

LETICIA SANTAMARÍA CIORDIA

Universidad de Valladolid, España

leticia.santamaria@lesp.uva.es

LA IDIOSINCRASIA DEL LENGUAJE ALMODOVARIANO
Y SU REPERCUSIÓN SOBRE LA TRADUCCIÓN.
ANÁLISIS DE ALGUNAS DE LAS SOLUCIONES EN EL CAMPO
DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA DEL SUBTITULADO
EN POLACO DE *VOLVER* (2006)

Abstract. Santamaría Ciordia Leticia, *La idiosincrasia del lenguaje almodovariano y su repercusión sobre la traducción. Análisis de algunas de las soluciones en el campo de la variación lingüística del subtitulado en polaco de "Volver" (2006)* [The stylistic idiosyncrasy of Almodóvar's speech and its influence on the target text. Analysis of some translation strategies for rendering social dialects in the Polish version of the film *Volver* (2006)], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIX/2 : 2012, pp. 57-70, ISBN 978-83-232-2425-9, ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158.

The identification of an original and idiosyncratic style in the work of the Spanish filmmaker Pedro Almodóvar provides the tone of the speech with a semantic function: linguistic variation and specific registers help to transmit the message and intention of the author. As a consequence of this, the possibilities for the translation being carried away in similar linguistic terms to those of the original text will be higher than in texts without linguistic peculiarities or stylistically unmarked.

The purpose of this paper is to reflect on the influence exerted by the original author in the reception of his work abroad and, consequently, in its translation. In this sense, we will analyse the informative value of certain linguistic uses as well as the importance of enriching stylistically the subtitles in these connotative texts through the example of Almodóvar's film *Volver* and its translation into Polish (2006).

Key words: subtitling, audiovisual translation, Almodóvar, idiosyncrasy, faithfulness

1. LAS CONNOTACIONES DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

La introducción en el guión de una película de marcas lingüísticas diatópicas (voces propias de determinadas zonas geográficas) y diastráticas (propias de determinadas clases sociales), responde a la intención del director de personalizar el texto, de insuflarle autenticidad y frescura dentro de su inevitable artificio. En este sentido, los usos no estandarizados de la lengua ponen de manifiesto la heterogeneidad social y lingüística de las distintas comunidades de habla y refuerzan la idea, suscrita por

Whitman (2001: 152), de que la lengua es un indicador social y, con ello, transmisora de un mensaje social. Como apunta la autora, las distintas generaciones y clases sociales desarrollan términos específicos para una misma realidad, los cuales les ayudan a identificarse y distinguirse de otros grupos. Como señala Soto Vázquez (2007: 352), “en muchos aspectos, el tono de un texto (es decir, el estilo del lenguaje produce un impacto mucho mayor y, a menudo, contiene mucho más significado que las mismas palabras”. El trabajo del traductor consistiría, en consecuencia, en encontrar en la lengua meta términos capaces de recrear un efecto similar al del original, esto es, capaces de transmitir la misma carga social y connotaciones similares.

2. LA DIFICULTAD DE TRADUCIR LOS USOS LINGÜÍSTICOS NO ESTANDARIZADOS

Las connotaciones sociales, ideológicas o incluso políticas implícitas en las desviaciones de la lengua estándar convierten a los usos lingüísticos no estandarizados en un recurso frecuente de caracterización de los personajes y, a su vez, en uno de los problemas de traducción más delicados. Así lo evidencian posturas como las de Wojtasiewicz (1996), Smith (1998), Vanderscheldken (2001) o Soto Vázquez (2007), entre otros, autores que han suscrito la idea de la intraducibilidad del aspecto morfosintáctico de la variación y renunciado a la fidelidad al dialecto en el texto meta, afirmando que únicamente pueden alcanzarse soluciones parciales y nunca completamente satisfactorias.

2.1. EL TRATAMIENTO DE LAS MARCAS DIALECTALES EN TRADUCCIÓN

Los dialectos sociales, a menudo basados en el léxico, son más sencillos de trasladar al texto meta que los dialectos geográficos, que con frecuencia se basan en desviaciones morfosintácticas de difícil cabida en traducción dado que podrían interpretarse, como advierte Smith, como errores del propio traductor (1998: 145): “In practice it is usually the best bet to subtitle even the strongest of dialect in a standard form of the target language. Otherwise irregularities may be seen as mistakes by the subtitler or simply not understood”.

La decisión de trasladar o no una marca dialectal exige una reflexión previa en torno a la razón de dicha desviación: ¿Cuál es su objetivo? ¿Hacer reír? ¿Informar sobre un personaje? Una vez detectada la intención que motiva el empleo de una variedad lingüística sub-estándar, el traductor debe barajar las alternativas de que dispone: ¿Es posible reproducirla en la lengua meta? ¿Son las restricciones del medio permisivas con las desviaciones del estándar? Cuando la estandarización de la marca dialectal se convierte en la opción más recomendable (o la única), el traductor deberá estudiar con qué recursos cuenta la lengua meta para compensar dicha neutralización en otras partes del discurso. Autores como Rabadán (1991) o Mayoral (1999) abogan

por ejemplo por compensar con el léxico la variación lingüística del original, de manera que se logre un efecto similar al del original con recursos de la lengua de llegada. Para ello, ni existen soluciones únicas, ni el traductor está obligado a operar sobre un elemento concreto. Las connotaciones que transmite un uso agramatical, por ejemplo, puede resolverse eficazmente en el plano estilístico, mediante el empleo de un registro coloquial o vulgar, e incluso a nivel pragmático, operando sobre los actos de habla y los referentes de organización social.

2.2. LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN EL CONTEXTO ESPECÍFICO DEL SUBTITULADO

A la dificultad inherente a la traducción de los usos no estandarizados de la lengua vienen a sumarse, en la modalidad de subtítulo, las dificultades específicas del soporte audiovisual, fundamentalmente las limitaciones espacio-temporales, que fuerzan, por regla general, a comprimir los diálogos y a simplificarlos a nivel formal. El segundo escollo es el derivado de la transformación del discurso oral en discurso escrito, que fuerza a conciliar la intención del director con un cierto grado de contención estilística y de ejemplaridad que por definición exige la lengua escrita.

El dilema de reproducir en el texto meta variedades sociales o idiolectales subestándar deriva de la delicada línea que separa la creatividad estilística del exceso de atrevimiento. Como advierte Lefevere (1992: 70), las traducciones marcadas¹, que se desvían de manera significativa de las normas lingüísticas dominantes, pueden ser rechazadas por incorrectas, lo que explica que los traductores opten en su mayoría por sacrificar buena parte de las incoherencias lingüísticas de las que con frecuencia se sirven los guiones audiovisuales para conseguir su pretendida autenticidad.

2.2.1. EL CARÁCTER HÍBRIDO DEL SUBTÍTULO

Indudablemente, el traslado sistemático de usos incorrectos o excesivamente marcados es una práctica censurable que puede poner en entredicho la profesionalidad del traductor e incluso comprometer la calidad de la versión subtitulada.

Existen ciertos límites que la traducción debe respetar, y frente al carácter crecientemente anormativo de la lengua oral, la lengua escrita debe ejercer si no como autoridad, al menos sí como referencia de corrección. No obstante, creemos que el carácter híbrido del subtítulo, que a fin de cuentas no es sino la plasmación por escrito de un original en lengua oral, si bien no le exime de ajustarse a las bases del código escrito, sí debería permitir ciertas concesiones a nivel formal. Además, la presencia de la pista sonora es un recordatorio constante del carácter oral del original, lo cual, en nuestra opinión, reduciría la exigencia normativa del espectador.

¹ Lefevere utiliza el calificativo *flavored*, literalmente “con sabor”.

3. EL PAPEL DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA OBRA DE ALMODÓVAR

Los guiones de Almodóvar se caracterizan por un tono informal, desenfadado, desenfrenado y a menudo no exento de provocación. Con la evolución de su cine, una vez superada la época de la movida madrileña de los primeros años de la España posfranquista, las historias de Almodóvar se moderan, volviéndose menos esperpénticas y subversivas, y la lengua adquiere un papel aún más destacado si cabe.

Desde sus inicios Almodóvar ha sabido ver el potencial del lenguaje como indicador social y ha defendido la funcionalidad de la palabra para contar historias, un recurso poco habitual en la industria del cine comercial, donde la palabra parece supeditada a unas imágenes cada vez más sensacionalistas. Así lo expresaba el propio director hace unos años, a raíz del estreno de su película *Tacones Lejanos*: “Para mí dos buenas líneas de diálogo, en boca de un personaje bien construido, cumplen la misma función que los efectos especiales de *Terminator 2* y pueden conseguir el mismo impacto” (Almodóvar, 1991).

3.1. EL IDIOLECTO O LA CARACTERIZACIÓN POR EL HABLA

Como ya hemos señalado, el modo en que nos expresamos es un informador sociocultural inestimable con un valor sociopragmático ineludible, tanto es así que el uso particular que un individuo hace de la lengua (mediante, por ejemplo, el empleo sistemático de expresiones favoritas, la pronunciación diferente de palabras puntuales o la tendencia al abuso de ciertas estructuras sintácticas) se convierte a menudo en el rasgo que le diferencia del resto de la comunidad de hablantes. Hablamos en este caso de idiolecto, esto es, el conjunto de rasgos propios y distintivos de la forma de expresarse de un individuo.

Por lo general, se trata de variedades lingüísticas muy connotadas y que no pasan desapercibidas para el resto de hablantes. Almodóvar no es ajeno a su utilidad como elemento caracterizador, y sistemáticamente recurre a maneras de hablar distintivas para construir algunos de sus personajes e imprimir un toque humorístico a sus intervenciones fruto, como señala Méndez (2006: 1494), de la propia ruptura con la norma: “Las normas crean modelos que condicionan las expectativas de los hablantes, de manera que una ruptura repentina de lo esperable según el cánón provocaría un efecto humorístico”.

Este recurso lingüístico se ha convertido, además, en un aspecto preponderante en la transmisión de su sello personal, tal y como reconoce el propio director: “El tono en que [mis personajes] se expresan es tan importante como los vestidos que llevan” (Almodóvar, en Gallero, 1991: 215). Se trata además, de una estrategia tremendamente rentable, ya que es precisamente este estilo definido, reconocible y distintivo lo que atrae al espectador a las salas de cine y constituye un reclamo para sus películas en

el extranjero. El espectador accede a la obra esperando reconocer en ella la huella de Almodóvar a través de unos diálogos expresivos, que Díaz-Cintas y Remael (2007: 195) describen con acierto como “cargados emocionalmente”, y que reivindican su protagonismo dentro de la película. Una cuestión que debe ser tenida en cuenta por el traductor a la hora de establecer las prioridades de la traducción y el grado de fidelidad del texto meta.

4. EL CONCEPTO DE “TEXTO DE AUTOR”

El parámetro de la influencia del estatus del director nos acerca al concepto de texto “autoritativo” o “expresivo” de Newmark (*authoritative or expressive text*, 1993), aquel en el que la expresión, las palabras y la estructura son tan importantes como el contenido, lo que insta a que su trasvase se lleve a cabo manteniendo la máxima fidelidad posible al estilo del original (lo que Newmark denomina *semantic translation*, “traducción semántica”). Siguiendo este razonamiento, cuanto más autoritativo sea un texto, más se le deberá asemejar su traducción (Newmark, 1993: 2).

Aunque la teoría de Newmark no se elaboró, como es lógico, para su aplicación en un contexto como el que nos ocupa, y pese a las críticas que puedan hacersele (una teoría radicalmente normativa y de carácter marcadamente impositivo, que no reconoce la figura activa del traductor, suprime su subjetividad discursiva y su responsabilidad en la toma de decisiones), entendemos que su concepto de texto “de autor”, con una función primaria expresiva, frente al texto informativo o denotado, es una excelente base para reflexionar sobre el grado de influencia que ejercen algunos autores en la traducción de su obra.

5. HIPÓTESIS SOBRE EL COMPORTAMIENTO DE LA TRADUCCIÓN DE ALMODÓVAR

La hipótesis planteada es, por tanto, que la existencia de un estilo propio y de una sello de autor reconocible en el discurso de Almodóvar modula las expectativas de recepción y condiciona la labor del traductor, que debe ser sensible a las implicaciones de los usos lingüísticos en la película. Esto convierte sus obras en algo cercano al “texto autoritativo” de Newmark (*authoritative text*), que nosotros denominaremos “texto de autor”, texto en el que la forma es tan importante como el contenido y que como tal debe traducirse tratando de reproducir al máximo el estilo del original.

Siguiendo esta premisa, podemos predecir que, *a priori*, las posibilidades de que la traducción se oriente hacia el original serán mayores en un texto de esta naturaleza que en uno en el que el estilo del director no esté tan presente, no sea tan marcado o directamente sea irrelevante, como en un texto de carácter más técnico, como por ejemplo una película histórica, o un documental.

Para validar o refutar esta hipótesis, y ante la necesidad de acotar el campo de análisis, nos centraremos en las estrategias que aplica la versión polaca en la traducción de los idiolectos y las marcas de variación diastrática que caracterizan el habla de los personajes rurales en *Volver*.

6. CONTEXTO DE ANÁLISIS. *VOLVER* Y SU TRADUCCIÓN EN POLACO

De entre filmografía, hemos elegido el guión de *Volver* (2006), por su riqueza en el empleo de dialectos sociales y por el modo en que pone de manifiesto las connotaciones socioculturales de los usos lingüísticos.

Asimismo, la creciente popularidad del director español en Polonia lo convierte en un contexto cultural fructífero de cara al estudio y análisis empírico de teorías cimentadas en el concepto de “estatus” de Even-Zohar (1978), a saber, el prestigio del que goza un autor o una obra extranjera en un polisistema nacional, y el de texto de autor a partir de la teoría de Newmark. La elección de la lengua y cultura polacas establece, además, un vínculo con los estudios sobre el comportamiento de las lenguas en traducción, donde destacamos la labor de Santamaría Guinot (2001), que defiende que las lenguas y culturas minorizadas, más acostumbradas al consumo de traducciones, tenderían a adoptar un comportamiento menos hermético en traducción que las culturas dominantes, lo que favorecería textos meta orientados hacia el original (traducciones extranjerizantes).

Volver contrapone la realidad de la urbe madrileña con la España más castiza, la de los pueblos de La Mancha. Almodóvar recrea el escenario en el que se crió no sólo a través de las imágenes, sino también, y especialmente, a través del habla de sus gentes, sirviéndose del lenguaje con maestría para conseguir un guión impregnado de matices socioculturales no exentos de una nota de humor que resulta clave en la película. Para ello, Almodóvar quiso incluir en los diálogos de sus personajes rurales las expresiones típicas que utilizaba su madre y sus vecinas reunidas en los patios y que él recordaba de su infancia.

6.1. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN DE LA VERSIÓN POLACA

La importancia de reflejar en los subtítulos las connotaciones de los usos lingüísticos del original es una máxima que subraya la propia traductora del guión de la película en polaco, Marzena Chrobak, que explica que “los regionalismos constituyen la dominante estilística de la lengua de muchos de los personajes y por ello debía conservarlos”². El resultado, como veremos, es una versión meta que prioriza la expresividad del discurso y sus connotaciones, y que sorprende por la creatividad con

² Conversación mantenida el 11 de marzo de 2010.

la que resuelve esta problemática. Para ello, se optó por utilizar recursos lingüísticos propios del dialecto polaco de Masovia (*Mazowsze*), región que, según la traductora, comparte características comunes con la región española de La Mancha. Las estrategias son principalmente de dos tipos: por un lado, el empleo sistemático de diminutivos y, por el otro, la introducción de formas arcaicas asociadas actualmente al medio rural. Veamos a continuación un análisis de cada una de ellas.

6.2. EL EMPLEO DEL DIMINUTIVO COMO ESTRATEGIA DE CARACTERIZACIÓN

El peso que adquiere la lengua en la caracterización de los personajes de la película queda patente en el habla de las vecinas del pueblo y de manera especial en una de las protagonistas, Agustina. La mujer inunda su discurso, de manera abusivamente cómica, de lo que Cascón (1995: 50) denomina “diminutivo intensivo”, un recurso muy frecuente en registros orales y que consiste en añadir al carácter afectivo propio del diminutivo un carácter dimensional, otorgándole un eficaz matiz intensificador y ponderativo.

En la lengua polaca, el empleo del diminutivo es muy común en la lengua oral en contextos coloquiales y familiares. La versión subtitulada lo utiliza sistemáticamente para trasladar las connotaciones del texto original, y de este modo lo convierte en uno de los rasgos caracterizadores de los personajes del medio rural. El fuerte componente pragmático del diminutivo imprime un fuerte valor expresivo y especialmente humorístico:

Versión original	Versión meta
<i>Se compran primero su terrenico y lo cuidan en vida, como si fuera un chalé.</i>	<i>Kupują sobie grób za życia i dbają o niego jak o domek letniskowy.</i> [Se compran una tumba en vida y la cuidan como una casita de veraneo].
<i>Quietecica como un pajarillo.</i>	<i>Spokojniutka jak ptaszek.</i> [Tranquilica como un pajarito].
<i>He venido a darle una vuelta a mi tumba. Con este airazo no hay manera de tenerla limpia.</i>	<i>Przyszłam uporządzić mój grób. Przy tym wietrzyksku nie idzie utrzymać go w czystości.</i> [He venido a poner orden en mi tumba. Este vientecico no deja tenerla limpia].
<i>Igualicos que los de mamá.</i>	<i>Takie samiuśkie, jak robiła mama!</i> [Los mismicos que hacía mamá].
<i>¿Esta es la Paula? ¡Pero si está hecha una moziquilla!</i>	<i>To twoja Paula? Ale z niej już duża dziewczynina!</i> <i>Oczy ma po twoim ojcu, takie samiuśkie.</i> [¿Esta es tu Paula? ¡Vaya moziquilla más grande!]

La estrategia se lleva al límite, creando diminutivos a partir del propio diminutivo, y produciendo términos que despiertan simpatía en el receptor. Incluso algunos aumentativos del original (como *airazo*) se convierten en diminutivos en la traducción (*vientecico*). La versión polaca se sirve sistemáticamente de este recurso, incluso en momentos en que el original no lo hace:

Versión original	Versión meta
<i>El pobre.</i>	<i>Biedaczysko. [Pobrecín].</i>
<i>A ella le gusta que esté muy limpia. Si pudiera, ella misma la limpiaría. Pero claro, la pobre no puede.</i>	<i>Ona lubi, kiedy jej grób jest czyściutki. Gdyby mogła, sama by go umyła, ale bidulka nie może. [Le gusta que su tumba esté limpica. Si pudiera, ella misma la limpiaría, pero la pobrecica no puede].</i>
<i>No lo puedes ocultar, ha sacado los mismos ojos que tu padre.</i>	<i>Oczy ma po twoim ojcu, takie samiuśkie. [Tiene los ojos de tu padre, los mismicos].</i>
<i>Es la maleta de la tía.</i>	<i>To walizeczka ciotki. [Es la maletica de la tía].</i>
<i>Cuando me vio, no se extrañó lo más mínimo.</i>	<i>Kiedy mnie zobaczyła, nie zdziwiła się ani ociupinkę. [Cuando me vio no se extrañó ni una pizquitica].</i>
<i>A ver, carne de cerdo. ¿Quién quiere?</i>	<i>Komu pysznego schabiku? [¿Quién quiere un delicioso lomito?].</i>

La traducción se atreve incluso con estrategias más arriesgadas, como la introducción de alguna fórmula agramatical que deja constancia del escaso nivel lingüístico de algunos personajes.

En el siguiente ejemplo se utiliza incorrectamente la segunda persona del plural del imperativo del verbo ser, irregular en polaco, y que la versión meta construye de la manera más simple (como haría un hablante inculto), esto es, añadiendo la terminación de la 2ª persona del plural (-*cie*) directamente al infinitivo (*być*). La forma resultante, *byccie*, (seréis) en lugar de la correcta *bądźcie* (sed), se entrecomilla para indicar al espectador que se trata de una estrategia consciente y no de un error del traductor:

Versión original	Versión meta
<i>¡Que tengáis cuidaíco!</i>	<i>‘Byccie’ ostrożne! [¡Seréis* prudentes!].</i>

6.3. LA INTRODUCCIÓN DE FORMAS ARCAIZANTES COMO ESTRATEGIA SUPLEMENTARIA

La versión meta complementa el recurso del diminutivo con una estrategia adicional que no existe en el original, el empleo de construcciones sintácticas arcaicas, propias de la literatura polaca clásica del XIX y principios del XX (Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Adam Mickiewicz, etc.), que la lengua general ha ido desechando pero que perduran en el habla popular de algunas zonas rurales, convirtiéndose en marcas del lenguaje rústico. La traducción generaliza esta fórmula para las intervenciones de todos los habitantes del pueblo manchego, consiguiendo una connotación estilística suplementaria de la que el original carece. Pese a que son formas gramaticalmente correctas, su empleo exclusivo en contextos muy específicos les insufla un elevado grado de connotación³:

Versión original	Versión meta
<i>En esta cama nació yo.</i>	<i>W tym łóżku żem się urodziła</i> [En esta cama nació yo] ³
<i>Yo no puedo decir quién era porque no lo vi.</i>	<i>Nie mogę powiedzieć, kto to był, bo żem go nie widziała.</i> [No puedo decir quién era, porque no lo vi].
Comentarios: El pronombre personal “yo” (<i>ja</i>) se sustituye por la conjunción “que” (<i>że</i>), a la cual se le añade, a su vez, la desinencia de la primera persona del singular (-m). Por su parte, se despoja al verbo de esta desinencia, y se deja en tercera persona del singular: Żem się urodziła en vez de la fórmula convencional <i>ja się urodziłam</i>. Żem go nie widziała en vez de la fórmula convencional <i>ja go nie widziałam</i>.	

Versión original	Versión meta
<i>Tú cuídate, ¡que tienes muy mala cara!</i>	<i>Dbaj o siebie, boś bardzo zmizerniała.</i> [Cuídate, ques* te ha quedado consumida] en lugar de: que te has quedado consumida.
<i>Estás hecha una sopa.</i>	<i>Całaś przemokła!</i> [¡Está completamentes* calada!] en lugar de: estás completamente calada.

³ No es posible reproducir el efecto en español en la primera persona del singular, de ahí que se haya optado por ofrecer la traducción puramente léxica, y abrir a continuación un apartado de comentarios donde se explica la estrategia formal empleada en polaco.

<i>Oye ¿tú por qué no me dijiste que tenías una rusa?</i>	<i>Dlaczegoś mi nie powiedziała, że masz Rosjankę?</i> [¿ Por qué* no me ha dicho, que tienes una rusa?] en lugar de: ¿ por qué no me has dicho (...).
<i>Qué tal, ¿os habéis divertido?</i>	<i>Co u was? Dobrzeście się bawili?</i> [¿Qué tal vosotros? ¿ Bienéis* lo ha pasado?] en lugar de: ¿ bien lo habéis pasado?
Comentarios: La desinencia de persona, en lugar de añadirse a la forma verbal, se añade a otro elemento de la oración (al adjetivo, al sustantivo, al pronombre, etc.). <i>Boś bardzo zmizerniała</i> en lugar de <i>bo bardzo zmizerniałaś</i>. <i>Calaś przemokła</i> en vez de <i>cala przemokłaś</i>. <i>Dlaczegoś mi nie powiedziała</i> en vez de <i>dlaczego mi nie powiedziałaś</i>. <i>Dobrzeście się bawili</i> en vez de <i>dobrze się bawiliście</i>.	

Otro regionalismo al que se recurre es el uso de *se* en lugar de *sobie*, fórmula que los más puristas consideran incorrecta, lo que imprime ciertas connotaciones de incultura a su uso:

Versión original	Versión meta
– <i>Voy al aseo.</i> – <i>Pues ve.</i>	– <i>Idę do ubikacji.</i> – <i>To idź se.</i> [– <i>Voy al lavabo.</i> – <i>Pues ve se</i>]
<i>Va a dar la entrada para un piso en Madrid.</i>	<i>Wpłaciła se na mieszkanie w Madrycie.</i> [<i>Se ha pagado*</i> para un piso en Madrid].

Esta estrategia basada en el lenguaje arcaico del habla popular del medio rural genera una versión subtitulada lingüísticamente enriquecida y salpicada de matices socio-culturales. La creatividad del texto meta pone de manifiesto la función temática de la forma de los diálogos en la obra y, por extensión, reivindica las posibilidades comunicativas del subtitulado más allá del aspecto puramente léxico.

7. REFLEXIÓN EN TORNO AL COMPORTAMIENTO DE LA VERSIÓN POLACA

El subtitulado polaco de *Volver* convierte los diálogos en un informador de primer nivel en la película, siendo manifiesto el esfuerzo de conservación de las connotacio-

nes implícitas en los usos lingüísticos del texto original, ya sea mediante estrategias similares a las que este utiliza, o mediante otras novedosas.

El empleo de registros coloquiales se complementa con soluciones más creativas, como el uso sistemático del diminutivo o de formas arcaicas que transmiten con eficacia las connotaciones de ruralidad pretendidas, e incluso el empleo de estrategias por lo general desaconsejadas por su carácter arriesgado, como la comisión consciente de un error gramatical, acompañado del recurso tipográfico de las comillas para evitar que se confunda con un fallo del traductor. El resultado global es una riqueza de matices en el habla de las vecinas del pueblo que redirige la atención del espectador sobre el elemento lingüístico y lo reorienta hacia los dominios del autor.

7.1. LA CARGA EXPRESIVA DE LO INUSUAL

Es interesante incidir en el carácter esporádico de esta estrategia y en la importancia de no abusar de ella. La ruptura con la lengua estándar debe ser comedida, de modo que las variedades no pierdan su carácter marcado y con él las connotaciones que se pretende transmitir con ellas y que son fruto, precisamente, de su carácter inusual y en principio inapropiado por escrito. Esta actitud prudente al tiempo que permisiva en el subtítulo amplifica el potencial estilístico y expresivo de las marcas de variedad, precisamente porque *a priori* no deberían estar ahí: quien las lee se sorprende de verlas por escrito, no así quien las escucha en un contexto oral informal, donde son habituales.

Las connotaciones que despierta la ruptura con los usos apriorísticos nos remite a la reflexión de Ducrot y Todorov (1972: 326) sobre la funcionalidad informativa inherente a todo lo que se considera “raro” o “inusual”, y según la cual el grado de informatividad de un término sería inversamente proporcional a su frecuencia de uso: “Les interlocuteurs perçoivent un mot comme “rare” ou comme “usé”, et postulent habituellement la présence de plus de sens dans le premier cas. Il serait plus précis de parler ici d’information, en sens de la théorie de l’information, où cette notion est fonction inverse de la fréquence”.

La introducción de variedades lingüísticas en subtítulo puede, por lo tanto, concebirse como una estrategia de acercamiento al original que utilizada de forma sopesada y en momentos clave del discurso, no tiene por qué comprometer la ejemplaridad de la lengua escrita, al tiempo que enriquece el texto con connotaciones que a la postre incidirán en la recepción global de la obra y en la transmisión de la intención del director, haciendo reflexionar al espectador sobre las implicaciones de los usos lingüísticos en la película.

Por otro lado, cuando las marcas de variación forman parte del idiolecto caracterizador de uno o varios personajes (su manera de hablar distintiva), el esfuerzo por

mantener estas connotaciones debería ser prioritario, si bien, como hemos visto, las soluciones de traducción empleadas para ello no tienen por qué coincidir con las del original, ya que su funcionalidad no radica en la forma utilizada sino en las connotaciones inherentes a la misma y en la reacción que produce en el espectador.

8. CONCLUSIONES

La exportación de la obra de directores con un estilo lingüístico particular aumenta la conciencia del traductor sobre la necesidad de reflejar en la versión meta el sello del autor, y con ello incrementa las posibilidades de que la traducción conserve las características estilísticas del original. La prueba de que Almodóvar posee un estilo reconocible que influencia las expectativas del receptor es la aparición del calificativo *almodovariano*, que a día de hoy supera por ejemplo las 69.500 entradas en el buscador *Google*®. En este tipo de textos, más que en otros sin un estilo definido, la traducción debe tratar de mantener un tono connotado que garantice la sensación de autenticidad y colme las expectativas del espectador.

Son textos que hemos denominado “de autor”, en los que el lenguaje desempeña por sí mismo una función temática y se convierte en un protagonista más de la película, por lo que, necesariamente, debe formar parte de las prioridades de la traducción. La versión polaca demuestra el valor añadido que supone el que los subtítulos asuman una carga connotada que se suma a la función informativa del mensaje. Por ello, y pese a la necesidad lógica de ajustarse a unos parámetros básicos de corrección imprescindibles para garantizar la calidad y la profesionalidad del resultado final, el traductor no ha pasado por alto ni la intención del autor ni las expectativas de recepción, tratando de conciliar las recomendaciones consensuadas en torno a la forma de los subtítulos con la espontaneidad y el toque de humor que Almodóvar insufla a su obra a través de la boca de sus personajes, y sin los cuales se perdería uno de los aspectos más idiosincrásicos de su cine y más reconocibles para el espectador. El resultado es un subtítulo enriquecido que sabe conservar y transmitir la esencia y la frescura del guión original. En este sentido, y teniendo en cuenta que en las decisiones de traducción intervienen factores como el tipo de encargo y la ideología del cliente, cabe pensar que el esfuerzo estilístico del subtítulo polaco venga asimismo instigado desde la propia distribuidora de Almodóvar en Polonia, *Gutek Film*, que se define a sí misma como una compañía que “ha apostado desde el principio por un cine artístico e independiente, y por cineastas “visionarios”⁴.

Entendemos que el análisis llevado a cabo supone un punto de partida que debe animar a continuar esta línea de investigación con vistas a seguir indagando en la capacidad de influencia de algunos autores sobre la traducción de su propia obra, y que traería como resultado traducciones que priman la fidelidad al texto original.

⁴ www.gutekfilm.pl

Por otro lado, debemos ser conscientes de que nos enfrentamos a una modalidad de traducción, la de películas, cuyas dificultades van más allá del aspecto meramente lingüístico, al formar parte de una industria regida por potentes intereses económicos donde el fin último es la rentabilidad del producto. De ahí que el enfoque del investigador no deba perder de vista el contexto social y las circunstancias de distribución que rodean una película.

Por último, y en un ámbito más amplio, casos como el de Almodóvar invitan a reflexionar sobre la eficacia de los usos lingüísticos no estandarizados como informadores culturales por sí mismos. De ahí la pertinencia de no limitar la función del subtítulo a la mera transmisión neutra del contenido, imprimiéndole una mayor carga expresiva que se complemente con la imagen en pantalla y enriquezca la recepción de la obra con connotaciones de carácter social y cultural, transportando al espectador al universo del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMODÓVAR, Pedro (1991): “*Tacones lejanos*. Habla el director” [en línea]. *Clubcultura. Página oficial de Pedro Almodóvar*. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_tacones5.htm>. [Consulta: 9 marzo 2010].
- CASCÓN MARTÍN, Eugenio (1995): *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Madrid: Edinumen.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.
- GALLERO, José Luis (1991): *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardua.
- LEFEVERE, André (1992): *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1999): *La traducción de la variación lingüística*, Vertere, Monográficos de la revista *Hermeneus*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, Elena (2006): “Humor y discurso referido”. En Manuel CASADO VELARDE *et al.* [eds.], *Análisis del discurso: lengua, cultura y valores. Actas del I Congreso Internacional (Universidad de Navarra, Pamplona, noviembre de 2002)*. Madrid: Arco Libros, 1483-1502.
- NEWMARK, Peter (1993): *Paragraphs on translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- NIDA, Eugene (1964): *Towards a Science of Translation*. Leiden: Brill.
- RABADÁN, Rosa (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Zamora: Universidad de León.
- SANTAMARÍA GUINOT, Laura (2001): *Subtitlació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals* [tesis doctoral]. Departament de Traducció i Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SMITH, Paul Julian (1998): *Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodovar's Matador and La*

- Ley del Deseo*. Dirham: Duke University Press.
- SOTO VÁZQUEZ, Adolfo Luis (2007): “La seducción de traducir dialectos”. En Julio César SANTOYO, Juan José LANERO [coords.], *Estudios de traducción y recepción*. León: Universidad de León, 349-363.
- VANDERSCHELDEN, Isabelle (2001): “Le sous-titrage des classes sociales dans *La vie est un long fleuve tranquille*”, en Michel BALLARD [ed.], *Oralité et traduction*. Arras: Artois Presses Universitaires, 361-379.
- WHITMAN-LINSEN, Candace (2001): “Cloning Cultures: The Return of the Movie Mutants”. En Frederic CHAUME & Rosa AGOST [eds.], *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 143-157.
- WOJTASIEWICZ, Olgierd (1996): *Wstęp do teorii tłumaczenia*, wyd. 3. Warszawa: TEPIS.