

# Els títols dels films de Quentin Tarantino: Una perspectiva multilingüe

José Santaemilia

Betlem Soler

Universitat de València. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya

Av. Blasco Ibáñez, 32. 46010 València

jose.santaemilia@uv.es

<http://www.uv.es/~santaemj/>

---

## Resum

Els títols de films en llengua anglesa són, avui dia, textos (o paratextos) de gran importància cultural en les societats occidentals. En aquest article ens ocupem de dues qüestions: (1) del fenomen —força popular— de la traducció dels títols de pel·lícules en llengua anglesa que arriben al nostre cinema; repassem les variades tipologies emprades per analitzar les traduccions dels títols dels films a l'espanyol; i (2) de les traduccions dels títols dels films de Quentin Tarantino a diverses llengües del nostre entorn (espanyol, francès, italià, portuguès, alemany, i també català); tractem de trobar algunes claus explicatives per aquestes traduccions, i valorem la incidència de factors com el doblatge vs. subtitulació, globalització vs. nacionalisme, el cinema com a fenomen comercial, Tarantino i el cinema de culte, Tarantino com a director i guionista, etc. Des del punt de vista traductològic, comprovem el predomini d'estratègies com el manlleu (o «no traducció») i la traducció literal.

**Paraules clau:** Quentin Tarantino, títols de pel·lícules, traducció, manlleu, traducció literal.

---

## Abstract

In Western societies, English-language film titles are today texts (or paratexts) of a great cultural importance. In this paper we address two questions: (1) the highly popular phenomenon of the translation of English-language film titles that are released in our cinemas; we revise a variety of typologies employed to analyse the translation of these film titles into Spanish; and (2) the translation of Quentin Tarantino's film titles into a number of languages around us (Spanish, French, Italian, Portuguese, German, and where possible Catalan); we try to offer several explanations for these translations, thus weighing the influence of such factors as dubbing vs. subtitling, globalization vs. nationalism, cinema as a commercial phenomenon, Tarantino and *cult cinema*, Tarantino as a director and scriptwriter, etc. From a translational point of view, we observe the predominance of such strategies as emprunt (or «no translation») and literal translation.

**Key words:** Quentin Tarantino, film titles, translation, emprunt, literal translation.

---

## Sumari

- |  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>0. Introducció</li> <li>1. Els títols de films: Textos vs. paratextos</li> <li>2. La traducció dels títols de films: tècniques i procediments bàsics</li> <li>3. Els títols del films de Quentin Tarantino a través de les seues traduccions</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>4. Tarantino multilingüe: Algunes claus explicatives</li> <li>Bibliografia</li> </ul> |
|--|--|

### 0. Introducció

En el nostre panorama cinematogràfic, Quentin Tarantino no necessita cap presentació. *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction* —per esmentar els dos exemples més emblemàtics— formen ja part del nostre paisatge cultural i semiòtic. Tarantino és una imatge de marca, la d'un heroi postmodern que combina la violència amb l'estètica, l'obsenitat lingüística amb l'experimentació fílmica. És un director, actor i guionista que conrea l'extravagància i que recicla, en els seus projectes, les seues vivències a l'entorn dels vídeoclubs, una cultura popular farcida d'assassinats, de venjadors, de personatges estereotipats.

En aquest paper examinarem els títols de les pel·lícules de Quentin Tarantino en passar de l'anglès a diverses llengües del nostre entorn, amb una perspectiva fonamentalment traductològica. Tractarem de descriure les vicissituds de les estrenes d'aquests films i de valorar quina estratègia traductològica s'ha emprat en els seus títols. Potser acabarem descobrint que el títol cinematogràfic és un text —complet i complex— que, partint majoritàriament del món anglosaxó, viatja incessantment a altres latituds lingüístiques i culturals. Les claus interpretatives dels títols de les pel·lícules fora del món anglosaxó, però, semblen situar-se més enllà de la traductologia i, potser, més a prop dels àmbits de la publicitat o de l'espectacle. El cinema ha transformat autors com Tarantino, i molts d'altres, en icones globals que, potser, requeriran interpretacions globals.

### 1. Els títols de films: Textos vs. paratextos

Quan observem els títols dels films que formen part de l'oferta cultural diària dels nostres cinemes, hi ha una paradoxa inicial. D'una banda, som conscients que es tracta de textos efímers, fugissers, intranscendents. D'altra banda, però, també ens adonem que són —malgrat la seua manifesta intranscendència— els autèntics textos culturals contemporanis, per la seua presència abassegadora, per la seua influència, pel seu caràcter evocador. Hi ha títols que ens agraden, que ens fan fàstic, que ens il·lusionen o que ens exasperen, però en tots els casos semblen tocar una fibra sensible. Al llarg de la seua curta història, el cinema ha estat capaç d'assolir/constituir un teixit intertextual d'altíssim poder evocador. Els títols dels

innumerables films que hi ha instal·lats en la nostra enciclopèdia cultural apareixen sovint en les nostres converses, en les nostres metàfores, en les nostres posicions ètiques o estètiques. Molt sovint, el títol d'una sola pel·lícula —ja siga *Gilda*, *Terminator*, *La naranja mecánica* o *Pulp Fiction*— és capaç de conjurar tota la crònica sentimental d'una època de la nostra vida, o d'una generació, o d'una determinada actitud vital.

Els títols de films contenen un nombre molt reduït de mots, molt sovint només un o dos. Mostren, però, una gran condensació expressiva, i poden, malgrat el nombre limitadíssim d'unitats lingüístiques, suggerir un pensament, una experiència estètica o un món referencial complet. Per aquesta condensació expressiva, pels lligams intertextuals, per la capacitat d'evocació, els títols de pel·lícules solen ser considerats com a *textos* individuals, complets i complexos. Els títols de films constitueixen el vèrtex superior d'un entramat de discursos i textos, així com un element en la (infinita) trama intertextual que és, en essència, la pròpia història del cinema.

Gallardo (1997), des d'una altra òptica, analitza els títols fílmics com a *paratextos*, segons la formulació de Gérard Genette (1982: 11-12), que hi inclou els títols, els pròlegs, els prefacis i els epílegs, les notes al marge, les il·lustracions, la coberta, i qualsevol altre element que envolta el *text* principal. Els paratextos tenen, doncs, una relació subordinada amb els textos: si els analitzem de manera independent, potser no ens proporcionaran cap clau explicativa; si, per contra, els estudiem conjuntament, i en funció del text principal, aleshores sí que ens donaran informació complementària de gran vàlua, que ens podrà servir o no d'explicació o justificació, però que sens dubte enriqueix substancialment el context del text principal.

Ja siga com a text o com a paratext, els títols de films tenen bastant densitat semiòtica per a justificar una anàlisi complexa com la que assagem en aquestes línies.

## 2. La traducció dels títols de films: tècniques i procediments bàsics

Malgrat la immensa popularitat del cinema, són limitats els estudis que s'han ocupat de la traducció dels títols dels films en llengua anglesa que arriben contínuament a les nostres llistes d'espectacles. Molta gent hi opina, a diversos fòrums, blogs, tertúlies radiofòniques o televisives, però hi ha molt poques formulacions serioses de la qüestió. I, a més, és un fenomen que posa de relleu la globalització del nostre món: curiosament, es dona molt particularment en l'àmbit de l'Estat espanyol, i és pràcticament inexistent en els països anglosaxons. És, per tant, un fenomen que afecta la traducció —o adaptació— d'un producte cultural en llengua anglesa.

Diversos investigadors han analitzat la traducció de títols de pel·lícules anglòfonas a l'espanyol, i han assajat una sèrie de tipologies centrades en les tècniques o estratègies de traducció, en les funcions lingüístiques, en els efectes pragmàtics, etc. Santoyo (1985: 139-146) distingeix entre traduccions:

1. «*ad libitum*» (*Face to the Wind* (1972), trad. «Violación de una apache»);
2. amb tendència explicativa (*Dr. Doolittle* (1998), trad. «El extraño mundo del Dr. Doolittle»);
3. amb tendència «comercial» (*Rosemary's Baby* (1968), trad. «La semilla del diablo»);
4. «romàntiques» (*Night Song* (1948), trad. «Mi corazón te guía»);
5. «tremendistes» (*Sleep, my love* (1948), trad. «Pacto tenebroso»);
6. «aventureres» (*Room service* (1938), trad. «El hotel de los líos»);
7. «picaresques» (*Waltz of the toreadors* (1962), trad. «El mayor mujeriego»); i
8. «moralitzants» (*Let's make love* (1960), trad. «El multimillonario»).

Tota classificació és, sens dubte, discutible, perquè naix de l'òptica i dels interessos de cada investigador. En aquest cas, es tracta d'una classificació que només se centra en una estratègia traductològica, la traducció *ad libitum*, la traducció lliure. Les modalitats que Santoyo anomena «comercial», «picaresca», «tremendista», etc. són —si fa no fa— caracteritzacions semàntiques de les traduccions. També són, des d'una altra perspectiva, apunts per a un estudi ideològic de les traduccions dels títols de films.

Pascua (1994) fa una classificació dels títols de films atenent les funcions lingüístiques que aquests títols traduïts tenen en la llengua d'arribada. Aquesta classificació modifica lleugerament les funcions que Christiane Nord (1990) distingeix:

1. funció distintiva (*Terminator* (1984), trad. «Terminator»);
2. funció metatextual (*Star Wars* (1977), trad. «La guerra de las galaxias»);
3. funció fàtica (l'autora no ofereix cap exemple en el seu corpus);
4. funció explicativa (*Arthur* (1981), trad. «Arthur, el soltero de oro»);
5. funció expressiva (*Cadillac Man* (1990), trad. «Los apuros de un vendedor de coches»); i
6. funció comercial o seductora (*Nine to five* (1980), trad. «Cómo eliminar a su jefe»).

Aquesta classificació, com veiem, adapta interessadament les tipologies lingüístiques ja clàssiques de Roman Jakobson i Dell Hymes (vegeu Cook 1989: 24-29) per a una anàlisi funcionalista de la traducció dels títols de pel·lícules. Aquesta perspectiva emfatitza els elements pragmàtics de les traduccions, i en privilegia la recepció.

Gallardo (1997) adopta també una perspectiva funcionalista en la línia de Nord (1990), i distingeix entre diverses funcions que pot acomplir un títol de pel·lícula: *distintiva* (amb insistència en fenòmens com els ecos intertextuals, els *remakes* o els hipertextos), *descriptiva* (el títol com a creador de marcs discursius i cognitius), *expressiva* (el títol com a empremta del lloc de l'enunciació), *fàtica* (funció metatextual) i *operativa* (el títol com a reclam textual semblant al titular periodístic).

Aquesta autora introdueix una distinció entre el *títol* del film en qüestió i un *segon títol* (o *títol versionat*) (Gallardo 1997: 183), que ens obliga a una «re-consideración del todo textual a la luz del nuevo receptor que lleva aparejado el cambio de lengua» (*ibidem* 184). L'autora desvincula l'enunciació del títol *original* de

la del títol *versionat*, pel fet de tractar-se d'esdeveniments comunicatius distints. La relació entre ambdós títols queda establerta mitjançant mecanismes pragmàtics com:

1. l'*ampliació informativa* (*Arrowsmith* (1931), trad. «El doctor Arrowsmith»);
2. la *restricció informativa* (*The private life of Don Juan* (1934), trad. «Don Juan»);
3. el *reajustament deíctic* (*Nanook of the North* (1931), trad. «Nanook el esquimal»); o
4. el *desplaçament del focus* (*The girl he left behind* (1956), trad. «El hijo de mamá»).

Jiménez Serrano (1997), en un dels articles més exhaustius sobre el tema, assaja fins a tres tipologies distintes d'anàlisi de les traduccions a l'espanyol dels films nord-americans. En primer lloc, identifica cinc patrons bàsics de trasllat d'un títol en anglès fins l'espanyol, que van des de la traducció fins a l'adaptació:

1. La repetició del títol original en anglès (*Beautiful girls* (1996), trad. «Beautiful girls»);
2. La traducció literal (*The van* (1996), trad. «La furgoneta»);
3. La traducció quasi-literal (*The usual suspects* (1995), trad. «Sospechosos habituales»);
4. Utilització d'un subtítol (*Dragonheart* (1996), trad. «Dragonheart (Corazón de dragón)»); i
5. L'adaptació (*Courage under fire* (1996), trad. «En honor a la verdad»).

En segon lloc, repassa, en una secció miscel·lània, algunes de les *modes i tendències* (*ibidem* 307) observades en la traducció de títols de films, entre les quals: el tractament de noms propis i topònims; l'adaptació de les referències locals; la modificació dels títols per raons promocionals; la utilització del que anomena «coletilla subordinada» (*ibidem* 308); la generalització; els jocs lingüístics; l'humor; el cinema d'autor; el reclam eròtic; etc. Una tercera classificació llença una mirada valorativa, fortament subjectiva, sobre els títols encunyats en espanyol dels films nord-americans. Així, parla de:

1. errades de traducció (*Dances with wolves* (1990), trad. «Bailando con lobos»);
2. pèrdua d'informació (*Disclosure* (1994), trad. «Acoso»);
3. «gazapos» (*ibidem* 315) (*Devil in a blue dress* (1995), trad. «El demonio viste de azul»);
4. traduccions desconcertants (*Desperado* (1995), trad. «Desperado»);
5. el problema de les continuacions (*Die hard 2* (1990), trad. «La jungla de cristal 2, alerta roja»);
6. la utilització errònia de l'anglès (*The American president* (1995), trad. «El presidente y miss Wade»); i
7. les grans adaptacions, amb les quals l'autor reconeix que «todavía hay esperanza» (*ibidem* 316) en aquest camp (*The seven year itch* (1955), trad. «La tentación vive arriba»).

A Santaemilia (2000) analitzem un corpus d'unes 800 pel·lícules en anglès i les seues traduccions a l'espanyol, i en destaquem els següents procediments fonamentals, amb expressió dels percentatges d'ús:

1. traduccions «literals» (29,30 %) (*Fried Green Tomatoes* (1991), trad. «Tomates verdes fritos»);
2. traduccions «*ad libitum*» (23,73 %) (*Near Mrs.* (1991), trad. «Casado con todas»);
3. absència de traducció (12,79 %) (*Ladybird, Ladybird* (1994), trad. «Ladybird, Ladybird»);
4. transposició (9,94%) (*Surviving the game* (1994), trad. «Juego de supervivencia»);
5. notes, addicions, glosses, etc. (8,29%) (*Sister Act* (1992), trad. «Sister Act: Una monja de cuidado»);
6. reducció (2,97%) (*Home Alone 2: Lost in New York* (1992), trad. «Solo en casa 2»);
7. manlleus (9,37%) (*Jane Eyre* (1995), trad. «Jane Eyre»); i
8. sinonímia (3,61%) (*Longtime companions* (1990), trad. «Compañeros inseparables»).

Aquestes diverses tipologies són intents d'explicar i racionalitzar les opcions traductològiques que es poden observar en els títols adoptats en espanyol per les pel·lícules en llengua anglesa que arriben de manera regular a les nostres pantalles. Totes adopten una perspectiva traductològica, ja siga de caire oracional, discursiu, funcional o semàntic. Totes aquestes classificacions, però, neixen del pànic de les traduccions dolentes, errades, incorrectes. Hi ha una sensació de tragèdia traductològica. Santoyo se'n lamenta, considerant-les «la más poderosa contaminación cultural» que ens envolta (1985: 11), i parla també dels *atemptats lingüístics* (*ibidem* 157) que diàriament es perpetren al cinema i la televisió. Pascua (1994: 349) conclou, en el seu estudi, que el de la traducció dels títols dels films en anglés es «un campo donde reina el caos y se hace todo *ad libitum*» i que la traducció i els traductors hi juguen un paper molt reduït. Costa (1994) parla de «títulos idiotas, redundantes y delirantes» (1994: 18) i de la «titulación dinamitadora, y alucinógenamente creativa» (*ibidem*). Santaemilia (2000) evoca el «caos intercultural» que sembla regnar en el aquest àmbit. En tots els casos sembla partir-se d'una noció idealitzada de la traducció, de l'existència d'una equivalència perfecta a la qual aspirar, tot rebutjant-hi les implicacions pragmàtiques. Potser caldria una aproximació a la traducció dels títols de films des de perspectives complementàries: des de l'experiència estètica, la publicitat o la mercadotènia. Les reflexions contemporànies sobre la traducció no es limiten a cercar l'equivalència absoluta entre un text original i un altre de derivat, sinó que aposten per la diferència i la contradicció, les quals ens remetent a qüestions ètiques, culturals i ideològiques (vegeu Vidal 1998).

### 3. Els títols del films de Quentin Tarantino a través de les seues traduccions

Farem ara un breu recorregut pels films de Quentin Tarantino i les diverses traduccions que han rebut en les llengües del nostre entorn més immediat, és a dir, espanyol, italià, francès, alemany i portugués.

#### 3.1. *Reservoir Dogs* (1992)

Primera pel·lícula dirigida per Tarantino, una obra ja de culte, el títol de la qual respon a un joc intertextual tant del gust de Tarantino: està basat en dues pel·lícules: *Straw Dogs* (1971), de Sam Peckinpah, i *Au revoir les enfants* (1987),<sup>1</sup> dirigida per Louis Malle. A Tarantino li resultava extremadament difícil pronunciar les paraules *au revoir*, així que es referia a aquest film com *reservoir*; d'ací la primera part del títol, i va decidir afegir-hi *dogs*, com un homenatge al film de Peckinpah.

La pel·lícula va ser estrenada —en espanyol, francès, alemany i també en català— amb el títol de *Reservoir Dogs*. A Mèxic, però, va rebre el títol de *Perros de reserva*. En aquest primer film de Tarantino, ja observem una tendència que es repetirà sovint: mentre en espanyol peninsular, els títols tendeixen cada vegada més al manlleu<sup>2</sup> indiscriminat de la llengua anglesa, les distribuïdores mexicanes sembla que es decanten més pels títols explicatius —com afirma Fernando Montes de Oca, director de Mercadotecnia de Zima (González 2004)—, títols que indiquen el tema o temes que desenvoluparà el llargmetratge. És, a fi de comptes, com posar-li nom a un producte. A Itàlia, el títol de l'estrena va ser *Le iene. Cani da rapina*, i en portuguès, *Cães danados*.

#### 3.2. *Pulp Fiction* (1994)

Una de les pel·lícules de referència dels anys 90, avui una icona del cinema independent, però també de l'estètica Tarantino. El títol fa referència a les revistes *pulps*, que van nàixer entre els anys 1920-50, i que s'anomenaven així per estar impreses en paper de premsa, i que fan referència a les *crime novels* o novel·les de detectius, les quals mostren un món i uns detectius totalment diferents dels tradicionals i arquetípics detectius britànics, dissenyats per ser antiherois en compte d'herois. Aquest film, potser per la dificultat del concepte, potser per la gran condensació expressiva de l'original, va ser estrenat en totes les llengües esmentades amb un manlleu: *Pulp Fiction*. Només la versió mexicana va assajar una explicació de l'abast o el contingut de la cinta: *Tiempos violentos*.

1. Els títols en espanyol d'aquests films van ser *Perros de paja* i *Adiós, muchachos*.
2. Manlleu és la «incorporació al text traduït d'una paraula o expressió del text original [...] sol ser fruit de la decisió conscient de deixar empremtes d'una llengua o cultura diferents a la d'arribada en el text traduït» (Ainaud *et al* 2003: 19).

### 3.3. *Four Rooms* (1995)

Pel·lícula coral codirigida per Tarantino amb els realitzadors A. Anders, A. Rockwell i R. Rodriguez. En aquest títol hi ha un eco intertextual, una imitació del títol de *Hotel Room* (1993), de David Lynch.

La pel·lícula, que només podem considerar com a *parcialment* de Tarantino, va ser estrenada —a Espanya, Itàlia, França i Alemanya— amb el títol de *Four Rooms*, i només a Mèxic (*Cuatro habitaciones*) i Portugal (*4 quartos*) va rebre títols distints.

### 3.4. *Jackie Brown* (1997)

Per fer aquesta pel·lícula, Tarantino es va basar en *Foxy Brown* (1974), dirigida per Jack Hill. És un film dels anys 70 que té com a protagonista Pam Grier, icona del cinema *blaxploitation*, el qual mai es va estrenar en el nostre país. Tarantino va escollir Grier com a protagonista del seu film i va deixar el cognom de la pel·lícula dels 70 com a referència. Pel nom va escollir *Jackie* com a homenatge a la persona que, juntament amb la seua mare, el va cuidar durant la seua infantesa. És, el de Pam Grier, un altre cas de recuperació d'actors que ja havien passat de moda. D'igual manera que Pam, Jackie era una dona afroamericana amb els cabells pentinats a l'estil dels anys 80 que recordava molt les actrius de les pel·lícules anomenades *blaxploitation*. A *Pulp Fiction*, Tarantino rescatava de l'oblit un actor com John Travolta, mite retro i *kitsch* dels anys 70 en films com *Saturday Night Fever* (1977) o *Grease* (1978). És una mostra ben evident de la popularitat i influència del cinema de Tarantino, dels nombrosos lligams entre cinema i vida quotidiana, entre realitat i fantasia, entre l'èxit i el fracàs.

Per tractar-se d'una pel·lícula el títol de la qual porta un antropònim en anglés —als quals hi estem tan avesats—, no ens sorprén que aquest llargmetratge de Tarantino haja estat estrenat pertot arreu amb el títol de *Jackie Brown*.

### 3.5. *Kill Bill, vol. I* (2003) i *II* (2004)

Després d'un període relativament llarg sense dirigir, Tarantino presenta aquest film, on torna a aparèixer la *musa* del realitzador nord-americà, Uma Thurman. Malgrat que en aquest cas el títol no sembla oferir cap dificultat lèxica ni cap joc intertextual apreciable, les traduccions del títol són unànimes: *Kill Bill*. A Mèxic, les dues parts del film van rebre els títols de *Kill Bill, vol. I* i *Kill Bill, la venganza*.

### 3.6. *Death Proof* (2007)

Aquesta entrega recent de Tarantino sembla trencar la unanimitat de les anteriors pel que fa a les traduccions del títol. En aquest cas, trobem el manlleu del títol original en les versions espanyola, catalana i alemanya; i diversos intents de translació semàntica: *A prueba de muerte* (a Mèxic), *A prova di morte* (a Itàlia), *Boulevard de la mort* (a França) i *A prova de morte* (a Portugal).



### 3.7. *Inglorious Basterds* (2009)

La darrera pel·lícula que ha rodat el director de Tennessee. Es tracta d'un *remake* d'un film italià —*Quel maledetto treno blindato* (1977)— dirigit per Enzo Castellari, i que va ser traduït a l'anglès com *The Inglorious Bastards* i a l'espanyol peninsular com *Aquel maldito tren blindado*. Ara Tarantino reprén el títol que aquí s'ha anomenat *Malditos bastardos*.

### 3.8. *Tarantino com a guionista i/o actor*

Tarantino ha col·laborat, i col·labora, amb diversos amics i col·legues, en una sèrie de projectes: escriptura de guions, codirecció de films, interpretació com a actor. Es tracta de noms coneguts del cinema independent nord-americà —com Robert Rodríguez, Oliver Stone, Tony Scott— amb qui comparteix una estètica fílmica.

*True Romance* i *Natural Born Killers* formaven part d'una mateixa obra anomenada *The Open Road*, que Tarantino va vendre per molt pocs diners als directors Tony Scott i Oliver Stone, respectivament, els quals les van portar a la pantalla gran el 1993 i 1994. El canvi de títol va ser decisió del seus realitzadors definitius. El film de Tony Scott va ser estrenat amb els títols de *True Romance* (a França i Alemanya), *Amor a quemarropa* (a Espanya) i *Amor a boca de canó* (en català), *La fuga* (a Mèxic), *Una vita al massimo* (a Itàlia) i *Romance Verdadeiro* (Portugal). *Natural Born Killers* va rebre aquest mateix títol a França i Alemanya, i diversos equivalents semàntics en espanyol (*Asesinos natos* en espanyol peninsular, i *Nacidos para matar* a Mèxic), italià (*Assessini nati*), portuguès (*Assassinios Natos*) i en català (*Assassins nats*).

Un altre projecte en el qual va participar Tarantino —en aquest cas com a actor— va ser *From Dusk till Dawn* (1996), film realitzat per Robert Rodríguez. Les versions que hem trobat són variades: des del títol original (a Alemanya), fins a *Abierto hasta el amanecer* (a Espanya), *Del crepúsculo hasta el amanecer* (a Mèxic), *Dal tramonto all'alba* (a Itàlia), *Une nuit en enfer* (a França) o *Aberto até de Madrugada* (a Portugal), *Obert fins a la matinada* (català).

*Sin City* (2005) va ser dirigida per Robert Rodríguez, però Tarantino figura en els títols de crèdit com a director convidat. *Sin City* va ser el títol de l'estrena en espanyol peninsular, italià, francès i alemany. A Mèxic va ser estrenada amb el títol de *La ciudad del pecado*, i a Portugal amb el de *A Cidade do Pecado*.

Finalment, *Planet Terror* (2007) va ser també dirigida per Robert Rodríguez, sobre un guió de Tarantino. Els títols que hem trobat arreu són: *Planet Terror* (a Espanya, Itàlia i Alemanya), així com *Planeta Terror* (a Mèxic i Portugal) i *Planète terreur* (a França).

## 4. Tarantino multilingüe: Algunes claus explicatives

Després d'una ràpida presentació dels films de Quentin Tarantino i de les traduccions que n'han rebut els títols en algunes llengües del nostre entorn, dedicarem aquest darrer apartat a aportar algunes de les claus explicatives per comprendre

millor les opcions adoptades en cada cas. No es tracta, de cap manera, de raons definitives, ni tan sols de *normes*, en el sentit que li donava a aquest terme Gideon Toury,<sup>3</sup> per a qui aquestes governaven el procés de decisió del traductor en una llengua i cultura determinades, així com en el procés traductològic. Volem, més aviat, apuntar tendències ideològicoculturals i factors econòmics que s'han anat decantant al llarg del temps. Cap clau explicativa és, en si mateixa, definitiva ni absoluta, però, en conjunt, ens donen potser una millor panoràmica del fenomen —irrellevant però transcendent— que tractem de descriure.

#### 4.1. Doblatge vs. subtitulació

S'ha parlat sovint sobre els avantatges i desavantatges del doblatge i de la subtitulació, les dues modalitats principals de la traducció audiovisual (vegeu Chaume 2004). El doblatge és la pràctica més extesa, i la trobem, al nostre entorn, en estats com Espanya, França, Alemanya, Àustria, Itàlia, el Regne Unit, etc. La subtitulació és una pràctica habitual a Holanda, Bèlgica, Portugal, Grècia, Noruega, Suècia, Finlàndia, així com als països sud-americans.

S'ha parlat del doblatge com a símptoma d'escassa alfabetització, o d'un nacionalisme lingüístic exacerbada, o de les seues connexions amb un control feixista de la cultura, etc. S'ha parlat de la subtitulació com a forma d'assaborir millor una producció estrangera, amb les seues veus originals, com a resultat d'un major nivell cultural, etc. Avui dia, però, tot sembla molt més matissat i, en tot cas, les dues modalitats són cada vegada més presents en les nostres vides diàries, per la creixent importància de noves tecnologies i noves formes de distribució de productes per al cinema i la televisió. Chaume (2004: 52-60) analitza el que anomena un «fals debat».

Més enllà de les particularitats d'aquest debat, la tradició de doblatge o subtitulació crea pautes culturals i comportaments envers les llengües estrangeres que van penetrant en el subconscient dels parlants respectius. Per exemple, els espectadors holandesos o finesos estan molt més avesats a la llengua anglesa, i als productes culturals en anglès, que els dels països on és habitual el doblatge, com Alemanya o França. Això podria afectar també els títols dels films en anglès: als països on predomina la subtitulació, un títol en anglès és molt més natural i comprensible; mentre que als països on predomina el doblatge, els títols en anglès poden sobtar o resultar incomprensibles, i fins i tot poden provocar virulents rebrots de nacionalisme lingüístic: en concret, investigadors com Pascua (1994: 353) deploren que «parece como si los espectadores españoles tuvieran que aprender inglés por decreto».

En el cas de Quentin Tarantino, hem comprovat els títols dels seus films en neerlandès, i en tots els casos són els mateixos títols que en anglès. El mateix suc-

3. Per a Toury, les *normes* són «factores intersubjetivos» (2004: 95) amb «capacidad reguladora» (*ibidem* 97). Toury explica que «el comportamiento traductor en una cultura tiende a manifestar ciertas *regularidades*, de tal modo que los miembros de esa cultura, aunque no sean capaces de formular las desviaciones de forma explícita, sí suelen ser capaces de decir cuándo un traductor no se atiene a las prácticas admitidas o sancionadas» (*ibidem* 97-98).

ceeix, però, en el cas alemany, on —des del règim nazi— predomina la pràctica del doblatge. Hi ha, com hem vist en l'apartat anterior, situacions mixtes: en espanyol i en francès, la pràctica totalitat dels films de Tarantino són els mateixos de l'original; en italià hi ha una barreja de títols en anglès i de títols en italià; i en portuguès, la gran majoria dels títols —llevat dels que inclouen noms propis com *Jackie Brown* o són molt lapidaris com *Kill Bill*— reproduïxen el contingut lèxic en portuguès. Hi ha un cas excepcional, que ja hem esmentat, el de les estrenes a Mèxic, on sembla que el títol d'una cinta «debe ser atractivo, acorde a la cultura local, simple y fiel al contenido de la cinta que lo ostentará» (González 2004). Els títols mexicans, doncs, amb les excepcions de *Jackie Brown* i *Kill Bill*, són simples, lèxicament impecables i explicatius.

#### 4.2. Globalització vs. nacionalisme

La qüestió del doblatge i la subtitulació ha estat sovint emmarcada dins un debat entorn del nacionalisme lingüístic i cultural. En els orígens del doblatge, per exemple, alguns hi veuen un resorgiment dels nacionalismes alemany, italià, espanyol, japonès, i altres, en especial durant els règims dictatorials de Hitler, Mussolini, Franco, etc. En aquests casos, segons Chaume (2000: 57), el doblatge sorgeix com una mesura feixista de control, polític i ideològic, dels productes estrangers, que podrien posar en perill l'aparell propagandístic dels esmentats règims. Avui dia, però, aquestes connotacions han desaparegut (quasi) per complet.

Certament, i potser per aquestes raons històriques, l'espanyol ha estat sempre molt reticent a incorporar manlleus en el seu lèxic, mostrant la tendència a adaptar-los en la majoria dels casos. Així, títols com *Pulp Fiction* o *Kill Bill* semblen aliens a la cultura lingüística espanyola, i constitueixen —segons Jiménez Serrano (1997: 304)— un «empleo gratuito del inglés». Aquesta tendència, però, és cada vegada més patent en les pantalles espanyoles, així com a les alemanyes, franceses, etc. *Batman Forever* (1994), *Blue in the Face* (1995), *Independence Day* (1996) o *Slumdog Millionaire* (2008) són només alguns exemples de manlleu directe, d'absència de traducció. No cal insistir en el fet que, en el camp del cinema, l'anglès funciona com a vehicle de comunicació internacional i com a autèntica *lingua franca*. Santaemilia (2000) indica que aquest fenomen afecta el 12,79% de tots els films estrenats. Caldria un estudi més recent per veure si —com sembla intuïtivament— el fenomen continua creixent.

Per afegir-hi contradiccions, la globalització que imposa l'anglès en el món del cinema sembla trobar un contrapunt en algunes mesures de caràcter proteccionista, de caire nacionalista. Per exemple, a França hi ha una llei de 1947 que obliga a doblar totes les pel·lícules estrangeres, si bé això no afecta els seus títols. El cas espanyol és també força curiós: políticament, s'ha passat amb gran rapidesa d'una dictadura a una democràcia formal, però encara hi suren els prejudicis centralistes d'una bona part de la població espanyola, el rebuig a les llengües distintes del castellà, l'odi a les identitats nacionals distintes a la majoritària. En aquest context de nacionalisme espanyol exacerbat, és quasi una heroïcitat aconseguir retolar una llauna de tonyina en català o en euskera, però, per contra, podem retolar en anglès

tota l'oferta fílmica de les nostres ciutats i no escoltar ni una queixa. Com a contrapunt, i a tall d'impressió sociològica, sembla que a països com Dinamarca, Finlàndia, Alemanya i molts altres, l'anglès és acceptat i utilitzat amb molta naturalitat, com una conseqüència inevitable d'aquest món globalitzat.

En tot cas, una conseqüència d'acceptar, amb creixent freqüència, manlleus de títols en anglès és un cert procés d'exotització (el que Venuti (2008) anomena *foreignizing*),<sup>4</sup> és a dir, un cert efecte d'estranyesa entre nosaltres dels productes culturals estrangers, la qual cosa reforça l'hegemonia cultural de l'anglès i naturalitza encara més una fraseologia, morfologia i —fins i tot— sintaxi divergents dels nostres idiomes. De manera incidental, també, provoca un problema d'ordre pràctic: com s'ha de pronunciar un film de fonètica i morfologia estranyes, com *Quantum of Solace* (2008), per referir-nos a la darrera entrega del globalitzat James Bond? I *Reservoir Dogs*? I *Pulp Fiction*?

#### 4.3. El cinema com a fenomen comercial

El cinema no és només un espectacle o un producte estètic, sinó també —i sobretot— una enorme maquinària comercial i publicitària. Part fonamental d'aquesta estratègia és assumida per les distribuïdores, que poden contribuir a l'èxit comercial de qualsevol projecte fílmic o ensorrar-lo, establint-hi una censura *de facto* de conseqüències incalculables. Per exemple, i en el cas de Tarantino, la crítica nord-americana es va mostrar contrària a la violència explícita i les drogues que apareixen a *Pulp Fiction* —en concret l'escena on Vincent s'injecta heroïna—, motiu pel qual TriStar es va negar a continuar finançant el projecte que, més tard, acceptaria Miramax.

Les grans distribuïdores són empreses d'abast internacional, que arriben als principals mercats. L'Estat espanyol és, sens dubte, un bon consumidor de productes nord-americans. Però dins del funcionament de les distribuïdores, la traducció no és —ni molt menys— una prioritat. No són els traductors els qui tradueixen els títols de les pel·lícules, sinó les distribuïdores, les quals volen vendre el film a qualsevol preu i necessiten cercar un títol atractiu per tal de captar el major nombre possible d'espectadors. Segons Jiménez Serrano (1997: 294), en la comercialització d'un film estranger «*el traductor no forma parte en absoluto del proceso de traducción*».

Aquesta realitat palesa una tendència creixent a mantenir el títol en anglès en la distribució de productes nord-americans en pràcticament tot el món. Les distribuïdores, segons Jiménez Serrano (1997: 298), ho admeten obertament. Això és possible avui dia gràcies a la implantació de l'anglès i a una publicitat cada vegada més globalitzada. Per exemple, entre els joves de 15-30 anys de l'Estat espanyol, ha millorat considerablement el nivell d'anglès i, per ells, el títol en versió original no els suposa cap problema. Les productores ja compten amb

4. *Foreignizing* és un concepte que Venuti pren a Schleiermacher, i que formula com: «Foreignizing translation signifies the differences of the foreign text» (2008: 15), i que equipara a «an alien experience» (*ibidem* 16) i fins a tot a «ethnocentric violence» (*ibidem*).

aquest factor que —paradoxalment— crea un cert elitisme lingüístic, i discrimina els hàbits culturals de la població més envellida, hàbits que ja s'havien modificat en els països de l'Europa central i septentrional. Per tant, als cinemes de València o de Sabadell, de Donosti o de Sevilla, els espectadors s'hi estan avesant per força, a una oferta fílmica formada per cintes com *Push* (2009), *Cadillac Records* (2008), *Bolt* (2008), *My Blueberry Nights* (2007), *Revolutionary Road* (2008) o *The Reader* (2008).<sup>5</sup>

La publicitat prèvia a l'estrena d'una obra també facilita aquest fenomen de la «no traducció», ja que cada vegada més ens arriba informació sobre els films que s'estrenaran mitjançant programes de televisió, internet o revistes de cinema especialitzades. Com a conseqüència, abans que una pel·lícula arribe a adquirir un títol en espanyol, per exemple, ja la coneixem per l'original en anglès (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill* i tota la producció de Tarantino) i, per tant, les distribuïdores no troben convenient canviar el títol. Certament, i en un curiós retorn a l'estadi prebàbèlic, les grans distribuïdores internacionals aspiren a un sol producte, en una sola llengua, per transmetre un sol missatge.

#### 4.4. El cinema de culte

El treball de Tarantino sempre ha seguit les característiques del cinema de culte: ha estat controvertit, autoreflexiu i ha rebut gran influència de la cultura popular. A més, Tarantino fa una recerca en els arxius de les pel·lícules de sèrie B per a seleccionar els seus protagonistes, com per exemple Pam Grier, Tim Roth i Steve Buscemi, als qui atorga papers principals. Aquests són codis establerts dins del món dels *cult/B movies*.

Podríem afirmar que les pel·lícules de Quentin Tarantino tenen el sentiment dels films de culte: la inspiració en el cinema *neo-noir*, el món dels gàngsters, el crim organitzat i la intriga. A més de la seua influència directa en altres films com a director o com a actor, el seu estil de fer cinema —ple de salts temporals i una violència vista des d'un humor molt peculiar— ha arribat a influir en escenes i temes de pel·lícules considerades de culte, com *The Matrix* (1999) o *The Host* (2006). El cinema de culte és un circuit que es retroalimenta constantment i que —entre altres coses— afavoreix un respecte integral per la seua idiosincràsia: els personatges, les intrigues, les rareses, la intertextualitat fílmica, les peculiaritats lingüístiques.

#### 4.5. Tarantino director vs. Tarantino guionista/actor

No caldrà recordar, fins i tot als qui ignoren el món del cinema, que Quentin Tarantino és un realitzador molt popular, amb els seus detractors però, sobretot, amb fidelíssims seguidors. En particular, és una icona per als espectadors joves, amb orígens humils, amants del cinema de classe B i de les cintes d'arts marçials,

5. Aquesta breu llista de films es pot trobar a la *Cartelera Turia* núm. 2351 (València, 20-26 de febrer de 2009), i és, per tant, molt recent.

seguidors de directors com Sam Peckinpah, John Woo, Ringo Lam, Seijun Suzuki, Sergio Leone, Jean-Luc Godard, Don Siegel o Jack Hill.

Molts consideren Tarantino un geni cinematogràfic i defensen la seua manera de fer cinema, que conté molt de sang i fetge, a més de violència. Carlos Boyero veu el seu cinema així:

A ratos parece teatro filmado (excelente teatro filmado), a ratos posee el tono del más desinhibido cine experimental, pero en ningún momento pierde su elaborada densidad ni la horrorizada fascinación del espectador ante el torrente de violencia que está gozando y padeciendo.

Quentin Tarantino ha assolit una important dimensió pública, com Woody Allen o Pedro Almodóvar. Quan això succeeix, aquests realitzadors es converteixen en generadors de patrons estètics, de símbols, d'actituds vitals.<sup>6</sup>

No creiem en mimetismes absoluts, però hi ha, en el cas dels títols dels films de Tarantino, un fenomen curiós: en la distribució en espanyol, per exemple, totes les pel·lícules dirigides per Tarantino han conservat el títol en anglès; per contra, quasi totes les pel·lícules on Tarantino era guionista o actor —ocupacions que per tradició considerem secundàries, com la de traductor— sí que s'han traduït (*Amor a quemarropa*, *Asesinos natos*, *Abierto hasta el amanecer*). No estem, potser, repetint el vell esquema que associa el text original a la creació, i la traducció a la mera reproducció?

#### 4.6. La incidència de les estratègies traductològiques

*Last but not least*, esmentarem com a clau explicativa les estratègies de traducció. Potser els qui treballem en el món de la traducció sobredimensionem el rol d'aquesta en la indústria cinematogràfica, o potser partim de concepcions molt restringides del que és traducció. Molt sovint, en efecte, analitzem els títols dels films estrangers estrenats entre nosaltres com si fossen una qüestió d'adequació traductològica —o, fins i tot, com una tragèdia traductològica— i potser tot plegat no és més que una qüestió publicitària o una decisió merament comercial.

En aquesta mirada als títols dels films de Quentin Tarantino en diverses llengües del nostre entorn, destaca per sobre de totes les altres una tendència traductològica (quasi) sistemàtica: la repetició del títol original o absència de traducció. Això passa en tots els casos en alemany i en quasi tots els casos en francès (a excepció d'*Une nuit en enfer*, *Boulevard de la mort* i *Planète Terreur*). En italià, sembla

6. Un dels índexs més clars d'aquesta popularitat la reflexa el fet que Tarantino s'haja convertit en objecte d'imitació i paròdia. En un episodi de *Los Simpsons* anomenat «Simpsoncaligragilisticodoso», emès per *Antena 3*, apareix una seqüència titulada «Reservoir Cats», on Rasca i Pica parodien una escena de *Reservoir Dogs* (1992), on el Sr. Rubio (el ratolí) tortura el policia (el gat) i li talla una orella. Vesteixen exactament igual que en la pel·lícula parodiada i sona la mateixa música dins el mateix escenari. Quan el ratolí acaba de ballar triomfalment, apareix un Tarantino parodiat fent un discurs sobre la violència i, de sobte, el ratolí li talla el cap. En aquest moment, ambdós, el ratolí i el gat, es posen a ballar una cançó de victòria que apareix a *Pulp Fiction*.

detectar-se una certa indecisió: d'una banda, es mantenen en anglès els títols més curts i emblemàtics (*Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill*, *Sin City*, *Planet Terror* i *Four Rooms*); i, d'altra banda, hi ha una barreja d'estratègies entre comercials i «*ad libitum*» (*Le iene*. *Cani da rapina* o *Una vita al massimo*), així com estratègies literals de traducció (*Assessini nati* o *Dal tramonto all'alba*).

En espanyol —i aquesta és una observació que han realitzat tots els qui s'han interessat per aquest fenomen— hi destaca un ús quasi sistemàtic del manlleu directe de l'anglès. Les raons poden ser diverses: respecte reverencial a un director de culte com Tarantino; la pròpia força i condensació dels títols de les seues pel·lícules; per reforçar la funció distintiva (Nord 1990) dels títols en el panorama cultural. Hi ha només les excepcions que potser són conseqüència del fet que Tarantino no n'és el director: *Amor a quemarropa* (emprant una estratègia que és difícil de definir: podríem anomenar-la estratègia «comercial» o «tremendista», o simplement transposició);<sup>7</sup> *Asesinos natos* (una traducció quasi-litera) i *Abierto hasta el amanecer* (modulació<sup>8</sup> expressiva). Sembla, però, que quan més recent és la pel·lícula, més creix el fenomen de la no traducció.

Els casos de Portugal i Mèxic mereixen un comentari final. En portuguès detectem una marcadíssima preferència per la traducció literal (*Romance Verdadeiro*, *Assassinos Natos*, *A Cidade do Pecado*, *4 Quartos*, etc.). Només hi ha alguna modulació expressiva en *Aberto até de madrugada* o *Cães Danados*, i els únics manlleus directes corresponen a tres títols que, bé per tractar-se d'antropònims (*Jackie Brown*), o bé per la seua condensació expressiva, sembla ja inversemblant trobarlos traduïts (*Pulp Fiction*, *Kill Bill*).

El cas del títols de Tarantino a Mèxic és extraordinari, tant per la tendència explicativa que ja hem comentat com per la utilització d'un ventall important de solucions traductològiques. N'assenyalarem unes quantes. *Perros de reserva* sembla una clara errada com a traducció de *Reservoir Dogs*. *La fuga* és una traducció «*ad libitum*» o «aventurera» de *True Romance*. *Tiempos violentos* és una adaptació atrevida o «comercial» per tractar de traduir un títol tan eufònic i rotund com *Pulp Fiction*; té un cert toc «moralitzant», explicatiu, però pot llegir-se també en clau metonímica. Més ajustada sembla *Nacidos para matar*, amb una lleugera transposició. *La ciudad del pecado* i *Cuatro habitaciones* són traduccions literals, mentre que quelcom forçats o poc idiomàtics ens sonen títols com *Planeta Terror* o *Del crepúsculo hasta el amanecer*. En conjunt, però, ens sembla un esforç traductològic molt notable dins del panorama uniforme que hem dibuixat del Quentin Tarantino multilingüe.<sup>9</sup>

7. «La transposició consisteix en un canvi de categoria gramatical, és a dir, l'ús d'un lexema d'una categoria gramatical diferent a la que tenia el lexema que al text original expressava el mateix contingut» (Ainaud *et al* 2003: 25).
8. La modulació és «una alteració del contingut literal d'un fragment de l'original sense que en canvi el sentit per poder adaptar la traducció a les preferències expressives pròpies de la llengua meta, allò que s'ha anomenat l'"esperit de la llengua"» (Ainaud *et al* 2003: 27).
9. Nota final, amb punts suspensius: Voldríem haver inclòs en aquesta anàlisi totes les traduccions catalanes dels films de Quentin Tarantino, però ens hem trobat amb un context d'una cinematografia no normalitzada, que viu entre permanents contradiccions. D'una banda, Catalunya desitja

## Bibliografia

- AINAUD, Jordi *et al.* (2003). *Manual de traducció anglès-català*. Vic: Eumo Editorial.
- BOYERO, Carlos. «Sangre y talento, insólita y violenta “ópera prima” de Quentin Tarantino». *Diario El Mundo*.
- CHAUME, Frederic (2000). «Aspectos profesionales de la traducción audiovisual». A: KELLY, D. (ed.). *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. Granada: Comares, p. 47-84.
- (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- COOK, Guy (1989). *Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- COSTA, Jordi (1994). «Pero, ¿quién diablos ha traducido esto?». *El País* (25 maig 1994).
- GALLARDO PAÚLS, Beatriz (1997). «El título, por cierto...». A: ESCAVY ZAMORA, Ricardo *et al* (eds.). *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*. Vol. I. Murcia: Universidad de Murcia, p. 175-190.
- GÉNETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Trad. de Celia Fernández Prieto.
- GONZÁLEZ, Miguel (2004). «El difícil arte de la traducción». *El Universal* (22 octubre 2004).
- JIMÉNEZ SERRANO, Óscar (1997). «El peso de la ausencia: el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes en inglés». A: ARIAS TORRES, J. P. i MORILLAS, E. (eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España, p. 293-317.
- NORD, Christiane (1990). «Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos». A: *Actas de los II Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, p. 153-162.
- PASCUA FEBLES, Isabel (1994). «Estudio sobre la traducción de los títulos de películas». A: RADERS, Margit i MARTÍN-GAITERO, Rafael (eds.). *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, p. 349-354.
- SANTAEMILIA, José (2000). «Los títulos de filmes en lengua inglesa y su traducción al español: ¿Un caos intercultural?». *Studies in English Language and Linguistics* 2: 203-218.
- SANTOYO, Julio César (1985). *El delito de traducir*. León: Universidad.
- VENUTI, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. 2a ed. Londres/Nova York: Routledge.
- VIDAL, África (1998). *El futuro de la traducción: Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. València: Institució Alfons el Magnànim.

---

internacionalitzar el català i la cultura catalana, i, d'altra banda, es troba subordinada a les estructures (polítiques, culturals, ideològiques) de l'Estat espanyol. En concret, i pel que fa als títols dels films estrangers, es prioritza la correspondència amb el títol «oficial» en espanyol que les distribuïdores cinematogràfiques ja han adoptat (Chaume 2004: 286). Tot això en un context de minorització i d'agònica supervivència cultural, ja que per poder tenir pel·lícules doblades al català, la Generalitat de Catalunya ha de finançar-ne el doblatge, per haver-s'hi negat les *majors* nord-americanes. A més, en aquests moments s'està tramitant la futura *Llei del Cinema*, que tractarà de superar el misèrrim 3% de films en català a les cartelleres de Catalunya (ja no parlem de la situació al País Valencià o a altres territoris de parla catalana).