



UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

La Traducción de Tarantino
Análisis Traductológico de la Película *Malditos Bastardos*

Estudiante: Alejandra Sánchez Veiga

Director: Andrew Samuel Walsh

Madrid, Junio 2015

CONTENIDO

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	OBJETIVO DEL TRABAJO	3
1.2	METODOLOGÍA DEL TRABAJO.....	4
II.	ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	5
III.	ANÁLISIS DEL TRABAJO	9
3.1	APROXIMACIÓN A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	9
3.2	ASPECTOS CULTURALES EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DE LA PELÍCULA	10
A)	Análisis de la traducción: la cultura y sus juegos.....	10
B)	Análisis de la traducción: vulgarismos y palabras malsonantes	18
IV.	DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN EN MALDITOS BASTARDOS. ¿ETERNO DEBATE? 20	
V.	LA MÚSICA EN TARANTINO	26
VI.	CONCLUSIONES.....	30
VII.	OBRAS CITADAS.....	33
	ANEXO I.....	37

I. INTRODUCCIÓN

Ruido, imagen, drama, humor negro, culturas, géneros, música, cine, acentos, tensión, sensibilidad, guerra, historia, inventiva, imaginación, “cabronazos” y sangre. Mucha sangre. En pocas palabras, *Malditos Bastardos*.

Quentin Tarantino ha sido y será uno de los iconos del cine negro y de la sangre más viva de todas. Ganó una instantánea fama internacional y de culto tras la creación no lineal de sus películas y, asimismo, gracias al retrato tan especial de la violencia. Nacido el 27 de marzo de 1963 en Tennessee, Quentin Tarantino abandonó el instituto a la edad de quince años para comenzar a estudiar interpretación en la prestigiosa escuela de teatro “James Best Theatre Company”. Sin embargo, no fue hasta sus 22 años que descubrió la pasión por la discusión y el análisis de películas y dicha pasión se convirtió en un objetivo profesional. Aprovechaba cada momento que tenía para escribir diálogos y para analizar lo que el público buscaba. Su primera película, que consiguió consagrarle como uno de los más afamados directores de cine del momento, *Reservoir Dogs*, supuso su salto al estrellato. El estilo de Tarantino se instaló en la conciencia de su público con el estreno de *Pulp Fiction* en 1994. El uso de la no-linealidad, la violencia gráfica extrema, el lenguaje, la sexualidad y las drogas se convirtieron en sus señas de identidad. Mediante la ruptura de las reglas de cine del momento, Tarantino consiguió escribir su siguiente gran historia. *Kill Bill* se exhibió en los cines por primera vez en el año 2003 y volvió a conseguir el efecto deseado: ir más allá de las barreras de la violencia y el caos. En diversos proyectos ha contado con la colaboración del gran director Robert Rodríguez, a quien considera su hermano por su visión compartida del cine. Tras *Death Proof* y *Planet Terror*, el director trajo a las pantallas en 2009 *Malditos Bastardos*, inspirada en la película del mismo nombre de 1978 sobre la guerra. Con la ocupación nazi de Francia durante la II Guerra Mundial como contexto principal, Tarantino declaró que la película fue su obra maestra (Allen, 2010).

Como ya hemos señalado anteriormente, Quentin Tarantino es uno de los máximos exponentes del cine moderno, icono del cine de la década de los años 90 y creador de una nueva escuela cinematográfica. Su imprevisible y eficaz manera de cruzar géneros, la potencia visual de sus películas y el tratamiento tan particular de la violencia hacen que el cine de Tarantino sea fácilmente identificable.

La película que nos concierne en este Trabajo de Fin de Grado, *Malditos Bastardos*, pertenece al género *neo-noir*, proveniente del *film noir* francés. Se trata de un estilo de cine que utiliza la mayor parte de los elementos del cine negro, aunque se centra en temas actuales. Además, se observan elementos estéticos que permanecieron ausentes en el cine negro durante las décadas de 1940 y 1950. Algunos de los cambios que se produjeron fueron la vulnerabilidad del protagonista, el aumento de la carga sexual y la crisis de identidad (Filmaffinity). Asimismo, y de forma general, el cine de Tarantino se caracteriza en gran medida por su humor negro, con lo que se podría encuadrar a sus películas dentro de la comedia negra. La comedia negra es un género que se caracteriza por tratar temas tabú, especialmente la muerte, de una manera humorística. Los elementos más definitorios de este tipo de género son la falta de poder por parte de los protagonistas, la burla y la disfunción y los finales trágicos. Otros aspectos destacables de este tipo de comedia son la incongruencia, los conflictos, la convicción y obsesión de los personajes, el engaño, el suspenso, la sorpresa y el caos. A diferencia de la comedia corriente, la comedia negra usa a los personajes como figuras retóricas, ya que son quienes personifican diversos aspectos y posturas en cuanto a las normas y las filosofías de vida. Además, este cine potencia el efecto hacia el público a través de la banda sonora, que el director usa como una figura retórica más (Conrad, 2005). Asimismo, igual de importante resulta mencionar otro género dentro de la industria de Tarantino: el *spaghetti western*. Se trata de un subgénero del *western* que surgió a mediados de los años 60 en ciertos países europeos, como Italia, principalmente, y España. Solían ser películas de bajo presupuesto y con ciertas características propias de su género, como la estética tan marcada y los personajes carismáticos. La característica principal de este cine es la exageración de los códigos del género norteamericano (Filmaffinity).

La película *Malditos Bastardos* (en inglés, *Inglourious Basterds*) está ambientada en la época de la II Guerra Mundial, durante la ocupación de Francia por los alemanes. Shosanna Dreyfus, una joven que pierde a su familia como consecuencia de la cacería nazi a manos del coronel Hans Landa, sobrevive al ataque y huye a París, donde adopta una nueva identidad como propietaria de un cine. En otro lugar de Europa, el teniente judeoamericano Aldo Raine recluta a un grupo de soldados judíos (conocidos como *The Basterds*) con el fin de atacar objetivos nazis concretos. Este equipo de salvación con raíces judías y norteamericanas, junto con la ayuda encubierta de una actriz alemana, lleva a cabo una misión para atraer a los jefes del Tercer Reich al cine de Shosanna. En

un cruce del destino, todos se encuentran bajo el mismo techo en el momento en que Shosanna decide vengarse por su cuenta. Así, Shosanna prende fuego a su propio cine, acabando con las vidas de todos los que se encontraban en el estreno de la última película dirigida por Goebbels, una oda a la magnificencia de los soldados alemanes.

La ocupación alemana de Francia fue un periodo de la Segunda Guerra Mundial en el que se estableció un área de influencia alemana, situada en el norte del país, en territorio francés. El nombre oficial del régimen se conoce como «Estado Francés», ya que supuso una interrupción de la Tercera República Francesa debido a los cambios políticos que acabaron con el sistema democrático parlamentarista en pos de un régimen autoritario. Tras la caída de Francia a manos de la Wehrmacht en 1940, Francia solicitó un armisticio a Alemania ya que no podía valerse sola para enfrentarse a las tropas nazis. Así, Francia dejó aislados al Reino Unido y sus dominios como únicos estados enemigos de la Alemania Nazi. El territorio cedido a Alemania ocupaba el norte del país, incluyendo la capital. Con fines estratégicos, el nuevo gobierno determinó que Vichy constituiría su nueva sede. El Desembarco de Normandía en junio de 1944 precipitó el fin de la Francia de Vichy, con la consiguiente liberación de París en agosto del mismo año (Toynbee, 1985).

1.1 OBJETIVO DEL TRABAJO

El objetivo de este trabajo es desarrollar un análisis profundo de, especialmente, aspectos culturales en torno a la traducción y doblaje de la película *Malditos Bastardos*. Asimismo, y debido al carácter natural del estilo de Tarantino, este trabajo ofrece un apartado dedicado al análisis de insultos y palabrotas. Como es natural, al principio del análisis se ofrece una explicación teórica en cuanto a la traducción audiovisual.

Dado el acervo cultural de esta película, en la que aparecen varias lenguas, varias identidades y varias personalidades, *Malditos Bastardos* es un buen ejemplo para analizar en profundidad el tratamiento de los acentos de los personajes y su traslación a la lengua meta. Esto, además, se encuentra estrechamente relacionado con el doblaje y la subtitulación de la película que, como se verá más adelante, tiene unas características propias en este *film*.

Por último, resulta conveniente dedicar un apartado que trate sobre la música de Tarantino, ya que es su sello y plasma su identidad en cada una de las películas que dirige.

En el apartado de las conclusiones se hará una reflexión sobre la trascendencia que tiene la película en las sociedades norteamericana y española. *Malditos Bastardos* es una película que mezcla la realidad contextual y la ficción con un propósito: plasmar la apatía social hacia los perdedores de la II Guerra Mundial y la victoria del bien, representado por los Bastardos y por aquellos objetores de conciencia de origen francés.

1.2 METODOLOGÍA DEL TRABAJO

Con el fin de llevar a cabo el análisis de la película se ha utilizado el método descriptivista teniendo en cuenta diferentes modelos basados en los aspectos culturales y en el tratamiento de los vulgarismos. Para ello, se ha seguido un método contrastivo entre el guion original redactado en inglés y el texto meta. Esto mostrará las diferencias en cuanto al lenguaje y las herramientas traductológicas de las que se ha servido el traductor de la película. La traducción audiovisual tiene como objetivo principal conseguir en el texto meta el mismo efecto que en el texto original, aunque es importante tener en cuenta que, intrínsecamente, la traducción se somete al error, puesto que se pierden de forma inevitable algunos aspectos del lenguaje.

La metodología de este trabajo se ha llevado a cabo mediante un análisis cualitativo de los datos. Estos datos se han analizado gracias a la lectura del guion original en inglés, el visionado de la película original subtitulada en español, el visionado de la película doblada y, por último, la comparación entre ambas versiones. De este análisis se extraerán una serie de conclusiones que aparecerán en el apartado correspondiente.

Asimismo, este trabajo se ha servido de materiales de diferente naturaleza, desde páginas de internet creadas por traductores hasta libros y tesis doctorales que contemplan los aspectos tratados en este trabajo.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

A pesar de su corta edad, los estudios en torno a la traducción audiovisual se han ido desarrollando, especialmente, durante los últimos años (Tejera, 2007). Con el fin de comprender de una manera más correcta la disciplina de traducción a la que nos referimos, partiremos de la descripción de Roberto Mayoral Asensio (2001) con respecto a lo que significa la traducción audiovisual. Según el académico, la traducción audiovisual nace de la incorporación de la traducción para televisión y vídeo. Además, esta incluye distintos tipos de traducción para diferentes géneros (Mayoral Asensio, Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual, 2001).

En su libro de creación compartida, “La traducción para el doblaje y la subtitulación” (Mayoral Asensio, 2001), Mayoral Asensio reflexiona sobre el porqué del espectacular incremento de la demanda de la traducción audiovisual, cuyas razones explica a raíz del aumento de las cadenas de televisión, de actividades relacionadas con la enseñanza en el extranjero, las plataformas digitales, la televisión por cable y el avance técnico, entre otras.

Desde un punto de vista puramente teórico, la traducción audiovisual se puede analizar desde dos posturas: la postura ideológica cultural, en la que se entiende que la traducción es un producto cultural que mantienen entre sí relaciones de dominación, y la postura que defiende la traducción como proceso (Mayoral Asensio, 2007). Para este trabajo es recomendable aproximarse hacia la primera postura, ya que es la que tiene en cuenta el desarrollo histórico y cultural de la sociedad a la que hace referencia (la española, en nuestro caso).

Esta postura hacia el estudio de la cultura meta ya fue explicado por diversos autores que pertenecen a la escuela descriptivista o científica de la traducción (Tejera, 2007). En contraposición, la escuela prescriptivista es aquella que apuesta por la equivalencia formal (Nida & Taber, 1982). La equivalencia formal es aquella que sólo admite una traducción como válida. Debido a la diversidad de elementos audiovisuales, los traductores apuestan por la producción de un texto meta que evalúe los elementos pragmáticos y semióticos (Hatim & Mason, 1995) con el fin de conseguir el mismo

efecto en los espectadores de la lengua meta. En traducción, el proceso traslativo que se basa en rechazar las traducciones literales y la equivalencia formal se conoce como la teoría del *skopos*, expuesta por Christiane Nord (1995). El *skopos* es, por tanto, el esfuerzo en el proceso traslativo de obtener el mismo efecto en el texto meta. Para ello, Nord explica que es necesario conocer tanto el contexto de la lengua meta como el *skopos* de la traducción en versión original. Además, en defensa de esta postura, es importante señalar que la actividad traductológica está determinada por su propósito. En traducción audiovisual, especialmente, es necesario naturalizar los elementos humorísticos y culturales, a pesar de tener que cambiar el texto y sacrificar ciertos elementos. Además de Nord, existen otros autores que defienden el enfoque comunicativo y sociocultural dentro de la teoría de la traducción. Este trabajo utilizará la teoría de los polisistemas desarrollada por Gideon Toury (2012). Esta apuesta, igualmente, por el estudio de las traducciones desde el contexto socio-histórico al que pertenecen.

En relación con lo anteriormente expuesto, autores como Dirk Delabastita (1989) explica los problemas culturales en la traducción audiovisual y la necesidad de reorientar su estudio. Asimismo, este trabajo se ampara bajo la tesis de Patric Zabalbeascoa (1993) que explica el doblaje de comedias, prestando especial atención a la traducción del humor.

Existe un debate en alza en cuanto a la traducción hacia la lengua española. Este debate se centra en homogeneizar el español alrededor de todos los países hispanohablantes, es decir, utilizar de manera generalizada lo que se conoce como el *español neutro*. Xosé Castro (2000) explica que el servicio de traducción hacia este español estándar se encuentra en ascenso, debido, especialmente, a la disminución de las fronteras comerciales, a la inmediatez en los medios de comunicación y al incremento del poder adquisitivo en países hispanohablantes. El hecho de homogeneizar el español supondría un gran ahorro. Sin embargo, y como apunta Castro, se trata de «un español que disgusta a todos por igual». El español neutro tiene como desventaja principal el hecho de que ignora la inmensa diversidad cultural que existe en los países de habla hispana, aunque su uso generalizado supondría una mayor uniformidad terminológica técnica. En su artículo, Castro explica que la causa del aumento de la demanda de este servicio radica en las empresas, que han promocionado la traducción hacia el español neutro por fines comerciales. Estados Unidos no tiene este problema,

ya que es una potencia económica que limita su rango cultural a un país. Sin embargo, y como ya se ha mencionado antes, no ocurre lo mismo en los países hispanohablantes. Por ello, es necesario afirmar que la traducción audiovisual no permite el uso de este español ni para el doblaje de películas ni para el resto de tipos de traducción audiovisual porque este tipo de traducción se centra en el espectador (Agost & Frederic, 2001). Así, la traducción del guion de la película tratada en este trabajo demostrará la necesidad de adaptar el lenguaje a un público concreto. Al mismo tiempo, *Malditos Bastardos* refleja la naturalización del lenguaje y la adaptación para conseguir un efecto similar con respecto a la película original.

La música en el cine de Tarantino es una parte vital de su obra. Es un claro reflejo de su estilo y de su intención (Miklitsch, 2006). De hecho, algunos expertos afirman que en las películas de este director la música es más importante que la imagen (Romney & Wootton, 1995). *Malditos Bastardos* recoge una heterogeneidad musical, ya que mezcla estilos musicales de películas de guerra, *spaghetti western* y cine de terror que tienen como efecto una sed de venganza, en el caso de la película objeto de este trabajo. La relación entre las escenas y las canciones forman un contexto específico, que se puede observar en partes como la preparación en el cine de Shosanna. Esta heterogeneidad musical, que incluye canciones de películas preexistentes de otros directores, converge con la heterogeneidad lingüística por la aparición de varios idiomas (Coulthard, 2012). Es importante destacar la labor del compositor italiano Enio Morricone ya que sus piezas aparecen en varias películas de Tarantino (Mera, 2013). Además, las piezas de Morricone confirman que, en ocasiones, la música domina sobre las escenas por los efectos sobre la tensión, el volumen y el ritmo.

España es un país que tiende al doblaje de las películas. Como se verá más adelante, existen una serie de características propias alrededor de este asunto con relación a la película *Malditos Bastardos*. Para ello, se dará una breve explicación sobre las características de estas modalidades de traducción audiovisual basados en el libro de Jorge Díaz Cintas (2003) titulado *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Por una parte, el doblaje resulta un método más caro que la subtitulación, ya que es preciso contratar a actores y a un director de doblaje. Además, se pierde el diálogo original, resulta más laborioso y lento, respeta la imagen del original, permite el solapamiento de diálogos, hace que el espectador se centre en la imagen, se produce una mayor manipulación del diálogo, así como un mayor número de calcos lingüísticos,

existe sincronía labial, un único código lingüístico, se mantiene la oralidad y se produce una mayor ilusión cinematográfica. Por otra parte, la subtitulación es un recurso más barato, respeta el diálogo original, resulta de un proceso relativamente rápido, mantiene las voces originales y es la única herramienta válida para sordos. Sin embargo, contamina la imagen, reduce el texto original, no permite solapar diálogos y provoca que el espectador no se centre tanto en la imagen debido a la existencia de imágenes, texto escrito y pista sonora. Asimismo, la subtitulación resulta difícil de manipular, existen limitaciones espacio-temporales y dos códigos lingüísticos que desorientan al espectador. Por último, puede restar ilusión cinematográfica. Sin embargo, el eterno debate que existe entre el doblaje y la subtitulación encuentra un punto de inflexión en la película tratada en este trabajo.

El libro de Oliver Goris (1993), *The question of dubbing. Towards a Frame for Systematic Investigation*, ofrece una explicación de los fenómenos que se producen en el doblaje en el cine francés de películas norteamericanas. Sin embargo, se observa que estos fenómenos son válidos para el análisis de la película *Malditos Bastardos*. Goris expone que se tiende hacia una estandarización del lenguaje, tanto hablado como dialectal e idiolectal. Sin embargo, el *film* de Tarantino refleja que esta estandarización no siempre se cumple, ya que se conservan elementos de la cultura del texto original, aunque se adapten fragmentos. No se produce una estandarización dialectal, puesto que es posible reconocer acentos geográficamente y en cuanto a la estandarización idiolectal, se respeta la forma de hablar de los personajes. Además de la estandarización lingüística, se tiende hacia la naturalización, basada en acercar el texto a la cultura meta. La naturalización está, asimismo, relacionada con los acentos y con la sincronía visual. A pesar de que *Malditos Bastardos* es una película norteamericana, la explicitación no es siempre necesaria, ya que ambas culturas, la norteamericana y la española, comparten características comunes y pensamientos similares en cuanto a la II Guerra Mundial (Gregory & Carroll, 1978, págs. 69-80).

III. ANÁLISIS DEL TRABAJO

3.1 APROXIMACIÓN A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

La traducción audiovisual representa la disciplina encargada de la producción de traducciones cuyos formatos provienen de elementos audiovisuales (Agost & Frederic, 2001). Asimismo, Roberto Mayoral Asensio (Mayoral Asensio, 2007) proporciona la definición de traducción audiovisual como los productos audiovisuales que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) con el fin de transmitir un mensaje. No incluye sólo productos cinematográficos, sino también de televisión y vídeo. Los tipos de traducción que se incluyen en esta disciplina son el doblaje, el subtitulado, el *voice-over*, la narración, la traducción simultánea y el *half-dubbing*. Esta clasificación según los tipos de traducción es aplicable a todos los géneros audiovisuales, como la ficción, la publicidad, los telediarios y los documentales, entre otros (Mayoral Asensio, 2007).

Según el académico español, uno de los mayores problemas alrededor de la traducción audiovisual es la traducción del humor, no sólo porque pueda estar ligado a juegos de palabras, sino por los estereotipos culturales que resultan, en ocasiones, poco familiares o desconocidos para el espectador (Mayoral Asensio, 2007). Además, es necesario señalar que cada cultura tiene un sentido del humor único y la risa es provocada a partir de múltiples situaciones. Por ello, la solución no es sencilla. De hecho, a la hora de producir una traducción es posible acercarse tanto al producto original como al producto meta, teniendo en cuenta la consecuente pérdida de elementos comunicativos. En el caso de que el traductor opte por una traducción más cercana al producto original es posible que se pierda el efecto humorístico. Por otro lado, si decide acercarse al producto meta se conseguirá un humor equivalente, aunque también un distanciamiento de la cultural original (Chaume, 2004).

Resulta interesante observar la reflexión de Mayoral Asensio (2007) con respecto a lo específicamente cultural. Comenta que se están perdiendo los fondos culturales y exóticos extranjeros (los americanos especialmente) para los espectadores españoles como consecuencia de una exposición continuada a esta cultura.

3.2 ASPECTOS CULTURALES EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DE LA PELÍCULA

Este apartado tratará de analizar la traducción de la película. Para ello, se ha observado la misma, tomando como referencia física el guión en versión original de la película y el visionado en versión original y traducida de la película. Para el desarrollo del análisis de la traducción, se emplearán ciertas escenas en las que aparecen elementos llamativos en cuanto a la traducción. Tras este primer análisis, se llevará a cabo una explicación de los mismos, así como de los procesos traslativos que se han utilizado.

Resulta especialmente importante destacar que el análisis se ha desarrollado teniendo en cuenta, únicamente, las traducciones de la lengua inglesa a la española. Como se verá más adelante, tanto el francés como el alemán aparecen doblados en pocas ocasiones. Por esta razón, y debido a que la lengua principal de la película es el inglés, este trabajo se centrará en analizar fragmentos en dicha lengua.

Las abreviaturas que se han utilizado son VO (versión original), VT (versión traducida) y VA (versión alternativa).

A) Análisis de la traducción: la cultura y sus juegos

VO	<i>Sound good?</i>
VT	¿Estáis conmigo?
VA	¿Qué decís?

Se trata de una escena que pertenece al principio de la película. En ella, el teniente Aldo Raine les explica a sus soldados la misión que les ha sido encargada, como equipo de fuerzas especiales de Estados Unidos. En inglés oral, la expresión *sounds good* se utiliza de forma generalizada para preguntar sobre una opinión. Su traducción al español varía según el contexto, ya que la traducción en versión al español no es incorrecta.

VO	<i>That's what I like to hear.</i>
VT	Así me gusta.
VA	Solución original acertada.

En este caso, se considera que la traducción al español es correcta. Es importante tener siempre presente que la traducción de elementos culturales está muy sujeta a la cultura y al contexto. Así, cualquier traducción en el ámbito audiovisual debe tener como finalidad que se produzca el mismo efecto, en línea con la teoría del *skopos* (Nord, 1995) mencionada en la parte teórica de este trabajo.

VO	<i>Or you will die trying.</i>
VT	Si no os matan antes.
VA	O moriréis en el intento.

A pesar de que la traducción alternativa sea repetitiva y que sigue la pauta léxica de la versión inglesa, se pierde cierto matiz semántico como consecuencia de un proceso de modulación (Vinay & Dalbarnet, 1958).

VO	<i>Now, if you wanna eat sauerkraut sandwich again...</i>
VT	Si quieres volver a comer bocadillos de chucrut...
VA	Solución original acertada.

En el inglés oral de Estados Unidos es muy común la contracción *wanna*, que significa *want to*, y que implica un lenguaje dialectal e informal (The Free Dictionary). En este caso, va acompañado de un profundo acento del sur de Estados Unidos. Resulta conveniente apuntar la dificultad intrínseca que supone la traducción de una película en la que los acentos conllevan muchas connotaciones culturales para el público original. Por ello, el matiz del acento norteamericano profundo se pierde en gran parte a la hora de traducir.

VO	<i>You know, Lieutenant, you're getting pretty good at that.</i>
VT	¿Sabe, teniente? Le ha quedado de puta madre.
VA	¿Sabe, teniente? Se le empieza a dar bastante bien.

De nuevo, como consecuencia de una modulación, se pierde cierto matiz semántico. En la versión original no aparecen palabras malsonantes, a pesar de que el traductor ha decidido interpretarlo así. Sin embargo, y para no descartar detalles de significado, la alternativa propuesta se considera como una buena traducción fiel que plasma el significado de forma completa. Como se estudiará más adelante, la equivalencia de las palabrotas es una cuestión muy interesante para las traducciones entre el español y el inglés.

VO	<i>My uncle was killed during the Blitzkrieg.</i>
VT	Mi tío murió durante un bombardeo.
VA	A mi tío lo mataron durante un bombardeo.

Como revela el dialogo, a pesar de que el soldado hable en inglés, utiliza también palabras alemanas. Este gesto es repetido a lo largo de toda la película por parte de cualquier personaje de origen alemán. A pesar de ello, resulta conveniente ofrecer una traducción que el espectador pueda comprender. La palabra alemana *Blitzkrieg* significa, literalmente, «guerra relámpago». A pesar de ello, esta palabra alemana es muy conocida y totalmente comprensible para un público anglófono. Se basa en una táctica militar de ataque que implica un bombardeo inicial. Los principios básicos de estas operaciones se desarrollaron a lo largo del siglo XIX y se adaptaron años después a la Segunda Guerra Mundial por la Wehrmacht con el fin de evitar la guerra de trincheras (Frieser, 2013). Sin embargo, la traducción ofrecida que generaliza el significado resulta muy coherente para que fluya la comunicación.

VO	<i>Like a Katzenjammer kid.</i>
VT	Como Hansel y Gretel.
VA	Solución original acertada.

The Katzenjammer Kids es una tira cómica estadounidense creada por un inmigrante alemán conocido como Rudolph Dirks en 1897. Su traducción al español es *Maldades de dos pilluelos* y tiene como argumento principal las travesuras de dos gemelos que molestaban a los mayores (Markstein, 2009). Para situar mejor el contexto, es importante destacar que constituye la respuesta a la pregunta de: «Aquí dice que habla alemán con fluidez», a lo que el soldado responde «like a Katzenjammer kid» para indicar la respuesta afirmativa. Por ello, no es necesario reproducir la equivalencia al español, a pesar de que exista, ya que el espectador no está familiarizado con ella. Así, el traductor ha decidido utilizar a los hermanos Hansel y Gretel, de origen alemán también, para facilitar la comprensión sin tropiezos. El traductor ha utilizado la técnica de modulación y, según la teoría de Venuti (Bravo Utrera, 2003) la estrategia de extranjerización, por la que el texto meta se aleja del original.

VO	<i>Basically, we have all our rotten eggs in one basket.</i>
VT	Esencialmente, tendremos todas las manzanas podridas en un mismo saco.
VA	Solución original acertada.

En inglés sí existe el término *rotten apple*, aunque se utiliza para designar a la ciudad de Nueva York, entre otros significados. Además, se utiliza para hacer referencia a personas corruptas, cuyo significado corresponde con el del guion (The Urban Dictionary, 2012). En español oral, se conoce la expresión de «ser una manzana podrida» para definir a una persona de características similares a su homólogo inglés. Sin embargo, en el inglés hablado se suele utilizar con mayor frecuencia *rotten egg* en lugar de *rotten apple*. Igualmente, es una referencia compleja para el traductor, ya que también juega con la expresión *to put all your eggs in one basket*, que se traduce como «no te lo juegues todo a una sola carta». Sin embargo, se infiere del texto original que la

traducción adecuada haría referencia a la primera definición ofrecida.

VO	<i>...and like the snows of yesteryear, gone from this earth. Jolly good, sir.</i>
VT	...y como las nieves de antaño, dejarán esta tierra. Muy bien, señor.
VA	<i>Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno.</i>

En esta ocasión se presenta un fragmento de un poema compuesto por François Villon, que conmemora a mujeres célebres y cuyo título es *Ballade* (López Nieves, 2013). Por otro lado, lo interesante de este fragmento es la expresión *jolly good*, puesto que es una expresión británica para describir un estado de enorme felicidad (The Urban Dictionary). Puesto que en español resulta muy complicado plasmar la variación lingüística y los dialectos y acentos que se producen entre el inglés británico y el americano, no hay forma en español de dar a entender que es algo de naturaleza inglesa. Forma parte de la traducción de la variedad diatópica del lenguaje (Coseriu, 1973), que engloba tanto al dialecto como al espacio geográfico. Una de las soluciones posibles es la omisión del mismo, como ocurre en el caso del proceso traslativo. En este sentido, cabe señalar que las referencias literarias son difíciles de trasladar de una cultura a otra. Por ello, el traductor podría optar por llevar a cabo una labor de documentación para estudiar las primeras frases de novelas célebres o versos muy conocidos. Así, la traducción alternativa propuesta pertenece al final de un poema del escritor anglo-estadounidense Thomas Stearns Eliot: *La adoración de los magos*.

VO	<i>Paris when it sizzles.</i>
VT	“París bien vale una misa”.
VA	“Encuentro en París”.

En esta ocasión, se ha producido un fenómeno de adaptación, aunque existen ciertos matices. *Paris when it sizzles* es el título de una película de 1964 protagonizada por William Holden y Audrey Hepburn (IMDb). La traducción propuesta, «París bien vale una misa», es una expresión del rey Enrique IV de Borbón, quien decidió

convertirse al catolicismo para poder reinar (Qué Aprendemos Hoy, 2012). Así, se observa que la traducción no se corresponde en su totalidad con la versión original. En la versión alternativa se ofrece la traducción al español de la película: *Encuentro en París*.

VO	<i>'fore we get into who shot John...</i>
VT	Antes de discutir quién mató a quién...
VA	Antes de hablar de gilipolces.

La expresión idiomática en inglés *who shot John* se utiliza para describir una respuesta o una afirmación que carece de importancia. Según la fuente utilizada, The Urban Dictionary, su sinónimo es *bullshit*, es decir, «chorrada», «mierda». En nuestra versión alternativa, con el fin de ser fiel al sujeto que habla (Aldo Raine), hemos recurrido a «gilipolces». De nuevo, nos encontramos ante el problema de encontrar la equivalencia de insultos y palabras malsonantes entre el inglés y el español.

VO	<i>That's a pretty exciting story. What's next, Eliza on the ice?</i>
VT	Apasionante. ¿Qué viene ahora? ¿Algo de Super Ratón?
VA	Solución original acertada.

Eliza on the ice es un fragmento de la conocida obra estadounidense *La cabaña del tío Tom*, escrita por Harriet Beecher Stowe (1852). Puesto que, probablemente, el público hispanohablante no entienda la referencia en inglés, el traductor ha optado por utilizar al héroe de dibujos animados *Super Ratón*. Este último, además, se publicó en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. La adaptación es, pues, una herramienta necesaria para que la comunicación fluya de forma natural y sin fragmentaciones.

VO	<i>I'm thinking getting a whack at plantin' ole Uncle Adolph makes this horse of a different color.</i>
VT	La ocasión de dejar tieso al tío Adolph le da más cancha a este jamelgo.
VA	La ocasión de dejar tieso al tío Adolph es harina de otro costal/ son palabras mayores/ es otra historia.

En inglés, el término *whack*, entre sus varias acepciones, significa asesinar a alguien (Urban Dictionary, 2003). Debido a que el personaje que habla es el teniente Aldo Raine, el traductor ha decidido adecuar el registro. Por ello ha utilizado el término «tieso» para expresar la muerte de Hitler. Cabe señalar que la película expresa un profundo rechazo hacia el nazismo, y queda reflejado de forma clara tanto en los diálogos como en el final inventado de la muerte del dictador. Tanto el público angloparlante como el español tienen una concepción similar sobre la época de la II Guerra Mundial. Por ello, las referencias vejatorias hacia la figura del líder son adecuadas para ambos espectadores. Por otro lado, *ole* es una palabra que en el *slang* americano significa «viejo». Por último, la expresión *a horse of a different color* no expresa lo que la traducción indica, sino que expresa «otro tema completamente diferente» (The Free Dictionary, 2002). La versión alternativa de la traducción moldea la expresión en inglés para que en lengua española provoque el mismo efecto y tenga un significado lo más parecido posible.

VO	<i>Looks like the shoe is in the other foot.</i>
VT	Ha encontrado la horma de su zapato.
VA	Este se va a enterar.

En realidad, la expresión *it looks like the shoe is in the other foot* (The Free Dictionary, 2002) no significa lo que propone el traductor. De hecho, no guarda ningún tipo de relación. En español, una expresión parecida es «enterarse de lo que vale un peine» o «darle a alguien a probar su propia medicina». Sin embargo, y como ocurre en varias ocasiones, se ha producido una adaptación y no una equivalencia, como cabría esperar. Aunque el traductor sea consciente de que su traducción no es equivalente, ha

decidido recurrir a una frase hecha en español con un zapato como sujeto. Sea como fuere, y a pesar de la pérdida semántica, no provoca una gran fragmentación de comprensión.

VO	<i>Now take your weiner-schnitzel-lickin' finger and point out on this map what I want to know.</i>
VT	Así que empieza a pensar con la <i>kartoffel</i> y enséñame lo que quiero saber.
VA	Así que señala con tu dedo de chupar <i>bratwurst/salchichas</i> y dime lo que quiero saber.

Esta frase tiene varias complejidades. Es común que el inglés junte varios sustantivos con el fin de adjetivarlos. Este es uno de esos casos, en los que existen los sustantivos de *weiner schnitzel*, que significa «filete vienés» (en inglés) y *lickin' finger*, que hace referencia al dedo que alguien se chupa al comer algo que encuentra de su agrado. En español, puede resultar algo complicado encontrar una frase que englobe todo, aunque la traducción alternativa que se ofrece es: «Así que señala con tu dedo de chupar *bratwurst/salchichas* y dime lo que quiero saber».

B) Análisis de la traducción: vulgarismos y palabras malsonantes

Este apartado del trabajo analizará los vulgarismos y las palabras malsonantes que aparecen en la película. En los casos en los que la autora del trabajo considere que se puede ofrecer otra traducción, se señalará debidamente según el formato de abreviaturas utilizado en el apartado anterior. Además, se ofrecerá una visión panorámica sobre la importancia de los insultos en el cine de Tarantino, prestando atención a uno de sus favoritos: *fuck*.

La traducción de palabrotas y de coloquialismos a otro contexto es una de las mayores complejidades que se encuentran en la traducción (Chaume, 2012). *Malditos Bastardos* refleja de forma directa la variedad y riqueza de este tipo de lenguaje tan característico de Tarantino. Este *film* resulta todo un desafío de traducción porque se incluye el lenguaje coloquial norteamericano en un contexto cultural específico y por la propia naturaleza creativa de los mismos. Esta característica refleja las variedades culturales y raciales de la obra, plasmadas en los insultos. A la hora de traducir insultos se pueden utilizar tres herramientas, presentadas por Irene Ruiz Mora en el II Congreso Internacional de la AIETI (Ruiz Mora, 2005). Estas estrategias son la **neutralización** del insulto, la **compensación** y la **naturalización**. La primera se basa en la eliminación de un rasgo en el que el contexto meta no tiene sentido. La segunda, la compensación, actúa como una herramienta de la primera, puesto que ofrece un matiz a través de otro elemento. Por su parte, la naturalización, la más usada de todas, es frecuente en la traducción de insultos de carácter **racial** y se caracteriza por el ajuste cultural de la traducción al español.

Fuck es una de las palabras que más se repiten en la película y, además, se emplea de varias formas. Así, es posible encontrar palabras con la terminación *-ing*, es decir, *fucking*, que se usan para mostrar el enfado y demuestran que la violencia verbal está siempre presente. La traducción al español ofrece distintas formas de traducir *fuck*, como el calco, la adaptación y la neutralización. Esto se observa en los siguientes ejemplos:

— *fucking basement* — puto sótano → CALCO.

— *You fucking wratburts smelling* — apestáis a salchicha → NEUTRALIZACIÓN.

— *Fuck you* — jódete/ a la mierda todos → ADAPTACIÓN.

Dadas las explicaciones anteriores, es posible observar la riqueza que supone la película tratada en cuanto a la traducción de coloquialismos. Además, el proceso traslativo es especialmente complicado en este caso, ya que muchos de los insultos proceden de la composición de palabras, con lo que el traductor debe utilizar el ingenio para saber cuál es la traducción más conveniente.

A continuación se presentan en una tabla algunas de las palabras malsonantes que aparecen en un fragmento de la película. En algunas de ellas se ha propuesto una versión alternativa a la traducción ofrecida.

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN TRADUCIDA	VERSIÓN ALTERNATIVA
Son of a bitch	Malnacido	Hijo de puta
Goddamn Smoky Mountains	Las puñeteras Montañas Humeantes	Las putas Montañas Humeantes
Fucking airplane	Puto avión	Jodido avión
He got the fuck outta Munich	Se largó de Múnich	Se fue de Múnich cagando leches/ hostias
Fucking around	Tocando los cojones	Vacilar
He's gonna beat your ass to death	Te dejará tieso a porrazos	Te va a meter una paliza de muerte
Fuck you	Jódete	Que te den
Shit!	Merde! (¡Mierda!)	
What the fuck are we supposed to do?	¿Qué coño hacemos ahora?	Y ahora, qué coño hacemos
No junk in it	Sin añadidos	Sin guarrerías/ basura
Goddamn rendezvous	Dichoso encuentro	Maldito/ puto encuentro
Fuckin' basement	Puto sótano	
Slut	Putas	
Balls	Huevos	Pelotas
Fucking shitheads!	¡Joder!	¡Cacho mierdas!
Faggot fuck!	¡Maricones!	
Fuck you!	¡A la mierda todos!	¡Que os den!
Bunch of shithead fuck	¡Me cago en vuestra puta madre!	Pedazo de cabrones
Sons o' bitches!	¡Hijos de puta!	
Get yo hands o' me!	¡Soltadme de una vez!	¡Quítame las manos de encima!
You fucking wratburts smelling	¡Apestáis a salchicha!	Putos salchicheros
You jerry-banging	A encular nazis	Folla-nazis

Limburg-smelling	Cabezas cuadradas	
Touch me again kraut-burger	No vuelvas a tocarme, cabeza de chucrut	Tu vuelve a tocarme, cabeza de chucrut

En relación con los vulgarismos, a nuestro juicio resulta muy interesante realizar un análisis sobre los acentos de los actores. Es conveniente recordar que en la película en versión original se aprecian varios idiomas: el inglés, el francés, el alemán y el italiano. Indudablemente, la adaptación de acentos en traducción audiovisual es una de las tareas más difíciles que se pueden encontrar. El traductor debe sopesar las posibilidades de ignorar dicho acento o realizar una traducción a un equivalente al español para mantener el significado del mensaje. Este proceso no siempre es necesario, aunque la traducción de *Malditos Bastardos* impone la necesidad de hacerlo por la riqueza lingüística de la película. Como se viene explicando desde partes anteriores de este trabajo, el *film* de Tarantino expone una variedad de lenguas que coinciden con las lenguas que caracterizaron a la Segunda Guerra Mundial. Por ello, resulta interesante diferenciar en todo momento quién es quién. En su doblaje oficial al español, se ha seguido un acento imitado (Fuentes Luque, 2000) del alemán y del francés, especialmente.

IV. DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN EN MALDITOS BASTARDOS. ¿ETERNO DEBATE?

Los estudiosos de la traducción audiovisual siempre se han visto envueltos en el «eterno debate» entre el **doblaje** y la **subtitulación** de las películas. Con el fin de añadir información teórica, es aconsejable definir estos conceptos.

El **doblaje** es «la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación por parte de actores, bajo la dirección de un director de doblaje» (Chaume, 2012). La **subtitulación** «es la práctica lingüística que ofrece en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la foto o de la pista sonora» (Díaz Cintas, 2003). Es decir, la subtitulación implica la visión de una

imagen más un texto, afectado por la síntesis, la segmentación y los cambios con respecto al texto original debido al respeto del número de caracteres que se pueden leer en un periodo limitado de tiempo.

En España, como en Francia e Italia, lo que predomina es el doblaje. En su traducción al español, no se ha producido una estandarización dialectal, es decir, no se aprecia un único acento lineal castellano, sino que se aprecian de manera perfecta los diferentes acentos. Se parte de la premisa de que si en la versión original de la película aparecen diferentes idiomas muy característicos de la Segunda Guerra Mundial, es porque existe un objetivo por parte del director de la misma. Por esta razón, el traductor al español del *film* ha mantenido las diferencias dialectales. De hecho, a partir del análisis de la película en español se han apreciado una serie de cuestiones muy interesantes. A continuación se expondrá una lista de personajes, su lengua materna, y lo que sucede en la versión al español. Asimismo, es conveniente señalar que lo indicado a continuación aparece de forma cronológica en la película.

[Escenas primeras: Granja de LaPadite]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Landa – LaPadite	Alemán – Francés	Conversación en francés y después en inglés. Landa tiene acento alemán al hablar en inglés y LaPadite, francés. Subtítulos en inglés.	No hay doblaje, sí hay subtitulación, hasta que comienzan a hablar en «inglés» (español). Landa tiene acento alemán y LaPadite tiene acento estándar en español.

[Zoller y Shosanna se conocen en el cine de Shosanna]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Zoller – Shosanna	Alemán – Francés	Conversación en francés. Subtítulos	Doblaje al español estándar.

		en inglés.	
--	--	------------	--

[Restaurante, Goebbels, Shosanna y Zoller hablan sobre el estreno de la película]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Goebbels – Zoller – Shosanna	Alemán – Alemán – Francés	Conversación en alemán porque Goebbels no habla francés. Presencia de una intérprete que facilita la comunicación. Por ello, también se habla en francés. Hay subtítulos en inglés.	No se dobla la conversación en alemán, por lo que se subtitula. Sin embargo, el francés se dobla.

[Taberna con la actriz Von Hammersmark, algunos Bastardos y soldados alemanes]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Von Hammersmark – Bastardos – Soldados alemanes	Alemán – Alemán/Inglés – Alemán	Toda la conversación se desarrolla en alemán con subtítulos en inglés.	Doblaje de toda la escena.

[Taberna, Bastardos muertos, Von Hammersmark y Wilhelm, soldado alemán. Se acaba de producir una matanza porque se descubre que los Bastardos disfrazados no son alemanes]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Von Hammersmark – Raine – Wilhelm	Alemán – Inglés – Alemán	El Teniente Raine no habla alemán, por lo que la conversación se produce en inglés. Intervienen los tres personajes.	Doblaje de toda la escena.

[Mismo escenario, la taberna, pero cuando se han marchado todos y Landa investiga lo sucedido]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Landa	Alemán	Conversación en alemán. Subtítulos en inglés.	No se dobla la escena. Subtítulos en español.

[Final de la película, cuando se encuentran en el cine y se produce la convergencia de varios planes entre los protagonistas: Bastardos y Shosanna]

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Bastardos – Landa	[Aunque los Bastardos hablen en inglés, deben aparentar que son invitados italianos]. Italiano mal hablado – Aunque la lengua materna de Landa sea el	Conversación en italiano. Subtítulos en inglés.	Conversación en italiano y subtítulos en español.

	alemán, en esta escena habla en un perfecto italiano.		
--	---	--	--

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Von Hammersmark – Landa	Alemán – Alemán	Conversación en alemán y subtítulos en inglés.	Mantienen la conversación en alemán. Subtítulos en español.

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Shosanna – Marcel	Francés – Francés	Conversación en francés con subtítulos en inglés.	Doblaje.

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Shosanna [sale su cinta en la pantalla de cine y emite un discurso].	Francés	Emite el discurso en inglés, a pesar de que la mayor parte del público sea de origen alemán.	Doblaje.

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Zoller [sale en la pantalla como protagonista del <i>film</i> de Goebbels].	Alemán	Actúa en alemán. No hay subtítulos en ningún idioma.	No hay ni doblaje ni subtítulos.

Personajes	Lengua materna	VO	VT
Goebbels – Hitler	Alemán – Alemán	Conversación en alemán. Subtítulos en inglés.	No hay doblaje, pero sí subtitulación.

A partir del análisis de las partes que están traducidas y las que están dobladas se puede ofrecer una reflexión sobre qué opinión merecen los alemanes en la película para Tarantino. Para ello se han tenido en cuenta cuatro variables diferentes: los personajes que intervienen en la escena, sus lenguas maternas, cómo se desarrolla la comunicación en la versión original y cómo se ha tratado en su versión en lengua meta.

En primer lugar, resulta evidente que la lengua principal de la película es el inglés, ya que se dobla siempre y no se subtitula. En segundo lugar, el francés tiene un tratamiento ligeramente distinto, puesto que se dobla en caso de que los que intervienen en la escena hablen ambos en francés. Si no, en su versión meta, el mensaje aparece subtitulado, como ocurre en la primera escena de la película, en la que LaPadite y Landa mantienen una conversación. No ocurre lo mismo entre Shosanna y su pareja, Marcel, ambos de origen francés. En este caso se dobla la escena en español. Lo mismo sucede en las intervenciones entre Shosanna y el soldado Zoller. Por último, el tratamiento del alemán es tangencialmente diferente a los dos anteriores. Se puede afirmar que es el único que se subtitula siempre, y sólo si es necesario. El único caso en el que se dobla al español es en la escena en la que la actriz Von Hammersmark y el Coronel Landa mantienen una conversación. De hecho, el tratamiento de «lo alemán» en la película queda reflejado en el *film* de Goebbels. En ella, sólo aparece el soldado Zoller, que se corona como héroe de la noche y de la nación alemana. Sin embargo, sus mensajes ni se doblan ni se subtitulan en la versión en español.

Los resultados vistos arrojan luz sobre qué opinión merecen los alemanes para el director del *film*. El hecho de que el alemán pase desapercibido tanto en la película original como en la meta, hace reflexionar sobre el tratamiento de la cultura alemana y la trascendencia para los públicos norteamericano y español, aunque de forma sutil. Dicha sutileza viene dada a través de qué se subtitula en ambas versiones y qué se dobla. Como conclusión, es posible afirmar que los alemanes no merecen ni una línea

subtitulada ni un doblaje, a no ser que sea totalmente necesario para evitar fragmentaciones en la coherencia y comprensión de la película.

V. LA MÚSICA EN TARANTINO

¿Qué importancia tiene la música en tu trabajo?

Cuando escribo un guion estoy constantemente escuchando música. Una melodía, un ritmo, un verso se convierten en una escena. Sin música no existiría como cineasta.

(Romero, 2013)

El cine de Tarantino siempre se ha caracterizado por el uso de música preexistente que expresa tanto su cinefilia como su melomanía (Gorbman, 2007). La aproximación en lo relativo al uso de la música, casi siempre sacada de su propia colección, es sinónimo de su estilo y otorga unas relaciones audiovisuales memorables, provocativas y llenas de significado. De hecho, Tarantino es uno de los directores más señalados en el campo de la música. Muchos autores afirman que Tarantino valora más la música que la imagen (Miklitsch, 2006) e, incluso, defienden que es el núcleo sobre lo que construye. Lo cierto es que las películas de Tarantino son de una calidad excelente gracias al aprecio y al significado que le da a la música.

El mismo director ha afirmado en varias ocasiones que prefiere no trabajar directamente con compositores debido a que ello le llevaría a sacrificar parte de la historia que quiere contar (Romney & Wootton, 1995). En mayo de 2008, durante el Festival de Cine de Cannes, reforzó esta idea:

Tengo una de las mayores colecciones de bandas sonoras de Estados Unidos. Simplemente, no confío en ningún compositor. Quién coño se cree este tío, que llega y suelta su mierda en mi película. ¿Y si no me gusta? (Tarantino, 2008)

Malditos Bastardos es una película en la que múltiples referencias musicales coexisten en un paralelismo irónico que nutre a las escenas de nuevos significados. El género al que pertenece el estilo musical de Tarantino es *mashup*, según informa el autor de *Inglo(u)rious Basterdization? Tarantino and the war movie mashup* Miguel Mera (2013). Este género se basa en la mezcla de distintos estilos musicales que forman parte de una película. A pesar de que no se trate de *mashup* en su sentido estricto, ya

que no existe una combinación de fuentes preexistentes visuales, sí existen elementos definitorios del mismo en el cine de Tarantino. Estos elementos se aprecian en tropos, tanto auditivos como visuales. La heterogeneidad de la banda sonora de *Malditos Bastardos*, que incluye música de las décadas comprendidas entre 1930 y 1980, es una de las mayores evidencias para incluir al género musical de Tarantino dentro del *mashup* (Mera, 2013).

En la película objeto de este estudio, Tarantino crea una pieza que combina tropos audiovisuales característicos de las películas de guerra y acción, *spaghetti westerns* y del cine de terror.

Uno de los aspectos más criticados de la película es su final alternativo que no coincide con la evolución histórica real del fin de la II Guerra Mundial. La historia alternativa cuenta dos complots simultáneos para asesinar al líder nazi. Uno de estos es trazado por el equipo del Teniente Aldo Raine y Los Bastardos, y el otro por la propietaria franco-judía de un cine parisino. Ambos planes convergen en el cine, lugar en el que Hitler y la mayor parte de sus altos mandos oficiales se encuentran. Todos ellos mueren como consecuencia del incendio provocado a raíz de las acciones de los soldados de Aldo Raine y como consecuencia de la espectacular explosión del cine. Daniel Mendelsohn observa que la creación de fantasías a expensas de una verdad histórica es la mayor *inglorious bastardization of all* (Mendelsohn, 2009). Sin embargo, la película no es un simple *mashup* de cine bélico con sus propios personajes y clichés, sino que explora de manera profunda el impacto en la audiencia de la autenticidad y la venganza. En este contexto, las referencias en la banda sonora a la música propia del *spaghetti western* permiten que las libertades históricas sean el reflejo de una metamorfosis de los hechos convertidos en mito y viceversa.

Resulta sencillo observar cómo Tarantino se aprovecha de la transformación de géneros musicales de formas inventivas a través de la escucha y la visión. La capacidad de identificar y generar vínculos entre materiales que parecen incongruentes refleja la última manifestación de la cultura del *mashup*. En varias entrevistas, el director hace alusiones a lo brillante que es poder darle una canción a una escena específica en un contexto dado (Tarantino, 1996). Asimismo, y con relación a la música, Tarantino ha afirmado que «sus bandas sonoras son equivalentes profesionales de un CD que podría hacerle a cualquiera» (Tarantino, 2003).

Aunque *Malditos Bastardos* es un drama sobre la II Guerra Mundial, la música que la acompaña no llena las expectativas de este estilo o género de cine. La heterogeneidad en la selección de canciones se ve respaldada por la variedad de lenguas y dialectos que se aprecian en la película, como el inglés sureño, el francés, el alemán, el italiano y el inglés más estándar. Asimismo, se observan referencias culturales de deportes, juegos y otras películas. Lisa Coulthard afirma que se trata de técnicas diseñadas para alentar a la audiencia a que preste más atención a la banda sonora y viceversa (Coulthard, 2012). La evidencia a la hora de analizar las canciones de la película muestra que muchas de ellas pertenecen a películas preexistentes que tratan temas parecidos, normalmente sobre dos grupos enfrentados. Así, podemos afirmar que Tarantino escoge cada canción siguiendo una lógica contextual.

Una faceta característica de *Malditos Bastardos* es que hace referencia al *spaghetti western* y, en particular, a la música de Ennio Morricone. De hecho, la música de Morricone enmarca la película, a pesar de que el Morricone del principio y el del final de la película sean bien distintos. A este autor se le relaciona con el *spaghetti western*, género que aparece a mediados de 1960. Así, Morricone se ha convertido en uno de los exponentes más importantes dentro de este género, que estaba dirigido principalmente por italianos. El efecto conseguido por Morricone y por Tarantino resulta brillante, ya que ambos trabajan en expandir e intensificar tanto la acción como el afecto. La música en la película no opera de manera aislada, sino que se ve intensificada en ciertos momentos en los que la música domina sobre todo lo demás (Dassanowsky, 2012). Además, el efecto de expandir, atrasar o reducir el tiempo de acción se consigue a través de la banda sonora. Se puede observar en momentos cruciales de la historia, como la llegada del coche a la granja de LaPadite, el descubrimiento de la familia de Shosanna por el general Landa y la muerte de Shosanna o la rendición del oficial alemán ante los Bastardos a cámara lenta (Mera, 2013).

La primera escena de la película, en la que aparece una apacible granja, una joven tendiendo la ropa y un adulto trabajando está ambientada en una atmósfera bucólica y aparentemente tranquila. La tranquilidad de la escena, así como las sucesivas que se desarrollan en la granja LaPadite, se ven rotas por la música. Así, la canción inicial, junto con un diálogo plagado de silencios y pausas, provocan una tensión abrumadora que no termina hasta que el general Landa se despide de Shosanna cuando ésta consigue escapar. El momento en que Landa alza la mano para gritar: *Au revoir*,

Shoshana! coincide con el final de la primera canción, titulada *The Green Leaves of Summer*.

Además de cargar la película de momentos de tensión pura, el manejo del volumen y el ritmo de las canciones conducen al espectador a poner en el centro de la trama a Shosanna. Esto se explica porque Tarantino, de una forma voluntaria, utiliza ciertas piezas (todas ellas ya vistas en películas de *spaghetti western* anteriores) y plasma aquellas que provocan más tensión, volumen, amenaza, ansiedad y afecto. Por ello, Shosanna representa la parte emocional de la película, mientras que Los Bastardos representan la venganza.

Ninguno de los temas musicales que aparecen en el *film* son nuevo, sino que son prestados de películas clásicas. Predomina la música instrumental y melodías populares alemanas y francesas que encajan con una película sobre la II Guerra Mundial (Moral, 2009).

Ciertas canciones de la película reflejan de forma clara el deseo de venganza profunda hacia los alemanes¹. Así, *Cat people*, cantada por David Bowie y escrita por Paul Schrader en 1982 determina la fuerza y la intensidad de Shosanna cuando se pinta la cara cual soldado que va a la guerra. La contextualización de la escena se consigue gracias a la sinergia que existe entre las características físicas de la joven Shosanna y la letra de la canción.

Por lo tanto, la música forma parte del elemento narrativo de la historia porque emite fuerza e intensidad. Además, complementa los diálogos de forma brillante y construye climas determinados para cada escena, siguiendo la línea de las películas bélicas y de los *spaghuetti westerns*. Tarantino muestra su intencionalidad y su estilo gracias a las elecciones que hace de las canciones.

¹ En el Anexo I de este trabajo aparece la lista con las canciones que pertenecen a la banda sonora de la película *Malditos Bastardos*.

VI. CONCLUSIONES

Este trabajo ofrece un análisis sobre los elementos traductológicos más interesantes de la película de Quentin Tarantino, *Malditos Bastardos*. Así, el trabajo comienza presentando una aproximación teórica sobre la traducción audiovisual. Dentro del contexto teórico del trabajo, es importante resaltar la dificultad intrínseca de este tipo de traducción con respecto al tratamiento del humor y de los elementos culturales. La traducción audiovisual no permite la utilización de la equivalencia, ya que es necesario adaptar el texto original al contexto meta. Por ello, es importante tener presente la labor del traductor, quien debe adoptar una serie de estrategias diferentes para encontrar una traducción culturalmente adaptada al público meta.

En el primer capítulo del análisis se ha analizado la traducción de elementos culturales. Para ello, se ha estudiado la versión original de la película, la versión traducida y, en algunos casos, se ha propuesto una versión alternativa. Lo más importante es conseguir el mismo efecto (*skopos*) que en la película original. Debido a la gran cantidad de expresiones idiomáticas y propias del *slang*, cuyas equivalencias culturales son muy difíciles de encontrar, se pierden matices léxicos, como la contracción en inglés *wanna* y expresiones como *Sir*. Se ha prestado especial atención a la traducción de la variedad diatópica, centrada en los acentos de los personajes. En este aspecto, la película en su versión española ha cuidado el tratamiento de los mismos. Por ello, el espectador español diferencia en todo momento la nacionalidad de los personajes del *film*.

A partir del estudio de ciertas frases de la película, se ha llegado a la conclusión de que el procedimiento más utilizado por el traductor audiovisual es la **modulación** y, en algunos casos, la **adaptación**, debido a la gran presencia de elementos culturales. Como ya se ha señalado anteriormente, la equivalencia traductora no encuentra cabida en este tipo de traslaciones. A la hora de traducir la película *Malditos Bastardos* es necesario prestar especial atención a las expresiones idiomáticas (por ejemplo, *who shot John*) y al *slang*.

El tercer elemento de análisis de este trabajo se ha centrado en el tratamiento de los vulgarismos y de las palabras malsonantes, que es uno de los temas más complicados de tratar en traducción audiovisual. Según Ruiz Mora (2005), existen tres estrategias a la

hora de traducir estos elementos: la **neutralización** o eliminación del insulto, la **compensación** o la sustitución de un elemento por otro, y la **naturalización** o el ajuste cultural del vulgarismo a la lengua meta. La película *Malditos Bastardos* representa el ejemplo perfecto para el estudio de palabras malsonantes, puesto que en ella aparecen de forma constante. Precisamente por esta razón, y porque muchas de ellas proceden de la composición de palabras, la labor del traductor se complica de nuevo y debe utilizar la imaginación para encontrar una traducción adecuada.

Por ser un tema recurrente en la traducción audiovisual, se ha analizado el **doblaje** y la **subtitulación** de la película. Las conclusiones que se han extraído han arrojado luz sobre la posible trascendencia de la película. Normalmente, las películas en España se traducen por una cuestión consuetudinaria. Sin embargo, el análisis de esta parte ha mostrado que el inglés es la lengua principal de la película, seguida por el francés y, en último lugar, por el alemán. Esto se debe a que el inglés es el único idioma que se dobla en todo momento, mientras que el francés lo hace sólo en ciertas ocasiones y también se subtitula cuando es necesario. Sin embargo, el alemán, por regla general, ni se dobla ni se subtitula. Sólo se dobla si en la escena interviene alguien que, aún siendo alemán, no pertenece al brazo del nazismo, como es el caso de la actriz Von Hammersmark. Esta conclusión se refuta durante la escena en la que se visiona la película de Goebbels, al final del *film*. En esta parte de la película, no se produce ni el doblaje ni la subtitulación. Resulta evidente que la elección entre doblaje y subtítulos no se ha decidido de manera arbitraria. Puede estar estrechamente relacionado con la opinión que merecen los nazis de la II Guerra Mundial para el director de la película, quienes no se merecen ni una línea de subtítulo.

Otro de los elementos estudiados en este trabajo es la **música**. Tarantino es considerado como uno de los directores que más cuidan este aspecto en las películas que dirige. Las canciones son seleccionadas de forma caprichosa por Tarantino y forman una parte esencial de la película para contextualizar las escenas. La banda sonora de *Malditos Bastardos* es un reflejo de la fuerza, del estilo y del afán de venganza. Hay expertos que afirman que en los *films* de este director, las canciones son más importantes que las imágenes, y no hay duda de que razón no les falta. Si eliminásemos cualquier canción de cualquier escena, se produciría un cambio radical en la contextualización, comprensión e intención del fragmento. Anteriormente se ha mencionado que el estilo musical al que pertenece la película es al del *mashup*,

caracterizado por la convergencia de diferentes estilos musicales de varias épocas históricas. Las mezclas pertenecen al estilo del *spaghuetti western*, de películas de acción e, incluso, de terror. Lo que resulta evidente es que la película posee una banda sonora plagada de canciones con fuerza. Además, varias de ellas son piezas clásicas alemanas y francesas que provocan que el espectador preste más atención a la película. La conclusión final en cuanto a la música de Tarantino es que representa un elemento narrativo de la película.

La II Guerra Mundial en el cine ha sido un tema tratado en múltiples ocasiones. Sin embargo, *Malditos Bastardos* es un caso muy especial. Si bien la película comienza siguiendo un hilo argumental históricamente correcto, el final del *film* nada tiene que ver con la historia del fin del Holocausto. Todos mueren, o la mayoría. El incendio del cine representa el cénit de la venganza al más puro estilo de Tarantino. Hablamos de venganza porque es la intención final del director: la de satisfacer al espectador de la historia que nunca sucedió. A pesar de que esa sea o no la intención del director, es importante explicar por qué el efecto se ha conseguido tanto en el público anglosajón como en el español. Los ganadores de la II Guerra Mundial se regocijaron en esa propia victoria, aunque el destino del dictador nazi no satisfizo tanto al público que vivió la historia. Algo parecido ocurre con los espectadores españoles, quienes sufrieron una Guerra Civil y una dictadura que, a pesar de que llegó a su fin, para algunos es una etapa que no quedó debidamente cerrada. *Malditos Bastardos* representa el sino que nunca ocurrió y el deseo que nunca se consiguió: que Adolf Hitler muriera como hubiera merecido. Los norteamericanos, los franceses y los ingleses se coronan como los libertadores del Holocausto, cuyos finales, así como el de Hitler, no podían ser de otra forma que con la explosión del cine francés.

Ruido, imagen, drama, humor negro, culturas, géneros, música, cine, acentos, tensión, sensibilidad, guerra, historia, inventiva, imaginación, “cabronazos” y sangre. Mucha sangre. En pocas palabras, *Malditos Bastardos*.

VII. OBRAS CITADAS

Agost, R., & Frederic, C. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicaciones Universitat Jaume I.

Allen, D. (2010). Quentin Tarantino: The Director. *Watch Mojo* , 1.

Bravo Utrera, S. (2003). Teoría, didáctica y práctica de la traducción. En I. Pascua Febles, V. Moya Jiménez, S. Bravo Utrera, K. Socorro Trujillo, & A. Bolaños Medina, *Teoría, didáctica y práctica de la traducción* (págs. 44-62). A Coruña: Netbiblio SL.

Coseriu, E. (1973). *Teoría del lenguaje y lingüística general: cinco estudios*. Madrid: Gredos.

Coulthard, L. (2012). *Inglourious music: revenge, reflexivity and Morricone as muse in Inglourious Basterds*. Londres: Robert von Dassanowsky.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Manchester, UK: St. Jerome Pub.

Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics. *Revista Babel* , 193-218.

Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación inglés - español* (1a ed.). Barcelona: Ariel Cine.

Fuentes Luque, Adrián. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup", de los Hermanos Marx*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Granada. Granada.

Goris, O. (1993). *The question of dubbing. Towards a Frame for Systematic Investigation*. Amsterdam: Target.

Hatim, B., & Mason, I. (1005). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel S.A.

Mayoral Asensio, R. (2007). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. *Universidad de Sevilla* , 5-18.

Mayoral Asensio, R., & Duro Moreno, M. (2001). *Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Nida, E., & Taber, C. R. (1982). *The theory and practice of translation*. Leiden: United Bible Societies.

Nord, C. (1995). *Text in Analysis Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Nueva York: Rodopi B.V.

Tejera, C. B. (2007). Aproximación al estudio del doblaje y la subtitulación desde la perspectiva prescriptivista y la descriptivista: la traducción audiovisual. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* , 4,5.

REFERENCIAS GENERALES

- Conrad, S. (2005). *The comedic base of black comedy: an analysis of black comedy as a unique contemporary film genre*. New South Wales: College of Fine Arts University of New South Wales Australia.
- Chaume, F. (2004). Cine y Traducción. *Hermeneus*, 300-336.
- Frieser, K.-H. (2013). *El mito de la Blitzkrieg: La campaña de 1940 en el Oeste*. Madrid: Planeta.
- Gorbman, C. (2007). *Auteur Music*. Berkeley: Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert.
- Mera, M. (2013). The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media. En O. U. Press, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (págs. 436-458). Nueva York: Carol Vernalis, Amy Ierzog, John Richardson.
- Miklitsch, R. (2006). *Roll over Adorno: Critical Theory, Popular Culture, Audiovisual Media*. Nueva York: State University of New York.
- Romney, J., & Wootton, A. (1995). *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 1950s*. Londres: BFI.
- Ruiz Mora, Irene (2005) *Fighting the power of swearwords en la traducción audiovisual: un análisis de la traducción de términos derogatorios en Do the Right Thing/Haz lo que debes*, en Romana García, María Luisa [ed.] II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI, pp. 820-833. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_IRM_Fighting.pdf
- Toynbee, A. (1985). *La Europa de Hitler*. Madrid: Sarpe.
- Toury, G. (2012). *Descriptive Studies in Translation and Beyond*. Philadelphia: John Benjamins.
- Vinay, J., & Dalbernet, J. (1958). *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. Didier-Harrap.
- Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing translation studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production*. Lérida: Universitat de Lleida.

FUENTES DE INTERNET

Castro, X. (2000). El español neutro. *El Trujimán* . Recuperado el 28 de Febrero de 2015, de <http://xcastro.com/neutro.html>

Filmaffinity. (s.f.). Recuperado el 22 de Febrero de 2015, de http://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=318408&attr=topic_count

IMDb. (s.f.). Recuperado el 9 de Marzo de 2015, de <http://www.imdb.com/title/tt0058453/>

IMDb. (2009). Recuperado el 22 de Mayo de 2015, de <http://www.imdb.com/title/tt0361748/soundtrack>

López Nieves, Luis. (s.f.). *Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves*. Recuperado el 9 de Marzo de 2015, de http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/villon/francois_villon.htm

Markstein, D. D. (2009). *Toonpedia*. Recuperado el 9 de Marzo de 2015, de <http://www.toonopedia.com/katzen.htm>

Mendelsohn, D. (2009). When Jews Attack. *Newsweek* . Recuperado el 7 de Febrero de 2015, de <http://www.newsweek.com/tarantino-rewrites-holocaust-79003>

Qué Aprendemos Hoy. (s.f.). *Frases que han hecho historia*. Recuperado el 9 de Marzo de 2015, de <http://queaprendemoshoy.com/frases-que-han-hecho-historia-i-paris-bien-vale-una-misa/>

Romero, R. (2013). Quentin Tarantino: "He intentado contar el esclavismo con crudeza, sin edulcorantes". *Rolling Stone* . Recuperado el 14 de Marzo de 2015, de <http://rollingstone.es/entrevistas/quentin-tarantino-he-intentado-contar-el-esclavismo-con-cruceza-sin-edulcorantes/>

Tarantino, Q. (22 de Mayo de 2008). Masterclass. *Cannes Film Festival, Salle Debussy*. (M. Ciment, Entrevistador) Cannes. Recuperado el 22 de Marzo de 2015, de <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2008/evenementLecons.html>

Tarantino, Q. (1996). Quentin Tarantino Interview. (T. T. Connection, Entrevistador). Recuperado el 22 de Marzo de 2015, de https://books.google.es/books?id=RRmcAQAQAQBAJ&pg=PA83&lpg=PA83&dq=quentin+tarantino+interview+1996&source=bl&ots=okKO4gv8SQ&sig=oiAYWpsQeYIIgEi6b6iyXP0JG8M&hl=es&sa=X&ei=v6ZsVdGHNIe6ygON_I0IDQ&ved=0CDQQ6AEwAg#v=onepage&q=quentin%20tarantino%20interview%201996&f=false

Tarantino, Q. (10 de Junio de 2003). Quentin Tarantino: Kill Bill Vol.1. (M. Latham, Entrevistador) BBC Online. Recuperado el 22 de Marzo de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=GrSJdy8VjZk>

The Free Dictionary. (2002). Recuperado el 9 de Marzo de 2015, de <http://idioms.thefreedictionary.com>

Urban Dictionary (s.f.). Recuperado el 8 de Marzo de 2015, de <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=urban+dictionary>

ANEXO I

Banda Sonora de la película “Malditos Bastardos”

1. The Green Leaves of Summer – Nick Perito (composed by Dimitri Tiomkin & Paul Francis Webster). From the film *The Alamo*.
2. The Veredict [Dopo la Condanna] – Enio Morricone. From the film *The Big Gundown*.
3. White Lightning (Main Title) – Charles Bernstein. From the film *White Lightning*.
4. Slaughter – Billy Preston. From the film *Slaughter*.
5. The Surrender [La Resa] – Enio Morricone. From the film *The Big Gundown*.
6. One Silver Dollar [Un Dollaro Bucato] – The Film Studio Orchestra (composed by Gianni Ferrio). From the film *One Silver Dollar*.
7. Davon Geht Die Welt Nicht Unter – Zarah Leander (composed by Bruno Balz & Michael Jary. From the film *Die Grosse Liebe*.
8. The Man With The Big Sombrero (Album Version) – Samantha Shelton and Michael Andrew (composed by Phil Bouteljie & Foster Carling). From the film *Hi Diddle Diddle*.
9. Ich Wollt Ich Waer Ein Huhn (Album Version) – Lilian Harvey and Willy Fritsch (composed by Hans-Fritz Beckmann & Peter Kreuder). From the film *Lucky Kids*.
10. Main Theme from *Dark of the Sun* – Jacques Loussier. From the film *Dark of the Sun*.
11. Cat People (Putting Out The Fire) – David Bowie (composed by David Bowie & Giorgio Moroder). From the film *Cat People*.
12. Tiger Tank – Lalo Schifrin. From the film *Kelly's Heroes*.
13. Un Amico – Enio Morricone. From the film *Revolver*.
14. Rabbia e Tarantella – Enio Morricone. From the film *Allonsanfan*.

(IMDb, 2009)