Studies (Holanda)*, 23, 1, pp.113-130.
- De Higes-Andino, I. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. (Tesis

- doctoral). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana. Disponible en: <http://www.tdx.cat/> [Consulta: 18 de febrero de 2016]
- De Higes-Andino, I., Prats-Rodríguez, A. M., Martínez-Sierra, J. J. & Chaume, F. (2013). Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films. *Meta: Journal des traducteurs*, 58, 1, pp. 135-138.
 - Eldoblaje.com. (2000-2016). Centro de recursos sobre el doblaje en España. Disponible en: <http://www.eldoblaje.com/home/> [Consulta: 3 de marzo de 2016]
 - Filmaffinity.com. (2002-2016). Film Affinity España. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html> [Consulta: 3 de marzo de 2016]
 - IMDb.com. (1990-2016). Internet Movie Database. Disponible en: <http://www.imdb.com/> [Consulta: 18 de abril de 2016]
 - Martínez, Sierra J. J. (2008). *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
 - Martínez, Sierra J. J., Martí Ferriol, J.L., de Higes Andino, I., Prats Rodríguez, A., y Chaume, F., (2010). Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach. En V. Berger y M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Viena: Lit, pp. 157-171
 - Mayoral, R. (2001). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
 - Mayoral, R. (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 33-46.
 - Rentel, N., Reutner, U., & Schröpf, R. (2015). *Lingüística mediática y traducción audiovisual: Estudios comparativos español-alemán*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
 - Romero-Fresco, P. (2009). Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends. *Meta: Journal des traducteurs*, 54, 1, pp.49-72.
 - SensaCine.com (2008). Sensacine. Disponible en: <http://www.sensacine.com/> [Consulta: 18 de abril de 2016]
 - Wahl, C. (2005). Discovering a Genre: The Polyglot Film. *Cinemascope*, 1, pp. 1-8.