

# LA TRADUCCIÓN DE REFERENCIAS CULTURALES PARA EL DOBLAJE. UN ESTUDIO SOBRE LA RECEPCIÓN DEL CINE DE ALMODÓVAR EN ALEMANIA

*María Teresa Amido Lozano*

Universität des Saarlandes  
t.amido@mx.uni-saarland.de

## RESUMEN:

Aunque son países cercanos geográficamente, España y Alemania muestran grandes diferencias culturales también evidentes en el ámbito cinematográfico. Estas disimilitudes son especialmente llamativas cuando se quieren adaptar, entre otras, películas muy marcadas de cultura española al público alemán.

Un claro ejemplo son los largometrajes de Almodóvar, que reflejan parte de la identidad cultural española, posiblemente una de las razones por las cuales gozan de una amplia recepción en los países germano hablantes. Se caracterizan por su carga de referencias culturales, que podrían suponer un reto para el traductor. Por lo tanto, su figura es decisiva a la hora de trasvasar, o no, estas referencias culturales y su connotación en la cultura y lengua de llegada.

Nuestro objetivo en este estudio es describir la recepción cultural del cine de Almodóvar en Alemania a través del análisis de las referencias culturales extraídas del guion original y del guion traducido al alemán para el doblaje de la película *Volver* (2006) del director manchego. Los resultados de este análisis manifestarán las tendencias traductorias entre *domesticación* y *extranjerización* (Venuti 1995).

Palabras clave: traducción audiovisual, referencias culturales, cultura origen, cultura meta, lengua origen, lengua meta, Almodóvar, cine español, domesticación, extranjerización.

## 1. INTRODUCCIÓN

Mientras que el auge del cine alemán fue aumentando en nuestro país durante los últimos años, desde nuestra experiencia observamos que, por el contrario, el cine español en Alemania ha gozado de un interés paulatino desde hace unas décadas. Esto sucede especialmente entre grupos interesados por otras culturas o que huyen de las grandes producciones y prefieren el cine independiente o de autor.

Hemos elegido trabajar con el cine de Almodóvar porque la autenticidad en sus películas es el sello de identidad de las mismas. Su obra se inspira, y se inscribe, en la tradición cultural española y, más concretamente, en las vivencias del director, sin convertirse en una autobiografía. Por esto suponemos que la carga cultural de esta película ha provocado que el traductor se encontrara con muchas dificultades durante su trabajo. Ya hubo problemas en algunas ocasiones con la traducción de sus largometrajes a otras lenguas donde no se llegó a entender el humor de sus películas y eso llevó a tachar a Almodóvar de machista en las sociedades germano hablantes y anglosajonas<sup>1</sup>.

Nuestra idea inicial era analizar el guion original y su traducción para el doblaje de tres películas de Almodóvar que pertenecieran a tres épocas diferentes: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver* (2006)<sup>2</sup>. Tras la visualización de los tres largometrajes, nos pareció más interesante para este artículo centrarnos únicamente en *Volver*, pues, de acuerdo con Román Gubern (2003), la película

aglutina en su discurso motivos procedentes de la cultura alta y popular, contemporánea y tradicional, demostrando una capacidad innata de poner en relación lo viejo con lo nuevo en un imparable proceso combinatorio que afecta a todos los niveles textuales, tanto de la forma como del contenido.

Nuestro objetivo es describir la huella cultural que dejó el cine del director manchego en Alemania a través del análisis de las referencias culturales (RRCC) del guion original y su traducción para el doblaje al alemán de la película *Volver*. A través de este estudio descriptivo analizaremos cómo se llevó a cabo la traducción de dichas RRCC en el doblaje y qué técnicas de traducción se emplearon en este proceso para determinar, finalmente, la tendencia traductológica; es decir, si bien se tendió a mantener la cultura origen (CO) de la versión original (VO) en la lengua meta (LM), *extranjerización* o, si por el contrario, se adaptó el guion en la lengua original (LO) a la cultura meta (CM) en la versión doblada (VD), *domesticación* (Venuti 1995).

## 2. PEDRO ALMODÓVAR Y VOLVER

Acostumbrado a vivir como un extraterrestre en un mundo ajeno a su precoz sensibilidad por la lectura y el cine [...] el futuro director fue construyéndose su bagaje cultural de forma desordenada pero, como todo autodidacta, instintivamente coherente (Gubern 2003).

Pedro Almodóvar nació en Calzada de Calatrava (Ciudad Real) el 25 de septiembre de 1954 y en el seno de una familia humilde de clase trabajadora. A los dieciocho años se trasladó a Madrid para cumplir su sueño de dedicarse al cine. En medio de una España franquista dominada por la censura, donde enseguida entra en contacto con la vanguardia cultural de la época, empieza poco a poco su andadura por el mundo del cine. Posteriormente se une a

1 «Der Humor des Films kam vor allem im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum nicht zur Geltung. Der Film wurde als gewaltverherrlichend, und Almodovar selbst als Macho betitelt» (Tschulenk 2009, pág. 29).

2 *Womit hab's das verdient?, Alles über meine Mutter, Volver- Zurückkehren*, títulos de la versión en alemán de las tres películas, respectivamente.

«la movida madrileña donde planea como el único artista original, contemporáneo y retratista de una sociedad hedonista [...] convirtiéndose de la noche a la mañana en el director más famoso de nuestro país» (Gutiérrez Rodríguez 2010/11, 29).

Pedro Almodóvar es un resultado de la posguerra, el franquismo y la transición política de España. Marcado por su infancia rodeada de mujeres, refleja este aspecto en todos sus trabajos a través del universo femenino que crea en ellos. La temática de sus guiones ha cambiado mucho desde sus comienzos hasta la actualidad. Aunque en sus historias aborda la vida en general sin tratarse de una autobiografía, sus personajes e historias guardan algo relacionado con sus vivencias. Este desarrollo personal también marcó su desarrollo como director: cambio de escenarios, manera de rodar o los conflictos que deben resolver sus personajes. Temas como el amor y la muerte se tratan de forma distinta a lo largo de su carrera. En sus primeras películas, las relaciones de amor eran más perversas. Sin embargo, actualmente, ya no tienen este matiz; ahora son más profundas y sus personajes buscan el amor verdadero.

En cuanto a la muerte, *Volver* es la primera película donde Almodóvar afronta la idea de la muerte en sí y le concede un papel principal. A diferencia de otros largometrajes como *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), *Matador* (1986) o *Todo sobre mi madre* (1999) este tema no se trató con la misma intensidad que en *Volver*. Es aquí donde «Pedro se permite bromear con la muerte y en parte le pierde ese respeto que hasta entonces le había tenido» (Gutiérrez Rodríguez 2010/11, 58), algo que él mismo reconoce<sup>3</sup>.

Pero lo que nunca cambió es su interés por el universo femenino. Las mujeres siempre han sido foco del argumento en sus películas y desempeñan un papel destacado en sus guiones porque, en palabras del director, «la raíz de todas mis películas y de todas las historias que me gustan salen de un grupo de mujeres hablando<sup>4</sup>». En sus producciones hemos encontrado todo tipo de mujeres, de las más alternativas hasta las más conservadoras, que guardan un elemento común: intentan transformar su vida, salir del dolor y de la opresión que sufren, luchan contra la sociedad machista en la que se ven envueltas y hacen lo imposible para valerse por sí mismas sin la ayuda de los hombres. A veces, con más notas de surrealismo que de realismo, pero siempre persiguiendo el mismo fin, como en el caso de *Volver*. Esta perspectiva es única en el cine europeo de autor, incluso en Hollywood. El propio Almodóvar se queja de que grandes directores no han dado, hasta el momento, a las mujeres un papel principal en sus películas (Riepe 2004, 13). Los hombres, por el contrario, casi no están presentes y «su mínima presencia es como usurpadores de la armonía creada por las mujeres» (Blanco Arnejo 2012, 9). Están creados como un punto negativo en el universo femenino almodovariano y el papel de la mujer se interpreta como una crítica radical a la sociedad patriarcal y machista de los pueblos manchegos, aunque también se extiende por la España más rural.

Pedro Almodóvar es considerado un director ecléctico y postmoderno porque en sus películas todo es posible, «sus comedias son siempre melodramas y sus melodramas hacen reír» (Riepe 2004, 12). *Volver* es en sí una historia que sumerge al espectador en la España más profunda dentro de un mundo femenino, cómico y a la par dramático, donde la realidad y la ficción llegan a confundirse.

3 Entrevista con Almodóvar donde habla sobre el rodaje de la película *Volver*. Para más información cfr. [http://www.elmalpensante.com/articulo/2740/pedro\\_almodovar](http://www.elmalpensante.com/articulo/2740/pedro_almodovar)

4 Ibid.

### 3. VOLVER, LA PELÍCULA<sup>5</sup>

Tres generaciones de mujeres sobreviven al viento solano, el fuego, la locura, la superstición e incluso a la muerte a base de bondad, mentiras y una vitalidad sin límites. Ellas son Raimunda (Penélope Cruz) casada con un obrero en paro y una hija adolescente (Yohana Cobo). Sole (Lola Dueñas), su hermana, se gana la vida como peluquera. Y la madre de ambas, muerta en un incendio, junto a su marido (Carmen Maura). Este personaje se aparece primero a su hermana (Chus Lampreave) y después a Sole, aunque con quien dejó importantes asuntos pendientes fue con Raimunda y su vecina del pueblo, Agustina (Blanca Portillo). *Volver* no es una comedia surrealista, aunque en ocasiones lo parezca. Vivos y muertos conviven sin estridencias, provocando situaciones hilarantes o de una emoción intensa y genuina. Es una película sobre la cultura de la muerte en la Mancha de Almodóvar, donde sus paisanos la viven con una naturalidad admirable. El modo en que los muertos continúan presentes en sus vidas, la riqueza y humanidad de sus ritos hace que los muertos no mueran nunca. *Volver* destruye los tópicos de la España negra y propone una España tan real como opuesta. Una España blanca, espontánea, divertida, intrépida, solidaria y justa.

### 4. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL, EL DOBLAJE

Enfocamos nuestro análisis desde el punto de vista de la traducción audiovisual, en concreto la traducción para el doblaje, ya que es la modalidad de traducción audiovisual más usada en Alemania y España<sup>6</sup>. Desde el punto de vista teórico, el doblaje es una modalidad de traducción orientada a la cultura meta, es decir, adapta más la traducción a la cultura de llegada. Seguimos la definición de Agost (1999, 16) para definirlo:

El doblaje es la traducción audiovisual en la que el texto audiovisual permanece inalterado y se sustituye el texto oral por otro texto oral en otra lengua [...] en esta situación hay que mantener diferentes tipos de sincronismo [...] caracterización, contenido y sincronismo visual.

Esta modalidad de traducción presenta dificultades añadidas debido a la convivencia del canal escrito y visual, así como la carga cultural de los guiones. Esta carga cultural puede crear conflictos para el traductor si se encuentra con palabras o hechos cargados culturalmente cuya traducción impide o dificulta salvaguardar la credibilidad del producto o, al menos, resolver exitosamente las complicaciones que se le presentan. Sin embargo, el resultado final no es solo el trabajo del traductor, sino que intervienen otras fases de la cadena del doblaje<sup>7</sup> que comentamos brevemente a continuación:

- El estudio de doblaje recibe el material, diseña el plan de trabajo y busca a un traductor que se encargue de la traducción del guion.
- La *fase de traducción* propiamente dicha, de la que se encarga el traductor.

<sup>5</sup> Sinopsis extraída de la página oficial de la película <http://www.eldeseo.es/volver/>

<sup>6</sup> Para más información sobre el doblaje en España y Alemania cfr. Bernal Merino 2002, Agost Canós 1999 y Kurz 2006.

<sup>7</sup> Cfr. Castro Roig 2001 y Díaz Cintas 2001, 2003 para más información sobre la cadena de doblaje.

- La siguiente es la *fase de ajuste*, es decir, se prepara el producto para que sea comprensible para el director de doblaje.
- La *fase del doblaje en sí*, donde se graban las voces.
- El doblaje finaliza con la *fase de mezclas*, de donde sale el producto audiovisual para su comercialización.

Este proceso no ha variado mucho en las últimas décadas, pero sí la tecnología que se emplea, lo que ha ayudado a agilizarlo y mejorar la calidad de los doblajes que se realizan tanto en nuestro país como en Alemania.

En nuestro artículo partimos de la base, al igual que Nida 2012, de que la lengua es una parte íntima de la cultura, por eso es necesario formular cualquier teoría de la traducción mediante la cultura representada por la lengua. Consideramos que a la hora de traducir es necesario tanto el conocimiento de las lenguas de partida y llegada como de las circunstancias culturales, históricas y sociológicas de los receptores a los que va dirigida la traducción (Elena 1994, 16). El traductor, en este caso, actuará como mediador entre la LO y LM y la CO y CM. Cuanto mayor sea la distancia cultural entre las lenguas, más problemas culturales surgirán durante la traducción. Esta relación tan estrecha que mantienen lengua y cultura conforma uno de los elementos fundamentales de la traducción audiovisual<sup>8</sup>.

## 5. LA TRADUCCIÓN DE REFERENCIAS CULTURALES EN EL DOBLAJE

Se han realizado también muchos estudios sobre estos componentes culturales que entorpecen y, en ocasiones, dificultan la labor del traductor y hasta la actualidad no se ha llegado a un consenso sobre cómo denominarlos. Nosotros, siguiendo la línea que comenzamos en Amido Lozano 2014, denominamos *referente cultural* al elemento, al objeto en sí, y *referencia cultural* al término o signo que designa al elemento u objeto, es decir, al concepto lingüístico o extralingüístico con una carga cultural determinada y cuya traducción, en interacción con otra cultura, puede suponer o no un problema de traducción. Esta dificultad dependerá de los diferentes grados de correspondencia cultural que guarden entre sí. Debido al carácter dinámico de estos referentes culturales, existen algunas referencias que son transculturales, es decir, que las comparten tanto la cultura origen como la cultura meta y por tanto no causan problemas de traducción.

Las RRCC que vamos a analizar, en este caso, son aquellas que sí implican un cierto grado de complicación a la hora de traducirlas. En algunos casos se tratará de nombres propios (antropónimos, topónimos, nombres de instituciones) y nombres con alguna connotación cultural en la VO. El método de trabajo será descriptivo. A través de un corpus elaborado tras el visionado de la VO y VD de la película en el que recogemos las RRCC encontradas y su traducción en la VD, procederemos a su análisis. Para ello hemos elaborado una ficha de trabajo basada en el modelo empleado en Amido Lozano 2014:51 y Cuéllar Lázaro 2007: 6. En nuestro análisis se tendrá en cuenta dos aspectos esenciales: la manipulación lingüística que sufrió la RC y la orientación cultural de la traducción de la misma. Para describir la manipulación lingüística analizaremos qué técnicas de traducción se emplearon en el proceso.

<sup>8</sup> Malinowski afirma que una lengua solo puede ser completamente comprendida cuando estos dos contextos, situación y cultura, son implícitamente claros para los locutores y oyentes. Cfr. Molina 2006, pág. 20.

Las técnicas de traducción que vamos a tener en cuenta son las siguientes:

- *Préstamo*: misma RC en la VO y en la VD.
- *Traducción literal*: traducción palabra por palabra de la RC en la VD.
- *Adaptación*: traducir una RC propia de la CO por una RC propia de la CM.
- *Omisión*: eliminar la RC en la VD.

Clasificamos estas técnicas de traducción en dos grupos según el grado de manipulación intercultural que haya sufrido la RC<sup>9</sup>:

- *Técnicas de extranjerización* (préstamo y traducción literal): aproximan la VD a la CO.
- *Técnicas de domesticación* (adaptación y omisión): aproximan la VD a la CM.

Al contrario de lo que hicimos en Amido Lozano 2014, en este estudio no tendremos en cuenta la tipología de las RRCC.

## 6. LA TRADUCCIÓN AL ALEMÁN DE LAS REFERENCIAS CULTURALES EN VOLVER

A continuación vamos a comentar la traducción de las RRCC que hemos encontrado en la VO de *Volver* y qué estrategias de traducción se han empleado en la VD al alemán. A partir del guion original en español de la película y de la versión en alemán traducida para el doblaje, hemos elaborado un corpus que usaremos para realizar el análisis. Los resultados los mostramos clasificados según la técnica de traducción que se empleó en su traducción. En la parte final de conclusiones determinaremos la orientación cultural de la VD. La técnica de traducción determinará la manipulación intercultural de cada RC. Este análisis nos permitirá posteriormente definir la orientación cultural de la VD. Las razones por las que hemos elegido esta película ya las hemos expuesto anteriormente.

Hemos encontrado cuatro tipos de manipulación lingüística: préstamo, traducción literal, adaptación y omisión. Comenzamos con las RRCC que se mantienen, matizando algunas de ellas.

### 6.1. Préstamo

#### *Raimunda*

Raimunda es el nombre del personaje al que da vida la actriz Penélope Cruz en la película, una mujer trabajadora y fuerte que lucha por salir adelante. Es un nombre propio con mucha fuerza consonántica desde el principio debido a la "r" inicial. Dota al personaje de una personalidad y carácter fuertes, una mujer decidida pero a la vez dócil y cariñosa. En la VD se optó por mantener el nombre del personaje como en la VO y, de hecho, la pronunciación no se naturalizó como suele suceder en las versiones dobladas al español, sino que la actriz de doblaje intenta reproducir su pronunciación original. En este caso, la fuerza del nombre transmite en la VD también el mensaje que se quiere dar en la VO sin necesidad de traducirlo por un equivalente en la LM.

9 Para esta clasificación seguimos el modelo de Amido Lozano 2014, pág. 45.

Aprovechamos ya para indicar que todos los nombres propios de los personajes se mantienen igual que en sus originales en la VO, al igual que su pronunciación<sup>10</sup>.

### ***Casa de Campo***

El nombre de este lugar de Madrid, conocido por el espectador que haya visitado la ciudad o se haya interesado por la misma, no se altera en la VD. Tampoco se neutraliza su pronunciación. Raimunda le pide a su hermana Sole que acerque a su vecina Regina al trabajo en coche porque le queda de camino. La profesión de Regina no se especifica en el diálogo. Sole le pregunta a dónde la lleva y esta le responde que a la *Casa de Campo*. Por el contexto de la situación (es de noche ya y Regina tiene un vestuario muy ligero) y el lugar a dónde va a trabajar, puede deducirse que este personaje es una prostituta. Si el espectador no sabe de antemano que en la Casa de Campo se reúnen las prostitutas por la noche, perderá información en el visionado de la VD.

### ***Alcanfor de las Infantas***

El nombre de este pueblo de la Mancha se da a conocer en el programa de televisión al que va Agustina, la vecina de la tía Paula en el pueblo, para hablar de la desaparición de su madre. La misma presentadora del programa explica que es el pueblo que posee mayor índice de locura por habitante, lo que facilita al espectador de la VD que se familiarice con el lugar. La RC se mantiene.

### ***Madrid/Barcelona/Venezuela/Huston***

Los nombres de estas ciudades españolas se mantienen igual que en la VO.

Aprovechamos para añadir que esto mismo ocurre con los nombres de países cuya lengua materna es el español, como es el caso de la RC *Venezuela*. Aunque aquí sí se neutraliza su pronunciación.

El topónimo *Huston* se mantiene en la VD pero se altera su pronunciación, que se adapta a la lengua inglesa.

### ***Júcar***

El Júcar es un río de la Península Ibérica situado al este de España que atraviesa algunas ciudades de La Mancha. Es el lugar donde Raimunda decide enterrar el congelador con el cadáver de su marido. Se cita en la película cuando Raimunda y Regina se dirigen al lugar. Posteriormente, hay otra escena donde Raimunda, Sole, su madre y Paula van a ver el río antes de llegar al pueblo.

REGINA

¿A dónde vamos?

Wohin fahren wir?

10 Para más información sobre la traducción de los nombres propios cfr. Cuéllar Iázaró 2014.

RAIMUNDA

Vamos al Río Júcar.

Wir fahren zum Jucar.

REGINA

¿Y eso dónde está?

Wie weit ist das?

RAIMUNDA

A 180 kilómetros

So 180 Kilometer

[...]

RAIMUNDA

Por acompañarme hasta el río, abrir una zanja, enterrar el frigorífico y no hacer preguntas.

Wir fahren zum Fluss, buddeln ein Loch, werfen die Truheh darein und du stellst keine Frage.

En la VD cuando se habla del Júcar no se especifica al comienzo del diálogo que se trata de un río, sino que se usa el nombre del río para definir el lugar a donde se dirigen, al contrario que en la VO. Esta información aparece más tarde en la VD cuando Raimunda explica que se dirigen al río y que es ahí donde van a enterrar el congelador que lleva en la parte trasera de la furgoneta. En este caso la RC se mantiene en la VD.

### ***Hospital Central***

Este es el nombre del hospital donde está ingresada Agustina en Madrid. Es un nombre ficticio. La RC permanece inalterada en la VD.

### ***Mojitos***

El *mojito* es una bebida cubana compuesta de ron, azúcar, lima o hierbabuena y agua mineralizada. Tanto en la cultura española, como en la germana, se ha hecho muy popular. En la lengua alemana se adoptó el mismo término para designar esta bebida, por eso en la VD se mantiene la RC intacta.

En el siguiente apartado recogemos las RRCC que se tradujeron literalmente.

## **6.2. Traducción literal**

### ***Viento solano***

El viento solano es un elemento protagonista y caracterizador de la película. Se trata de un viento seco que sopla de donde nace el sol y levanta polvo, típico de la Meseta Central de la península y, en concreto, habitual en la región donde se desarrolla la película, La Mancha. Hay estudios que relacionan este viento con los problemas mentales.

La RC aparece repetidamente en la película, a veces se traduce como *Wind*, es decir, *aire/viento*, y otras veces se opta por su traducción literal, como en los casos que se traduce



esta RC por *Solano-Wind*. Suponemos que el traductor opta por esta estrategia para explicar al receptor el tipo de viento del que están hablando.

En otra ocasión, Raimunda se refiere al *viento solano* como *airazo*. Esto sucede al comienzo de la cinta cuando Sole y ella están limpiando en el cementerio del pueblo la tumba de sus padres. Hace tanto viento que se caen los jarrones y se ve en la imagen el polvo que levanta el viento. En este caso, la RC se traduce como *Wind*, por lo que se pierde el elemento cultural que implica el concepto *airazo*. –Azo es, además, un sufijo peyorativo que resulta difícil de traducir al alemán, pues esta lengua no tiene tales sufijos, sino que se traduciría con adjetivos (*hässlicher, dummer Wind*) o prefijos (*Schleiß-/Mistwind*).

Aquí, además, existe una diferencia terminológica. En español tenemos dos palabras para designar lo que en alemán se conoce como *Wind*, *aire* y *viento*. En español el término *aire* es un fluido que forma la atmósfera de la Tierra y el *viento* es el aire en movimiento, más fuerte y más violento en caso de ser el solano. El término *Wind* en la VD no recoge el matiz fuerte del término *viento*, en español, pero tampoco la característica débil del término *aire*.

Creemos que si el espectador no está familiarizado con la cultura española, más concretamente con la manchega, le costará entender este detalle y por qué el *viento solano* es tan importante en la cinta. No obstante, que se guarde este referente cultural en la VD indica que el traductor tenía intención de mantener los matices culturales, tantos como sean posibles.

### **Patio**

Un *patio*, en los países de la zona mediterránea, es una zona interior sin techar en el edificio, un espacio común donde la gente o la familia se reúne. En la VD se tradujo por *Hof*, literalmente *patio* en lengua germana. La diferencia reside en el matiz cultural de la RC original y su traducción. En Alemania, estos patios suelen utilizarse como almacenaje (los contenedores del edificio, las bicicletas...) o, en lugares rodeados por restaurantes, se usan como terraza.

### **Adelfa**

En el patio de Agustina hay muchas plantas. Raimunda se fija en la adelfa y le dice a esta que está preciosa. En la VD se opta por usar su equivalente en alemán para traducir la RC.

### **La bizca**

Poner sobrenombres o apodos es una costumbre en los pueblos españoles. Es por estos, por los que se conoce a sus habitantes. En este caso, *la bizca* es una vecina del pueblo. Imaginamos que le pusieron este apodo porque tiene problemas de visión. En la VO esta RC aparece en dos ocasiones y en la VD se traduce en ambas como *die Schielend*.

### **Morcillas/Choricillos**

Cuando Raimunda acepta cocinar para el equipo que rueda una película cerca del barrio, necesita comprar los alimentos pero no tiene dinero. Entonces habla con una vecina que acaba de llegar del pueblo y le pregunta si se trajo algo de comida típica de allí, así ella

la puede coger y pagársela cuando el equipo le pague a ella. En concreto le pregunta por morcillas y chorizos, alimentos típicos de la tradición culinaria de la Meseta Central.

RAIMUNDA

Oye, ¿tú no te habrás traído unas *morcillas* y unos *choricillos*?

Hast du *Blutwurst* mitgebracht? Oder vielleicht *Paprikawürste*?

INÉS

¿Cómo lo sabes? Las *morcillas* buenísimas porque cuando bajo para el pueblo llamo a mi suegra para que me lo encargue.

Woher weisst du das? *Blutwurst* ist einfach spitze. Jedes Mal wenn ich ins Dorf fahre rufe ich vorher meine Schwiegermutter an und sie bestellt das.

Como observamos, en la VD el traductor opta por traducir literalmente estos alimentos, por su equivalente directo en alemán.

### ***Donde quieras que estés***

*Donde quiera que estés* es el título del programa de televisión al que acude Agustina para denunciar la desaparición de su madre. Se trata de un programa ficticio que parodia los programas de la sobremesa que se emitían por aquel entonces en España. En la VD el traductor optó por traducir literalmente el nombre (*Wo immer du bist*), en vez de dejarlo en español.

### ***Casilla***

Los padres de Raimunda y Sole murieron en un incendio en una cabaña a las afueras del pueblo, cerca del bosque. El traductor opta por usar el equivalente en alemán de esta RC (*Hütte*).

En el siguiente apartado comentamos las RRCC traducidas mediante la técnica de adaptación que hemos encontrado.

## **6.3. Adaptación**

### ***Volver – Zurückkehren (título)***

El título se conserva en español, pero se añade la traducción del mismo en lengua germana. Al ser una palabra en español, es imprescindible que el espectador tenga conocimientos de este idioma para entender su significado, por lo que creemos que es necesaria su traducción. *Volver* es un título con varios significados. (1) Es el volver del director a sus raíces, a la Mancha, pero (2) también a sus raíces cinematográficas, a la comedia y (3) el volver a trabajar con actrices con Carmen Maura y Penélope Cruz. Para que el espectador alemán perciba su significado completo es necesaria una traducción del mismo a su propia lengua. Sin embargo, en este caso, parece que el traductor tuvo intención de dejar la huella cultural original conservando el título en español y añadiendo la explicación en alemán para la VD.

### **Moziquilla**

La RC *moziquilla* es un término usado en la zona de la Mancha y hace referencia a niñas que se están haciendo mujer. En alemán se tradujo por *eine richtige Dame*.

### **Terrenico/Chalé**

En una de las primeras escenas, Paula, la hija de Raimunda, está atónita al ver que los habitantes del pueblo van con frecuencia a cuidar sus tumbas, aun sin tener a seres queridos enterrados en ese momento. Raimunda le explica que la gente suele comprarse un *terrenico* y lo cuidan en vida. En la VD esta RC se traduce por *Grabe*. Efectivamente, es a la tumba a lo que se refiere Raimunda, pero con la palabra en alemán se omite el matiz cultural que se tiene en la VO. *Terrenico* borra, a través del diminutivo *-ico*, esa connotación negativa de la propia palabra *tumba*. Esto se relaciona con la forma tan abierta y la naturalidad con la que Almodóvar trata a la muerte en este largometraje y que se pierden en la VD.

PAULA

Mamá, ¿es verdad que la Agustina viene a arreglar su propia tumba?

Mama? Ist es wahr, dass Agustina ihr eigenes Grab in Ordnung hält?

RAIMUNDA

Sí, aquí es costumbre. Se compran primero su *terrenico* y lo cuidan en vida. Como si fuera un *chalé*.

Ja. Hier macht man so. Die Leute kaufen ihre *Grabstelle* und pflegen sie ihre Lebenslang, Wie ein *Ferienhaus*.

Aprovechamos el diálogo para comentar la traducción de *chalé*. En la VD se traduce por *Ferienhaus*, que dista de su significado original. En español *chalé* es una vivienda unifamiliar de una o dos plantas, con jardín. Antiguamente las personas con más recursos económicos eran las que podían permitirse tener uno. En este caso, la comparación de cuidar la tumba como si fuera un *chalé* sugiere que este es un lugar muy importante, donde se va a descansar toda la eternidad. En alemán una *Ferienhaus* es una *casa de vacaciones*. En este caso la traducción no dista mucho de la RC original, pero pierde culturalidad.

### **Remos**

En el lenguaje coloquial de ciertas regiones de España *remos* es sinónimo de piernas. En la VD se neutraliza este término y se traduce por *Beine* (piernas).

### **Barquillos/rosquillas/mantecados**

Los *barquillos* son unos dulces típicos de la Mancha, una hoja de pasta delgada hecha con harina y sin levadura y azúcar o miel, y normalmente también canela, con forma de canuto. En la VD se optó por buscar un dulce parecido para traducirlo. En este caso se escogió el *Waffel*, un dulce tipo oblea de origen belga.

Aprovechamos para comentar que esta misma estrategia se usó con otros dulces típicos de la región manchega que se citan en la cinta.

### **Rosquillas – Schmalzkringel**

Los *Schmalzkringel* tienen cierto parecido con las rosquillas españolas, pero su textura es más similar a un donut.

### **Mantecados – Schmalzgebäck**

Los mantecados y los *Schmalzgebäck* guardan algunas similitudes, pero son dos postres diferentes.

### **Canal Plus**

Raimunda llega a casa y se entera de que su marido ha perdido el empleo. Mientras tanto, este sigue sentado en el sofá, bebiendo cerveza y viendo el fútbol en la televisión.

*Canal Plus* es una plataforma de pago de televisión por satélite en España. Es conocida, especialmente, por emitir semanalmente partidos de fútbol. Pero no se trata solamente de un canal de deportes (*Sportkanal*) como se tradujo en la VD.

RAIMUNDA

Pues te puedes ir despidiendo también del fútbol. Se acabó *Canal Plus*

Du kannst schon mal anfangen dich vom Fußball zu verabschieden. Schluss mit dem *Sportkanal!*

### **5 millones**

Emilio, el dueño del restaurante que está enfrente de casa de Raimunda, se muda a Barcelona y traspasa el bar. En una conversación que tienen los dos, la mujer le pregunta el precio del traspaso del local. Su contestación es *5 millones*. En la VO se interpreta que está hablando todavía en pesetas, aunque en la época en la que se basa la película ya estaba el euro vigente en el país. Este dato es evidente porque cinco millones de euros sería una cantidad muy elevada para el traspaso de un restaurante de esas características. En la VD la cantidad se traduce a euros (30.000 €). Suponemos que el traductor quiere evitar una pérdida de información para el espectador.

### **Cabecera del duelo**

Sole llega al pueblo para el entierro de su tía Paula y va a casa de Agustina, donde velan el cadáver. Al llegar, Agustina la recibe y le propone ir a la cabecera del duelo, el lugar donde se sienta la familia o los allegados más íntimos de la fallecida y reciben las condolencias. En la VD esta RC se tradujo por *Trauenzimmer*, habitación del duelo. Opinamos que la traducción guarda parcialmente la connotación cultural de la RC original.

### **Querindongo**

Este término se usa para referirse a un amante o un novio que todavía no es formal. En la VO la madre de Sole le pregunta *si se ha echado un querindongo*, es decir, si tiene pareja. En la VO el traductor neutraliza esta referencia y la traduce por *Lieber*.

Por último, detallamos las dos RRCC que se omitieron en la VD.

## **6.4. Omisión**

### **Amortajar**

Sole llama a Raimunda para comunicarle que la tía Paula acaba de morir.

SOLE

No llores, hermosa. Mira, la Agustina me ha dicho que no nos preocupemos, que mientras llegamos ella y la bizca la están *amortajando*.

Weine nicht, meine Süße. Die Agustina hat mir gesagt dass, bis wir nicht da sind werden sie und die Schielend alles für die Beerdigung vorbereiten.

En la España más tradicional todavía es habitual que la familia, o los vecinos, preparen al difunto para su entierro, lo que se conoce como *amortajar*. En la VD se omitió la traducción de esta RC y su vacío se cubrió generalizando al decir que Agustina y la bizca preparan todo para el entierro.

### **Picar**

El verbo español *picar* describe la acción de pinchar en una superficie con un objeto punzante. En este caso, se refiere a la acción de comer pocas cantidades, pero variadas, de diferentes comidas en un ambiente tranquilo o una cena entre familiares o amigos, como era el caso con el equipo de rodaje que celebraba que había acabado la película con una fiesta en el bar de Raimunda. En la VD el traductor opta por eliminar esta RC.

RAIMUNDA

[...] ¿Queréis cena o así un *bufete* para picar?

[...] Soll es da um Essen gehen oder vielleicht lieber ein Buffet?

De hecho, en lengua germana, *Essen* y *Buffet* son, en cierto modo, sinónimos. El término *Essen* no es lo suficientemente específico para que se entienda como *aquella comida que se sirve en la mesa*, con lo cual el término *Buffet* podría utilizarse para generalizar el sentido.

## **7. LA RECEPCIÓN DEL CINE DE ALMODÓVAR EN ALEMANIA. EL CASO DE VOLVER**

El largometraje *Volver* es, sin duda alguna, una obra maestra del director manchego, tanto por su temática como por el elenco de actrices que conforman el universo femenino de Almodóvar en esta ocasión. Sin embargo, no solo las RRCC son un elemento clave de la

trama, sino que también son importantes otros aspectos culturales que llegan al espectador a través de otros canales, como las imágenes.

En nuestro análisis hemos encontrado un total de 40 RRCC. La estrategia de préstamo es la más usada (19 ejemplos, sobre todo para la traducción de los nombres propios de los personajes y lugares). Por el contrario, la estrategia con un menor número de ejemplos, en concreto 2, es la omisión. La adaptación es la segunda estrategia más usada, con un total de 12 ejemplos. En tercer lugar se encuentra la traducción literal, con 7 ejemplos de las 40 RRCC analizadas.

El segundo plano de nuestra propuesta de análisis se centra en la orientación cultural de la VD de la película. Usando los datos que acabamos de describir en el párrafo anterior, las técnicas de traducción orientadas a la extranjerización, *préstamo* y *traducción literal*, suman un total de 26 ejemplos, frente a los 14 ejemplos que suman las técnicas de *adaptación* y *omisión*, orientadas a la domesticación, es decir, a la cultura meta. Por ello podemos determinar que la orientación cultural de la traducción al alemán para el doblaje de la película de Almodóvar *Volver* tiende a preservar la cultura original en la VD de la cinta, es decir, el traductor trata de mantener, en la medida de lo posible, la CO en la versión traducida para el doblaje al alemán del largometraje.

Sin embargo, el registro de la lengua en la VO de la película dista mucho del registro en alemán de la VD. En la VO el guion predomina la jerga manchega, la forma de hablar de los personajes, sus expresiones, sus acentos... que tiñe a su vez culturalmente a la película. Sin embargo, esto es muy difícil de transmitir en una VD, especialmente si el espectador no está familiarizado con la CO. Creemos que de nada serviría decantarse por un acento concreto en lengua alemana porque igualmente se perdería este matiz cultural.

Nos gustaría concluir este artículo con una valoración personal. Desde nuestra experiencia, apreciamos que los doblajes de películas alemanas al español, y viceversa, en las últimas décadas suelen tender más a la extranjerización que a la domesticación. Es decir, el traductor suele decantarse por mantener la cultura original en la VD, aunque serían necesarios estudios más precisos para afirmar que esto es una tendencia actual. Creemos que podría ser un dato esperanzador, pues vivimos en una época donde la globalización intenta implantar una estandarización cultural que oprime a las culturas menos dominantes. En este caso, certificamos de nuevo con este análisis, al igual que lo hicimos en Amido Lozano 2014 con el largometraje alemán *Das Wunder von Bern*, que todavía quedan personas que siguen apostando por lenguas y culturas minoritarias.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 8.1. Fuentes primarias

*Volver*, 2006. DVD. Español

*Volver*, 2006. DVD. Deutsch

EL DESEO (ed.), *Volver, un guion de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y medio, 2006.

### 8.2. Fuentes secundarias:

AGOST CANÓS, Rosa, *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel, 1999.

- AMIDO LOZANO, María Teresa, *La traducción de Referencias Culturales en la película Das Wunder von Bern*, Soria, Universidad de Valladolid, 2014.
- BALLESTER CASADO, Ana, «La traducción de referencias culturales en el doblaje: El caso de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)», *Sendebarr*, N° 14, 2003, págs. 77-96.
- BLANCO ARNEJO, María, «Los fantasmas amistosos en *Volver* de Pedro Almodóvar: Una interpretación freudiana», *Hispanet Journal* 5, 2012.
- BERNAL MERINO, Miguel, (2002). *La traducción audiovisual. Análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
- CASTRO ROIG, Xosé, «El traductor de películas», en Miguel Duro Moreno (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen, «Die Wende a través de la gran pantalla: *Good bye, Lenin!*», en Maciá Riutort, Jordi Jané, (Vv. AA.) *Forum 12. Der ungeteilte Himmel. Visions de la reunificació alemanya quinze anys després*, Tarragona, Associació de Germanistes de Catalunya, 2007, págs. 115-136.
- , «Los nombres propios y su tratamiento en traducción». *Meta*, n° 59, 2, 2014, págs. 360-379.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, *La traducción audiovisual: El subtulado*, Salamanca, Almar, 2001.
- , *Subtitulación y doblaje. Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*, Barcelona, Ariel, 2003.
- ELENA GARCÍA, Pilar, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción (alemán- español)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- GUBERN, Román, «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar», en Fran Zurián, Carmen Vázquez Varela (Vv. AA.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional «Pedro Almodóvar»*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2003, págs. 45-56. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=1ohJtgo8WQwC&pg=PA45&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=1ohJtgo8WQwC&pg=PA45&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) [Última consulta: 09 de marzo de 2015].
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Orlando, *Pedro Almodóvar, director, guionista, productor y fotógrafo*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 2010/11.
- KURZ, Christopher, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht: Eine kontrastive synchronisationsanalyse des Kinofilms «Lock, stock and two smoking barrels»*. Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2006.
- LOWENSTEIN, Stephen (Vv. AA.) «Mi primera película». *El Malpensante*, 2002, pág. 54. Disponible en: [http://www.elmalpensante.com/articulo/2740/pedro\\_almodovar](http://www.elmalpensante.com/articulo/2740/pedro_almodovar) [Última consulta: 09 de marzo de 2015].
- MOLINA MARTÍNEZ, Lucía, *El otoño del pingüino: Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- NIDA, Eugene, *Sobre la traducción*, Madrid, Cátedra, 2012.
- RIEPE, Manfred, *Intensivstation Sehnsucht. Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs*, Bielefeld, Transcript, 2004.
- SERRANO VASQUES, Catalina, «Representación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar, a través del análisis filmico de las películas *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver* (2006)», Bucaramanga, Universidad Pontificia Bolivariana, 2012. Disponible en: [http://repository.upb.edu.co:8080/jspui/bitstream/123456789/2071/1/digital\\_24380.pdf](http://repository.upb.edu.co:8080/jspui/bitstream/123456789/2071/1/digital_24380.pdf) [última consulta: 09 de marzo de 2015].

TSCHULENK, Sandra, *Zur Entwicklung Pedro Almodóvars*, Wien, Universität Wien, 2009.

<http://elcomercio.pe/luces/teatro/caotico-universo-almodovar-llega-al-teatro-londinense-noticia-1784344>

VENUTI, Lawrence, *The translator's invisibility*, Nueva York, Routledge, 1995.

