

RADOSŁAW MAZIARZ

**Los coloquialismos
en la traducción audiovisual española
a partir de las películas
de Krzysztof Kieślowski**

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2019

Redakcja naukowa: dr RADOSŁAW MAZIARZ

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny
w Siedlcach, Wydział Nauk Humanistycznych

Recenzent:

Dr. ANDRÉS L. JAUME, Profesor Contratado
Doctor en la Universidad de las Islas Baleares, España

Komitet Wydawniczy: Andrzej Barczak, Eugeniusz Cieślak, Janina Florczykiewicz
(przewodnicząca), Jerzy P. Gieorgica, Beata Jakubik,
Jarosław Kardas, Wojciech Kolanowski, Joanna Kuć,
Agnieszka Prusińska, Sławomir Sobieraj, Jacek Sosnowski,
Maria Starnawska, Ewa Wójcik, Waldemar Wysocki

© Copyright by Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2019

Żaden fragment tej publikacji nie może być reprodukowany, umieszczany w systemach przechowywania informacji lub przekazywany w jakiegokolwiek formie – elektronicznej, mechanicznej, fotokopii czy innych reprodukcji – bez zgody posiadacza praw autorskich.

ISBN 978-83-7051-973-5



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
www.wydawnictwo-naukowe.uph.edu.pl

08-110 Siedlce, ul. Żytnia 17/19, tel. 25 643 15 20
Ark. wyd.6.3. Ark. druk. 7.6.

Druk i oprawa: EXDRUK Spółka Cywilna, Włocławek

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
--------------------------	----------

CAPÍTULO I

CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE COLOQUIAL

1.1. La lengua como un sistema heterogéneo.....	9
1.2. Los rasgos coloquializadores.....	10
1.3. Funciones del lenguaje coloquial.....	15
1.4. Cualidades lingüísticas del registro coloquial	17

CAPÍTULO II

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

2.1. Definición y tipos de la traducción audiovisual.....	19
2.2. Las cualidades de la traducción audiovisual	23

CAPÍTULO III

LA VIDA Y OBRA DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

3.1. Biografía de Krzysztof Kieślowski	25
3.1.1. La vida privada y formación.....	25
3.1.2. El período de los documentales	28
3.1.3. El período de las películas narrativas. El cine de la inquietud moral.....	29
3.1.4. Los exitosos años 80 y 90	31
3.2. El lenguaje de los protagonistas de Kieślowski	34
3.3. La imagen de Polonia en el cine polaco de los años 70/80	39

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DEL LENGUAJE COLOQUIAL EN LA OBRA DE KIEŚLOWSKI

4.1. Observaciones preliminares	47
4.2. El objetivo del análisis.....	48
4.3. El análisis del corpus	48
4.3.1. Nombres de personas	48
4.3.2. Elementos específicos de la lengua y cultura polaca / nombres de las realidades.....	64
4.3.3. Obscenidades / vulgarismos / el contenido escatológico	74
4.3.4. Actividades y entidades de la vida cotidiana	80
4.4. Conclusiones finales.....	103
 BIBLIOGRAFÍA	 107
 STRESZCZENIE	 111
 SUMMARY	 117

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, surgido a raíz del interés lingüístico y cinematográfico de su autor, se enfoca principalmente en la obra de Krzysztof Kieślowski, gran guionista y director polaco, ícono del cine polaco de los años 80 y 90, cuyas películas, tanto documentales como narrativas, siguen siendo apreciadas por todo el mundo. Kieślowski, a pesar de que han pasado más de 20 años desde su muerte, es una persona muy inspiradora y forma una parte muy importante de la cultura polaca. Por esta razón, nos dedicamos al análisis lingüístico de su rico legado cinematográfico.

El objeto principal del análisis es la lista de los diálogos de películas de Kieślowski, sobre todo de diez episodios de la serie de *Decálogo*. Nuestro estudio se centra en la banda sonora original polaca y su traducción en forma de subtítulos al español. Desde luego, vamos a analizar solo ejemplos seleccionados, más llamativos e interesantes desde la perspectiva de la traducción. No sería posible comparar toda la lista de diálogos en el marco de nuestro estudio porque un análisis de este tipo requeriría una enorme carga de trabajo científico e iría más allá de lo que se supone en el siguiente trabajo.

El principal objetivo de este trabajo es la investigación de la capa del lenguaje de dichas películas, prestando especial atención al fenómeno de lenguaje coloquial polaco y su traducción al español, con todas las dificultades posibles y pérdidas inevitables (lingüísticas, modales y culturales) que aparecen durante el proceso de la traducción. Procuramos contestar a la pregunta en qué medida es posible traducir los coloquialismos en el marco de la traducción audiovisual (y, más concretamente, en la traducción de subtítulos).

El método de análisis aplicado en este trabajo es un modelo muy transparente y consiste en confrontación de las unidades coloquiales paralelas de ambos idiomas, basándonos en los fenómenos seleccionados de la lingüística tradicional, comparativa y cognitiva. Todos los ejemplos

(cuyo número supera 40 lexemas) van acompañados de un comentario que trata de describir las medidas tomadas en cuanto a la traducción.

El trabajo consta de dos partes complementarias: una teórica (los primeros tres capítulos) y otra empírica (el último cuarto capítulo). A continuación, se ofrece un breve resumen de su contenido.

El primer capítulo contiene la discusión teórica sobre el lenguaje coloquial como una de las variedades de la lengua. A base de la literatura científica, tanto española como polaca, intentamos definir el concepto de *lenguaje coloquial*, así como determinar sus rasgos más destacados. Gracias a ellos, podemos establecer un criterio relativamente preciso de lo coloquial. Estas observaciones nos sirven como la base teórica del análisis realizado en la parte empírica. Por último, comentamos las cualidades lingüísticas de expresiones coloquiales que ilustramos con algunos ejemplos de la lengua polaca y española.

El segundo capítulo muestra las deliberaciones más esenciales en cuanto a la traducción audiovisual (TAV). Presentamos los tipos y las etapas determinadas del proceso de la traducción audiovisual.

El tercer capítulo está dedicado a la vida y obra de Krzysztof Kieślowski. Presentamos los hechos más importantes de su vida personal y profesional. El capítulo tiene en cuenta una clara distinción entre la fase inicial de los documentales y de las películas narrativas, terminando con el etapa más exitoso, justo antes de la muerte de Kieślowski en 1996. Más adelante, prestamos atención, aunque centrándonos sólo en lo más importante, a la imagen de Polonia, o mejor dicho, la sociedad polaca en el espejo de la cinematografía polaca de los años 70/80. Asimismo, en este capítulo comentamos lo específico del lenguaje de los protagonistas de Kieślowski, mostrándolo con muchos ejemplos auténticos en polaco, sacados del guión original.

El último, cuarto capítulo, el más amplio, constituye la parte empírica. El contenido principal va precedido de un comentario metódico. El estudio propio, basado en los aspectos seleccionados de la teoría de traducción y de la lingüística en general, presenta los resultados de la investigación realizada. Aquí nos concentramos en ejemplos que merecen nuestra atención por diversas razones, sobre todo, por diferencias culturales presentes a nivel del lenguaje que complican la traducción. En total, hemos

analizado más de 40 unidades del lenguaje coloquial y sus posibles equivalentes en español, la lengua meta. Los resultados del análisis pueden tener un valor glotodidáctico ya que pueden servir como material didáctico y, de esta manera, facilitar el aprendizaje de la lengua española (pero también de la lengua polaca por los extranjeros), a nivel inicial e intermedio.

Si miramos al estado actual de la investigación de la obra del autor, tenemos que admitir que Kieślowski, junto con sus películas, es un tema ampliamente explorado por los investigadores polacos desde diferentes perspectivas (sin embargo, no faltan trabajos de los autores hispano- o anglohablantes). No es de extrañar que toda la filmografía de Kieślowski, que abarca un total de varias docenas de películas, sea una fuente de distintas consideraciones que nunca se agota y no pierde su actualidad y vigencia. La mayoría de los estudios abordan, lo que es obvio, el tema desde el punto de vista de la filmología. Basta que se investigue en internet para darse cuenta de la cantidad de textos dedicados a Kieślowski. Sin embargo, parece que se ignora, por completo, la mirada lingüística sobre la capa textual de la obra del autor, por no hablar de cualquier análisis comparativo polaco-español. A pesar de la investigación amplia en el campo de la ética, la sociología y la psicología (y áreas afines), no existe un solo estudio que aborde adecuadamente la comparación del texto de partida (polaco) y el texto meta (español) en el marco de los diálogos de las películas de Kieślowski. El único texto del carácter estrictamente lingüístico es el trabajo en el idioma polaco de Mirosław Jelonkiewicz bajo el título “*Scenariusze i listy dialogowe Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego jako teksty kultury na zajęciach z cudzoziemcami*”¹, en el que el investigador se dedica al aspecto glotodidáctico del lenguaje de Kieślowski. La lectura de textos de diálogos es, según el autor, muy apta para transmitir conocimientos tanto lingüísticos como culturales. Este hecho instiga a recuperar esta situación, aunque sea en pequeña medida.

¹ Jelonkiewicz, Mirosław, *Scenariusze i listy dialogowe Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego jako teksty kultury na zajęciach z cudzoziemcami*, Acta Universitatis Lodzensis, Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców 18, 2011.

CAPÍTULO I

CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE COLOQUIAL

1.1. La lengua como un sistema heterogéneo

Como es bien sabido, la lengua natural no es, en absoluto, una estructura homogénea ni estática. Es un sistema relativamente abierto, por ejemplo, absorbe constantemente nuevas unidades léxicas, lo que está relacionado con el desarrollo dinámico del mundo, por otra parte, permite notar tendencias de cambios en otros ámbitos de la lengua. La lengua que hablamos o escribimos varía de acuerdo con muchos factores, tanto lingüísticos como nolingüísticos. Gaviño Rodríguez (2008: 17) señala que una lengua determinada nunca se nos presenta como un único sistema lingüístico, sino como un diasistema, como un conjunto de manifestaciones, niveles, estilos y variantes. La lengua refleja, en cierto modo, la realidad con todos los detalles, distintos fenómenos, así como el mundo con todas sus leyes naturales. Por eso, la lengua tiene que ser diferente y manifestarse de distintas formas. La heterogeneidad es, por supuesto, la naturaleza de la lengua que se expresa en forma de variedades diferentes.

En uno de sus estudios fundamentales titulado *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmalingüística*, en el que se basan otros investigadores, Briz (1998: 12) distingue cuatro variedades de la lengua:

- a) variedad diacrónica – aquí se trata de la perspectiva temporal: estados sincrónicos diferentes a lo largo de la historia de la lengua; por ejemplo, la fragmentación del latín, la mutación consonántica en alemán o en coreano;
- b) variedad diatópica – se realiza en el espacio, la lengua está condicionada por el lugar geográfico (dialectos y subdialectos), por ejemplo, las variedades territoriales del español son el castellano

churro (Comunidad Velanciana), el aragonés (Aragón), el rioplatense (Río de la Plata), el lunfardo (Buenos Aires), el yucateco (la Península de Yucatán), el barranquillero (Barranquilla), así como el silesio o el casubio en Polonia, el alemánico o el bávaro en Alemania etc.

- c) variedad diastrática – la lengua tiene el carácter sociocultural, se realiza según las características de los usuarios (sociolectos), por ejemplo, nivel estándar, nivel culto, nivel vulgar;
- d) variedad diafásica – según la situación comunicativa; el uso depende del contexto actual, que – como señala Castellano Alemán (2008: 32) – guía al hablante a la hora de elegir las palabras, expresiones y construcciones más adecuadas para cada ocasión comunicativa. Boniecka (2013: 11) sostiene que la situación comunicativa está compuesta por factores sociales, físicos, mentales, sustantivos, así como por factores relacionados con los actos de habla. Destacamos, por ejemplo, nivel literario, elevado, relajado, coloquial, o niveles especiales: jergas, argot; para referirse a variedades de la lengua asociadas a situaciones sociales específicas usamos el término *registro*. Según RAE, el *registro* está definido como *modo de expresarse que se adopta en función de las circunstancias*².

1.2. Los rasgos coloquializadores

La modalidad que nos más interesa es la variedad diafásica. Cabe poner de relieve que se ha publicado una cantidad considerable de documentos sobre el registro coloquial. En la literatura lingüística tropezamos con un cierto caos terminológico: los sustantivos *lengua*, así como *lenguaje*, *habla*, *registro*, *variedad*, *variante*, *uso*, *estilo*, *modo*, *modalidad lingüística* van acompañados de los distintos adjetivos como *informal*, *coloquial*, *familiar*, *popular*, *conversacional*, o, incluso, *vulgar*, también *lengua de la calle* en distintas configuraciones³. De todos modos, se trata de una modalidad de uso de la lengua que está determinada por el contexto comunicativo. Las conductas lingüísticas y extralingüísticas de los

² <http://dle.rae.es/?id=Vj40asb>

³ En la literatura lingüística polaca existen conceptos como *język potoczny*, *styl potoczny*, *język kolokwialny*, *nieoficjalna odmiana polszczyzny mówionej*, *mowa potoczna*.

hablantes dependen del contexto, del caso concreto. Cuando hablamos, siempre nos acomodamos a la situación comunicativa actual. Como dice Castellano Alemán (2008: 33), el registro es lo que se habla en cada momento, dependiendo de lo que se esté haciendo y del tipo de la actividad. En un caso, los hablantes, para realizar un acto de comunicación, eligen modalidades más elaboradas o formales, en otros prefieren la espontaneidad y variedades informales. Es natural que no hablemos del mismo modo con nuestros amigos durante una fiesta o con miembros de nuestra familia al hablar de problemas diarios, con nuestro jefe o durante una consulta con el médico, etcétera. El modo de nuestra conversación depende, en cualquier caso, de lo que marca el contexto comunicativo. Conviene mencionar que cada persona utiliza más de un solo registro, según las circunstancias comunicativas. Desde luego, el dominio y empleo adecuado de los registros están relacionados con la competencia lingüística, así que con el nivel de lengua de los usuarios.

Se distinguen dos tipos de estos registros: *formal* e *informal*. Según Gaviño Rodríguez (2008: 16-18), español coloquial se sitúa en la modalidad informal donde se lleva a cabo un uso espontáneo de la lengua. Como subraya Cascón-Martín (2006: 10), no es posible distinguir de manera indubitable lo coloquial de lo no coloquial, es decir, no sabemos exactamente dónde empieza y dónde termina esta modalidad comunicativa. Por lo tanto, la frontera *formal* – *informal/coloquial* es muy borrosa. Castellano Alemán (2008: 33) añade que los registros no constituyen entidades bien delimitadas, son partes extremas de un *continuum*. Entre ellos aparecen otras modalidades.

Zdunkiewicz-Jedynak (2008: 97) supone la existencia de dos registros dentro del estilo coloquial:

- a) neutral – sin matiz emocional, por ejemplo, *mamá* es un concepto sin carga emocional, en cambio *mamacita* tiene un tono emocional porque expresa una relación íntima;
- b) emocional – usado en las situaciones inoficiales, su rasgo peculiar es fraseología rica, plasticidad, metáforas, sinónimas. Al estilo emocional pertenecen expresiones vulgares, irónicas, obscenas etc.

Sin embargo, la aparición de espontaneidad está favorecida por una serie de rasgos coloquializadores, en otras palabras, el empleo de los registros en los discursos depende sobre todo de las siguientes condiciones distintivas:

a) la relación vivencial de proximidad entre los usuarios

Se trata de un conocimiento mutuo; los amigos, durante una conversación (muy a menudo cara a cara), interactúan libremente, tienen experiencias, saberes, conocimientos y contextos compartidos. Aquí existe un cierto grado de complicidad.

b) la relación de igualdad social o funcional entre los interlocutores

Se observa una relación entre los iguales; hay una solidaridad, un acercamiento social (determinado por el estrato sociocultural, la profesión) o funcional (los papeles comunicativos en un momento dado, en una situación comunicativa). En una conversación, nadie es más igual que nadie.

c) el marco discursivo familiar

Existe una relación de familiaridad de los participantes de una conversación con un espacio físico determinado. Cuando más cotidiano se considere el espacio en que se desarrolla la comunicación, más probabilidades existirán de que los participantes se sientan cómodos y se expresen coloquialmente.

d) la temática no especializada

En este caso, existe una cotidianidad temática de la interacción, se involucran temas de la vida diaria, temas al alcance de cualquier individuo, sin especializaciones ni tecnicismos concretos. Es evidente que normalmente no hablamos del funcionamiento del Gran Colisionador de Hadrones durante una conversación cotidiana, tampoco del sistema linfático, sino de cosas más triviales: comida, familia, escuela, trabajo, deporte, etcétera, usualmente sin verificar la información.

A continuación, presentamos cuatro rasgos imprescindibles para que podamos hablar de la *lengua coloquial prototípica*. En caso de la ausencia de algunas de estas cuatro características, la conversación se

considera *coloquial periférica*. Además, Gaviño Rodríguez (2008: 16-18) evidencia que existen otros rasgos primarios del registro coloquial⁴:

a) inmediatez comunicativa

La comunicación tiene el carácter actual.

b) el grado de planificación del discurso

Una conversación coloquial no está nada planificada, la interacción no está previamente preparada, y se crea sobre la marcha, aquí predomina la espontaneidad.

c) dinamismo conversacional entre los participantes

Una conversación coloquial no es nada estática, por lo contrario, los hablantes – el emisor y el receptor – cambian sus papeles continuamente con alternancias del turno cuando sea necesario.

d) la finalidad interpersonal del acto de la comunicación

La finalidad del discurso coloquial es simplemente la comunicación; la conversación tiene un propósito afectivo; en realidad, para los participantes la relación personal vale más que el mensaje informativo.

Basándose en Cascón-Martín (2006: 13-14) podemos completar la lista alegada con las siguientes características que no son, en absoluto, imprescindibles para poder hablar de la existencia de la lengua coloquial, pero son muy comunes y naturales para esta modalidad:

1. Carácter dialogal

El diálogo es, sin duda, la base de cada forma de intercomunicación humana. Cuando hablamos con alguien, intercambiamos mensajes, preguntamos, respondemos, damos y obtenemos información. La comunicación (el diálogo) se desarrolla en dos direcciones.

2. Carácter oral

Principalmente, la lengua coloquial aparece en forma hablada. La oralidad tiene que ver con numerosas repeticiones, redundancias, elipsis, frases inacabadas, y con otros fenómenos morfológicos y sintácticos como sufijos apreciativos, interjecciones, pronombres personales, comparaciones,

⁴ Boniecka (2013: 11) menciona en su publicación una serie de adjetivos que aparecen en el contexto del carácter de lo coloquial: *primero, espontáneo, informal, diario, universal, cercano, estándar, natural, liberal, neutral, variable, individual, abierto, innovador, expresivo, personal, antropocéntrico, axiológico, ingenuo, realista, flojo*.

etcétera. Aunque los rasgos coloquializadores son típicos para la conversación espontánea, cuyas manifestaciones son mayoritariamente orales, no se puede – según Castellano Alemán (2008: 34) – equiparar estrictamente lo oral con lo coloquial, ni lo escrito con lo formal.

3. La base de todos los demás usos lingüísticos

Todas las modalidades de la lengua han surgido y evolucionado a partir del diálogo oral en presencia. Más sobre este fenómeno en lo sucesivo (cap. 1.3).

4. Falta de formalización

La falta de formalización conduce a la ruptura de las formas sintácticas propias de la lengua formalizada (por ejemplo, el orden de palabras). Más sobre los rasgos a nivel de la sintaxis en lo sucesivo (cap. 1.4).

5. Existencia de idiolectos

Todos los hablantes tienen sus hábitos y usos adquiridos que provocan la creación de múltiples idiolectos. Cascón-Martín (2006: 14) define los idiolectos como modos de expresión particulares dentro del ámbito de lo coloquial.

6. La presencia de un emisor y de un receptor

La presencia de dos papeles que alteran mientras una conversación: de un *yo* y de un *tú* – su diálogo contiene muchos elementos expresivos y apelativos.

7. El principio de la economía lingüística

La economía del lenguaje, que contrasta con el fenómeno de redundancia, es una tendencia a la simplicación y a minimizar el esfuerzo lingüístico. Se quita información innecesaria, así como los elementos sintácticos y morfológicos de una conversación.

8. Los factores extralingüísticos (noverbales) y paralingüísticos (prosódicos)

Estos factores, como la entonación o la mímica, refuerzan, matizan o sustituyen a la propia expresión verbal. En cambio, durante una conferencia tratamos de evitar las emociones excesivas como risa, sorpresa, impaciencia y todo lo que se puede leer de la expresión de la cara del hablante.

1.3. Funciones del lenguaje coloquial

Briz (2010: 9) subraya que la lengua coloquial sirve para comunicarse en las situaciones en las que existe una relación de proximidad, y, muy a menudo, de igualdad entre los interlocutores. Se realiza en el espacio cotidiano, durante una conversación diaria que es el uso más auténtico del lenguaje (por supuesto, no todas las conversaciones diarias son coloquiales). Para despejar las dudas: la lengua coloquial no está reservada exclusivamente para la conversación cotidiana, por el contrario, también está presente en otros tipos de discurso, pero la conversación es el modo más natural. No cabe duda que varios registros pueden alterar durante el mismo acto de comunicación. Por ejemplo, una propuesta de matrimonio requiere, habitualmente, un tono serio y formal, mientras la reacción puede expresarse muy emocional e informal. Como dice Zdunkiewicz-Jedynak (2008: 101) muchas expresiones coloquiales tienen un carácter de valoración, por ejemplo, *caradura* tiene un matiz negativo y muestra a una persona sumamente cínica, en cambio, *golazo* intensifica la espectacularidad de un gol. En el discurso público, los coloquialismos sustituyen las paparruchas políticas. Zdunkiewicz – Jedynak (2008: 98) afirma que el lenguaje coloquial es una variedad preferida por los políticos, que gracias a su uso suenan más claros, naturales, humanos y ganan en credibilidad. El lenguaje coloquial reduce la distancia entre ellos y los votantes potenciales. Los políticos se identifican con la gente ordinaria porque hablan como la gente ordinaria. La autora atribuye una gran importancia al lenguaje coloquial en el contexto de autodefensa durante el período de la República Popular de Polonia (PRL en polaco), marcado por el control político permanente y “propaganda de lavado de cerebros”. En aquella época surgió, a base del lenguaje coloquial, una forma en que se expresan las emociones, actitudes, pensamientos, estados de ánimo que no pueden expresarse de forma explícita: miedo, enojo, desprecio, burla, ironía, ignorancia, indeferencia, etc., por ejemplo, *komuch*, *ubek*, *bezpieka*, *zomowiec*, *aparaczyk*, etc.

Sin embargo, la lengua coloquial no es propiedad de ninguna clase social. Su uso es característico tanto para la clase alta y media, como para la clase baja. Toda la gente, con independencia de su origen social, profesión

o nivel de educación, se expresa coloquialmente. Esto no cambia el hecho que, como bien señala Castellano Alemán (2008: 33), la variedad coloquial es, a menudo, el único registro que dominan los hablantes del nivel sociocultural bajo porque no tienen acceso al registro formal.

Briz (2010: 10) subraya que los conceptos *coloquial* y *vulgar* no son, en ningún caso, sinónimos. Los vulgarismos son características del usuario, es decir, reflejan su nivel de lengua o de su procedencia. En cambio, las expresiones coloquiales resultan de la situación del uso.

Como ya lo hemos mencionado, el registro coloquial es el centro y punto de referencia de la lengua nacional. Ožóg (2007: 53) señala que muchos lingüistas valoran la lengua coloquial como el modo de comunicación más fundamental, más natural, más frecuente, y, paradójicamente, más relevante. El valor elevado de la lengua coloquial resulta, según el autor, de dos factores complementarios:

- a) la adquisición de la lengua coloquial es el proceso más temprano y más rápido, la aprendemos ya desde la infancia y utilizamos cada día, en las situaciones cotidianas repetitivas hasta la muerte. Su uso es lo más amplio: las expresiones coloquiales se refieren a las situaciones e interacciones más naturales y frecuentes. La lengua coloquial es el punto de referencia para otros modos de comunicación que adquirimos durante los años, y, por tanto, tiene una enorme importancia lingüística: el lenguaje coloquial tiene el valor completo, es una base de la derivación estilística de otros estilos que funcionan en su entorno y se explican a través de estilo coloquial. Apenas es posible hablar de manera elaborada sin saber expresiones cotidianas más fundamentales.
- b) la lengua coloquial transmite la imagen del mundo (de la realidad) más básica. Esta imagen es fundamental, simple, normal e ingenua. Cuando hablamos de modo coloquial, utilizamos los conceptos coloquiales que representan conocimiento fundamental, el más importante para toda la gente. El lenguaje coloquial fija las estructuras más importantes del pensamiento y de la percepción del mundo.

1.4. Cualidades lingüísticas del registro coloquial

Briz (1996: 47) propone la división lingüística del registro informal/coloquial en tres niveles:

1. nivel fónico cuyos elementos son la entonación, pérdida y adición de sonidos, alargamientos y pronunciación;
2. nivel morfosintáctico que incluye conectores pragmáticos, intensificadores, atenuantes, deícticos, relaciones temporales y aspectuales;
3. nivel léxico-semántico compuesto por palabras con referencia a todo, frases o expresiones metafóricas y léxico argótico.

De acuerdo con Zdunkiewicz-Jedynak (2008: 101), al nivel de la sintaxis, son muy frecuentes construcciones elípticas que siguen las reglas de la economía lingüística, sintagmas nominales que sustituyen sintagmas verbales, aberraciones sintácticas, repeticiones tan intencionales (para destacar la importancia de un hecho) como sin darse cuenta, elementos redundantes (por ejemplo, *el mes de septiembre*), pausas paralingüísticas, medios de retraso. Los textos coloquiales tienen una estructura relativamente libre, y no necesariamente siguen las normas sintácticas. Se distorsiona, intencionalmente, el orden de palabras para subrayar elementos más relevantes o exponer lo emocional. La parataxis domina sobre la hipotaxis por la dificultad de controlar la espontaneidad de oraciones más largas. En la lengua coloquial aparecen también numerosos anacolutos que según *Diccionario básico de lingüística* entendemos como

incoherencia gramatical que se produce por la ruptura o discontinuidad entre dos o más oraciones. Se atribuye a que el hablante se deja llevar por el curso de su pensamiento olvidando completar o relacionar los elementos gramaticales de su discurso. (Luna Traill 2005: 30)

Este fenómeno es característico particularmente para los discursos o conversaciones que dominan, por ejemplo, en películas que basan en los diálogos cotidianos.

Nos parece oportuno subrayar que en el ámbito de vocabulario y fraseología coloquial llaman la atención las metáforas ocasionales,

neosemantismos contextuales, neologismos, ocasionalismos, vulgarismos, obscenismos, erotismos, comparaciones y colocaciones que infringen o modifican la conexión léxica (y, al mismo tiempo, semántica), polisemia y sinonimia muy extensa (por ejemplo, de verbos *hablar, beber, morir*, etc.).

Al nivel de formación de palabras, destacan formas expresivas (por ejemplo, formas con el prefijo super- o mega-, como *superbueno, supercaro, megapeligroso*), aumentativas (por ejemplo, *manzanota, perrazo*, en polaco: *ptaszysko, chłopisko*), diminutivas (por ejemplo, *caminito, trencito*, en polaco: *kotek, księżeczka*) e hipocorísticas (por ejemplo, *Antonito, Carlitos, Elżunia, Kasia* etc.). Según Zdunkiewicz-Jedynak (2008: 99) la existencia de clichés es muy característica para la comunicación coloquial. Los clichés (que no deben confundirse con frases hechas) permiten la producción rápida del texto. Bußman (1990: 385) define clichés como expresiones “prefabricadas” que se usa de modo esquemático y, a menudo, sin darse cuenta de eso. Por ejemplo: *ambos dos, a toda velocidad, ser bien conocido, hoy en día*, etc.

Resumiendo, de acuerdo con Romanowski (2004: 128) podemos decir que el registro coloquial está libre de la “matriz” de normas de corrección, así como no está sujeto a esquemas y convenciones típicas para otras variedades. El lenguaje coloquial permite relativamente mucha libertad del uso de entidades lingüísticas (a nivel de la gramática y del vocabulario), incluso cuando no son aceptables para todos.

Las conclusiones de este capítulo nos ayudarán a seleccionar los coloquialismos que analizaremos en la última parte del siguiente trabajo.

CAPÍTULO II

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

2.1. Definición y tipos de la traducción audiovisual

En este capítulo nos acercamos brevemente al concepto de la traducción audiovisual, si bien nos centramos sólo en las afirmaciones más importantes. Esta práctica apareció en Europa a principios de los años 30 con el nacimiento del cine sonoro. Hoy en día, la traducción audiovisual está en su pleno auge, lo que está relacionado, entre otras cosas, con la expansión del cine y el acceso ilimitado a las películas de todo el mundo en casi todas las lenguas. Vale la pena mencionar la enorme popularidad de Netflix⁵, una plataforma internacional de televisión bajo demanda, que pone a disposición películas con traducciones en muchas lenguas extranjeras, tanto en forma de interpretación, como subtitulación. En la literatura especializada polaca existen – como menciona Plewa (2015: 57-58) – numerosos términos para este fenómeno, tales como: *przekład audiowizualny*, *tłumaczenie filmowe*, *tłumaczenie intersemiotyczne*, *tłumaczenie multimedialne*, *przekład multimodalny*. Como sea, la traducción audiovisual es, en general, todo tipo de traducción en los medios de comunicación. De acuerdo con Tryuk (2009: 31) a los medios de comunicación (medios audiovisuales) pertenecen sobre todo cine, televisión, radio, ordenador, Internet, CD, DVD, Blu-ray, videojuegos, móvil, pantallas instaladas a bordo de aviones, en teatros, óperas, etc. Los textos

⁵ Según Sitio Web Oficial de Netflix: “Netflix es el principal servicio de entretenimiento por internet en el mundo. Con una presencia que supera los 190 países, 139 millones de personas disfrutan series de TV, documentales y películas en una variedad de géneros e idiomas. Los miembros de Netflix pueden ver lo que quieran, cuando quieran, en casi cualquier pantalla conectada a internet, y pueden reproducir, pausar y ver un título, sin publicidad ni compromisos.” (<https://media.netflix.com/es/about-netflix>).

que aparecen en estos medios (por ejemplo, subtítulos, doblaje) son textos audio-mediales que – basándose en Kielar (2013: 46) – se caracterizan por un factor extralingüístico, es decir, sí el canal de comunicación.

Como apunta Garcarz (2007: 127-128) el mensaje de texto de una película se realiza a través de cuatro canales semióticos:

1. el canal verbal del conservador – los diálogos, las conversaciones de fondo, las letras de canciones,
2. el canal auditivo no verbal – los sonidos ambientales naturales, los efectos de sonido, la música,
3. el canal visual verbal – los subtítulos, las letras, los carteles, los libros, los periódicos, la publicidad,
4. el canal visual no verbal – la combinación de imagen, el ajuste y movimiento de cámara, el trabajo del director.

Tomaszkiewicz (2006: 102) apunta que las técnicas de traducción audiovisual tienen dos tareas: facilitar el acceso de un grupo lingüístico a películas y programas de televisión producidos en otro idioma y cultura, y facilitar la exportación de productos audiovisuales a otros países. Según autora (ibid.) la traducción audiovisual es un tipo de la traducción intersemiótica, es decir, se lleva a cabo entre diferentes sistemas de signos (no necesariamente lingüísticos, sino también imagen, música, sonidos verbales, sonidos nonverbales, ruidos). Así pues, de acuerdo con Díaz Cintas (2007: 13)

«el término traducción audiovisual se ha vendido usando como concepto global que encapsula las diferencias prácticas traductorales que se implementan en los medios audiovisuales a la hora de trasvasar un mensaje de una lengua a otra, en un formato en el que hay una interacción semiótica entre el sonido y las imágenes».

Díaz Cintas (2007: 13-14) distingue las siguientes actividades interlingüísticas de la traducción audiovisual:

- doblaje
 - parcial
 - con sincronía labial

- interpretación
 - consecutiva
 - simultánea
- narración
- sobretitulado
- subtítulo / subtítulo / subtítulo
- voces solapadas / voice-over

Con respecto a la realidad cinematográfica polaca, nos parece importante decir que distinguimos entre diferentes métodos de traducción de películas⁶. Mientras que en la televisión dominan las versiones lectoras, los subtítulos son típicas para las películas proyectadas en el cine o en las ediciones de DVD.

De acuerdo con Garcarz (2007: 107) las realidades comunicativas sociales de la cultura de la lengua meta están a disposición de los destinatarios de la traducción. Los destinatarios analizan la traducción conforme a los conocimientos no lingüísticos que adquieren desde la primera infancia en el proceso de formación de su propia conciencia cultural. Se denominan *recursos cognitivos* o *conocimiento previo*. Al autor habla de todas las experiencias adquiridas por un representante de un determinado grupo étnico o nacionalidad que permiten una comunicación eficaz. Como continúa el autor (ibid.), el traductor, en busca de equivalentes, activa estos recursos cognitivos, mientras que los destinatarios de la traducción los utilizan para decodificar el significado del texto meta. La traducción audiovisual tiene por objeto reproducir o expresar el contenido del original de tal manera que el destinatario, que tenga los mismos recursos cognitivos culturalmente característicos que el traductor, pueda entenderlo.

Garcarz (2007: 111-112), que se basa en sus deliberaciones principalmente en el modelo desarrollado por Pisarska/Tomaszkiewicz (1996: 68-71), caracteriza tres etapas del proceso de la traducción de diálogos de películas: la comprensión del original, la desverbalización y la reexpresión. A continuación vamos a recapitular sus reflexiones:

⁶ Garcarz (2007: 131) presenta los resultados de la investigación, realizada por SMG KRC (2002), sobre las preferencias de los telespectadores polacos en cuanto a los métodos de traducción de películas.

a) la comprensión del original

Según autor, el traductor, aún como destinatario del original y no como autor de la traducción, activa todos sus recursos lingüísticos y no lingüísticos para interpretar los sonidos y gráficos del texto original. El traductor define las normas y prácticas sociales que funcionan en el entorno del autor original y aprende sobre las formas de comunicación social dentro de la cultura del texto original.

Se distinguen cuatro tipos de competencias activados en esta etapa:

- lingüística – conocimiento de la sintaxis, estilística, discurso, registro lingüístico y sistema léxico,
- enciclopédica – un conjunto de los recursos cognitivos, es decir, conocimientos e información relacionados con las creencias, los sistemas de representación, las evaluaciones y la interpretación de la realidad,
- lógica – juicios y opiniones basados en el razonamiento lógico,
- pragmático-retórica – conocimiento sobre el funcionamiento del discurso y las reglas que rigen el proceso de comunicación.

b) la desverbalización

Pisarska/Tomaszkiewicz (ibid.) señalan que esta etapa consiste en captar el sentido del texto sin tener en cuenta su forma lingüística. El sentido del contenido del original es la base de cualquier actividad de traducción. Sin embargo, como afirman las autoras, el sentido está compuesto tanto por el contenido como por la forma. Si el traductor está familiarizado con las realidades lingüísticas y culturales en las que se inserta el texto inicial, su competencia enciclopédica en el círculo cultural del autor del texto original es -como sostiene el autor- comparable a la competencia de los usuarios de la lengua inicial. El traductor comparte los recursos cognitivos de los usuarios de la lengua original. Esto da como resultado que es capaz de descifrar correctamente el significado del contenido original y anticipar las reacciones de los destinatarios en contacto con el texto.

c) la reexpresión

En esta etapa, el traductor transmite al destinatario del texto (que se encuentra en la cultura de su propio idioma) el significado del original utilizando los recursos lingüísticos del idioma de destino. El traductor –

como continúa Garcarz (2007: 113) – debe esforzarse por reconstruir el sentido del original de tal manera que evoque en los destinatarios las reacciones equivalentes a las del texto original. El traductor se basa en un denominador semántico común de la comparación de la realidad, que hace posible lo que Hejwowski (2004: 61) llama "el proceso mental de negociación del sentido" que se realiza a nivel de la comunicación lingüística en la cultura de la lengua original, así como en la lengua de traducción. Se trata de la relación de la lengua con una realidad nolingüística que existe en la cultura de la lengua original y de la lengua meta.

2.2. Las cualidades de la traducción audiovisual

La modalidad que nos más interesa es la subtitulación. Rebkowska (2016: 55), basándose en las consideraciones de Gottlieb (2001: 245), interpreta la subtitulación como método que consiste en transmisión de la traducción en forma escrita que aparece en la pantalla al mismo tiempo que la imagen, generalmente en su parte inferior, en forma de una o dos líneas con una longitud máxima de treinta y cinco caracteres que aparecen de izquierda a derecha.

Belczyk (2007a: 6-7) apunta que la traducción de películas es un proceso creativo y prestigioso que desarrolla al traductor. Sin embargo, requiere no sólo las típicas habilidades de traducción, sino también ingenio, flexibilidad, afición para resolver acertijos y un sentido del lenguaje coloquial. El largometraje es similar en su capa verbal a la literatura, pero se limita casi exclusivamente a las partes habladas: diálogos, menos a menudo monólogos. Al mismo tiempo, esta traducción tiene mucho en común con la traducción de la lengua hablada. La interpretación de los diálogos se caracteriza por el deseo de naturalidad, espontaneidad, coloquialidad y, en consecuencia, incorrección gramatical.

Tomaszkiewicz (2006: 192) subraya que en la traducción audiovisual, en concreto en la subtitulación, no es posible, lógicamente, reproducir las características fonéticas ni prosódicas de la versión original. Por lo tanto, para traducir un registro dado (por ejemplo, el lenguaje coloquial), es necesario basarse en el léxico y la sintaxis. Belczyk (2007a: 40-45) añade que cuando nos basamos en el léxico y la estilística del

lenguaje coloquial, intentamos que la traducción sea lo más parecida posible a la conversación auténtica. Según el autor (ibid.) la traducción debe imitar textos análogos que funcionen en la lengua meta, su estilo y fraseología. El objetivo es, por tanto, encontrar equivalentes a nivel léxico y sintáctico que den al espectador la ilusión de leer la auténtica conversación en la pantalla. Por lo general, el lenguaje cinematográfico se caracteriza por un vocabulario y una sintaxis simples, la imitación de estas características debe ser el objetivo de la traducción. Por cierto, es un error sustituir los elementos neutros del original por un texto con rasgos estilísticos, esto distorsiona la idea de los autores de las películas en cuanto a su capa de lenguaje.

Belczyk (ibid.) enumera cuatro postulados de la traducción audiovisual (del subtítulo):

- legibilidad – el espectador debe ser capaz de leer el contenido de los subtítulos
- absorción – un intento de facilitar la lectura del subtítulo
- discreción – los subtítulos no deben cubrir la imagen
- naturalidad – la credibilidad del texto meta

Según Dąbbska-Prokop (2000: 248) el problema más fundamental de la traducción audiovisual es que la velocidad de lectura del texto es más lenta que la percepción del sonido. Además, los subtítulos no pueden – por razones temporales, técnicos/gráficos y estéticos – cubrir una gran parte de la pantalla. Por consecuencia, el texto original tiene que ser cortado y presentado de forma condensada. El traductor toma la decisión de renunciar a los elementos innecesarios, redundantes, repeticiones, paráfrasis, definiciones, sinónimos, expresiones ritualizadas, etc. Una observación muy importante es que los subtítulos exigen una transición del código oral al escrito que puede tener, o mejor dicho tiene, consecuencias a nivel lingüístico.

CAPÍTULO III

LA VIDA Y OBRA DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

3.1. Biografía de Krzysztof Kieślowski

3.1.1. La vida privada y formación

Krzysztof Kieślowski, un icono verdadero del cine polaco y personalidad artística reconocida en todo el mundo (no solo) cinematográfico, nació el 27 de junio de 1941 en Varsovia, murió el 13 de marzo de 1996, también en Varsovia, una ciudad tan relevante para toda la obra del autor. De acuerdo con Surmiak-Domańska (2018: 290) el destino de su familia durante la guerra no está nada claro. En el año 1944 aparece la primera mención de la estancia de la familia en Strzemieszyce (actualmente, una parte de Dąbrowa Górnicza). La infancia de Kieślowski y su hermana Ewa está marcada por la enfermedad de su padre Roman, ingeniero de formación, que sufre tuberculosis. La incapacidad del padre influye en la vida de toda la familia de Kieślowski que es forzada a cambiar constantemente de lugar de residencia. Kieślowski, también enfermizo, como hijo de un tuberculoso, tiene derecho a ingresar con mucha frecuencia en varios sanatorios donde pasa mucho tiempo, por ejemplo, en Bukowina Tatrzańska, Jaskulina, Wiśła, Rabka. Además, Kieślowski va a numerosas escuelas que – debido a su enfermedad – cambia con mucha frecuencia. Kieślowski resume su escuela en Strzemieszyce como sigue:

Aprendía bien, pero no era ningún pelota ni empollón. Tenía muy buenas notas y eso sin esfuerzo especial. Creo que yo les gustaba a mis compañeros porque les ayudaba y dejaba copiar. Entonces, el nivel de escuelas provinciales era muy bajo. No perdía mucho tiempo para aprender algo.

No me acuerdo mucho. No sé la tabla de multiplicar perfectamente. También hago errores ortográficos. Solo sé algunas fechas históricas⁷.

En 1957 Kieślowski se inscribe en *Liceum Technik Teatralnych* en Varsovia, donde aprende pintura. Mientras tanto, su padre, Roman Kieślowski muere a los 47 años. Después de su muerte, en los años 60, la familia de Kieślowski se muda a Otrębusy, un pueblo cerca de Varsovia. Comienza a interesarse por el teatro. Para evitar ser reclutado en un ejército, estudia en una escuela para profesores en Varsovia. Empezó a soñar con ser director. En el año 1964 se inscribe, solo en el tercer intento, en la Escuela de Cine y Teatro de Łódź, llamada en polaco *Filmówka*. Se hace amigo de Andrzej Titkow. El enero de 1967, Kieślowski se casa con Maria Cautillo, una estudiante de la Escuela de Bellas Artes en Łódź, después de solo un mes de conocerla. 1968 termina la famosa escuela y la joven pareja se muda para siempre a Varsovia, dos años después Kieślowski recibe el diploma (el tema de su tesis: *El documental y la realidad*⁸). El 1 abril de 1969, tras muchos intentos, firma un contrato con un famoso estudio cinematográfico de los documentales WFD⁹ donde trabaja como director. A principios de los años 70 funda con Andrzej Jurga, *Studio Próba Filmowych* para poder realizar sus documentales. 1978 Kieślowski, a instancias de Andrzej Wajda, alcanza el cargo del vicepresidente de la Asociación de Cineastas Polacos. Además, como continúa Surmiak-Domańska (2018: 290) Kieślowski está en la lista de los veinte jóvenes polacos más eminentes, publicada por “Sztandar Młodych”. Desde marzo de 1981, Kieślowski es miembro del Comité de Salvación de Cinematografía, dirigido por Andrzej Wajda y Jerzy Kawalerowicz. En 1981, la madre de Kieślowski fallece en un accidente de coche conducido por su amigo, por lo que Kieślowski pasa por una crisis mental muy fuerte, agravada por la introducción de la ley marcial en Polonia.

Durante el período de ley marcial en Polonia (1981-1983), Kieślowski deja de hacer películas. Toda la industria cinematográfica es amenazada por la crisis económica y política que devasta todo el país.

⁷ Kieślowski, *O sobie. Autobiografia*, (Audiolibro, parte 1, 23:02 – 23:37), traducción R.M.

⁸ El título en polaco: *Film dokumentalny a rzeczywistość*.

⁹ WFD – *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych*, actualmente *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych*, un estudio cinematográfico en Varsovia.

Lógicamente, en esta época es apenas posible ejercer una profesión relacionada con el cine y Kieślowski se ve obligado a buscar otro trabajo para poder mantener su familia (entonces tiene ya una hija Marta de 10 años). Intenta, sin éxito, trabajar como taxista. Esta pasividad profesional es insoportable y, sin duda, tiene una influencia muy destructiva en él.

Como afirma Surmiak-Domańska (2018: 196-197), de 1978 a 1983 Kieślowski trabaja, junto con Andrzej Wajda, en la Universidad de Silesia. Es considerado por los estudiantes gurú. Paradójicamente, el ídolo Kieślowski, el derrotista por naturaleza, una persona muy exigente y siempre descontenta, da muy buenos resultados en la didáctica universitaria. Los estudiantes lo adoran. Después de dejar la universidad, dirige varios seminarios internacionales de dirección en Berlín Oeste y, luego, en Suiza. Es el conferenciante invitado con mayor frecuencia por lo cual su nombre se convierte en una marca pedagógica europea.

A principios de los años 80, Kieślowski conoce a un opositor, Krzysztof Piesiewicz (nacido en 1945), un abogado y guionista, y a Zbigniew Preisner¹⁰ (nacido en 1955), un compositor de bandas sonoras. Es un hecho muy importante que da lugar a una cooperación muy fructífera durante muchos años, terminada solo por la muerte de Kieślowski. Su primera obra común es la película *Bez końca* (*Sin final*, 1984, estrenada solo en 1985 por culpa de la censura). Un trío excelente – director, abogado y compositor – hace en general 16 películas notables, grabadas en letras doradas en la historia de la cinematografía polaca.

Su separación definitiva del cine, anunciada ya un poco antes (por ejemplo, en una forma implícita, tras el fallo inesperado de *Tres colores: Rojo* en Cannes en 1994), argumenta Kieślowski en un programa de televisión polaca:

Hay un tren que se llama la cultura. En este tren hay un vagón que se llama la película. El tren es muy flojo y apenas va. Creo que el tren está retrasado en relación con otro tren que se llama la civilización. En este vagón que está muy

¹⁰ Preisner, junto con Kieślowski, crearon a un personaje ficticio, un compositor holandés, Van den Budenmayer. Su música está presente en cuatro películas de Kieślowski: *el Decálogo IX*, *La doble vida de Verónica*, *Tres Colores: Azul* y *Tres Colores: Rojo*.

*concurrido, incómodo y no hay asientos, tampoco asientos con la inscripción PELÍCULA, le informo que hay un asiento libre. Ya yo salgo*¹¹.

Kieślowski murió de infarto de miocardio, sin recuperar el conocimiento tras una operación prevista, realizada en el hospital en Varsovia. Está enterrado en el cementario de Powązki en Varsovia.

Así pues, toda la creación cinematográfica del autor – guionista y director – podemos dividir en tres etapas:

1. Documentales
2. Cine narrativo
3. El cine de los años 80/90

A continuación presentamos en breve las obras más importantes de estos períodos.

3.1.2. El período de los documentales

Desde mediados de los años 60 hasta finales de los años 70, Kieślowski hace sobre todo los documentales. En este período, Kieślowski presenta con especialidad la cotidianidad polaca: gris, llena de contrastos y sumamente burocrática¹². Las obras de esta época son: *Zdjęcie* (1968), *La ciudad de Lodz (Z miasta Łodzi)*, 1969, su tesis maestra), *Fui soldado (Byłem żołnierzem)*, 1970), *La fábrica (Fabryka)*, 1970), *Przed rajdem* (1971), *Los obreros 71: nada para nosotros sin nosotros (Robotnicy '71: Nic o nas bez nas)*, 1971; rodado por encargo de POUP¹³; en consecuencia hay dos versiones muy distintas de este documental: una censurada por el Partido y otra original), *El refrán (Refren)*, 1972), *El albañil (Murarz)*, 1973), *La radiografía (Prześwietlenie)*, 1974), *El primer amor (Pierwsza miłość)*, 1974; dos premios principales en el Festival de Cracovia: El Lajkonik de Oro, y el Dragón de Oro), una serie de tres documentales en respuesta a Junio'76¹⁴: *Szpital* (1976; el Dragón de Oro en el Festival de Cortometrajes

¹¹ *100 pytań do...* Krzysztof Kieślowski (1994), traducción R.M.

¹² Krzysztof Kieślowski, *Zanim powstał „Dekalog”*, pág. 16-17.

¹³ POUP – Partido Obrero Unificado Polaco (PZPR – *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*).

¹⁴ *Czerwiec'76* – un concepto que se refiere a las huelgas masivas de obreros en Radom, Ursus i Płock, pacificadas violentamente por ZOMO (los cuerpos de la milicia especial).

en Cracovia), *El punto de vista de un vigilante nocturno* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977; lo interesenate: Kieślowski nunca aceptó estrenarlo) y *Nie wiem* (1977). Otros documentales de este período son: *Siete mujeres de diferente edad* (*Siedem kobiet w różnym wieku*, 1978) y *Una estación* (*Dworzec*, 1980), el último documental bajo los auspicios del estudio WFD. Sin embargo, *Cabezas parlantes* (*Gadające głowy*) del año 1980 fue y sigue siendo uno de los documentales más importantes del autor; es un reflejo del estado de conciencia de los polacos AD 1979; Kieślowski, como si de un sondeo se tratara, formuló dos preguntas a varios cientos de personas de todas las edades: ¿*Quién eres?* y ¿*Qué es lo que quieres?* En dicho documento presenta unas cuarenta respuestas como una recopilación de los deseos personales más representativas para la sociedad polaca justo antes de la época de *Solidarność*. Un método del realista Kieślowski, denominado “El mundo en una gota de agua”¹⁵ significa la capacidad de notar y presentar a un individuo con detalles, lo que le permitió a Kieślowski ilustrar fielmente su patria, Polonia, la sociedad polaca, con todos sus miedos más grandes y sueños más profundos. De acuerdo con Surmak-Domańska (2018: 154) en esta época, Zygmunt Kałużyński (1918-2004), uno de los críticos cinematográficos más conocidos y influyentes, es el adversario principal de Kieślowski y su obra. Cabe destacar que en sus documentales faltan, por completo, cualquier motivos religiosos en el período más temprano de la creación cinematográfica del agnóstico Kieślowski. En cualquier caso, el guionista mantiene una cierta distancia a la iglesia que sigue profundizándose tras una reseña muy desfavorable que aparece en las páginas de “Przegląd Powszechny”. Kieślowski comenta en una de las entrevistas: *Todavía no he llamado a la puerta, y ya me han desterrado...*¹⁶. De este modo, Kieślowski se distancia definitivamente de la iglesia.

3.1.3. El período de las películas narrativas.

El cine de la inquietud moral

Desde 1975 hasta 1981 Krzysztof Kieślowski es un creador muy prolífico, en este período hace sus largometrajes más importantes que,

¹⁵ Krzysztof Kieślowski, *Zanim powstał „Dekalog”*, pág. 18.

¹⁶ Ibid., pág. 24.

según Lubelski (1997: 31-32), consisten en una serie de siete obras centradas en temas políticos, aunque, como el propio Kieślowski admite, le interesan las personas y el entorno político está en segundo plano. En cada una de las películas, el destino de los personajes está definido por situaciones específicas de la vida social polaca. Lubelski (ibid.) explica que la desviación de Kieślowski del documental es causada por el riesgo de exponer a sus protagonistas a varios peligros. Sin embargo, el denominador común de los documentales y largometrajes es el hecho de que el punto de partida de la obra de Kieślowski siempre ha sido la necesidad de presentar y describir el mundo y la realidad en la que vive para poder percibir los problemas a resolver. Dichas películas son: *El personal* (*Personel*, 1975), *La cicatriz*, (*Blizna*, 1976), *La tranquilidad* (*Spokój*, 1976, protagonizada por Jerzy Stuhr), *El aficionado* (*Amator*, 1979; protagonizada de nuevo por Jerzy Stuhr, un actor favorito de Kieślowski; la cinta recibió el premio Leones de Oro en Gdańsk y Medalla de Oro en Moscú, así como el premio de La Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica), *El azar* (*Przypadek*, 1981), *Krótki dzień pracy* (1981, considerada por Kieślowski su peor cinta, como podemos leer en Surmiak-Domańska 2018: 307) y *Bez końca* (terminada después del período de ley marcial, en 1984). Una película particularmente importante para el propio Kieślowski es *El azar* (*Przypadek*), donde Kieślowski empezó a hacer preguntas metafísicas. Kieślowski oculta en la cinta muchos motivos y detalles de su vida privada. La película, protagonizada por un actor principiante Bogusław Linda, está bloqueada por la censura, lo que le deprimió mucho a Kieślowski (ibid.). Su primera película, ya mencionada *Personel*, dio origen a la corriente de la cinematografía polaca llamada *el cine de la inquietud moral*, al que pertenecen principalmente las películas rodadas entre 1976 y 1981. El objeto principal de este movimiento fue

«el desacuerdo y el rechazo de la realidad que degrada y priva de libertad al individuo, a la vez que insiste en mostrar la imagen del corrupto sistema político y de la vida ideologizada por la propaganda política»¹⁷.

¹⁷ <http://repositorio.fundacionunir.net/archive/files/cfa11a19663c29aa193acaa488f0605f.pdf> (29.12.2018).

Además de Kieślowski y sus cinco películas, otros representantes del cine de la inquietud moral son: Andrzej Wajda (*Człowiek z marmuru, Bez znieczulenia*), Janusz Kijowski (*Indeks, Kung-fu*), Krzysztof Zanussi (*Barwy ochronne, Constans, Kontrakt*), Feliks Falk (*Wodzirej*), Agnieszka Holland (*Aktorzy prowincjonalni, Kobieta samotna*), y Tomasz Zygałło (*Ćma*) y otros. Surmiak-Domańska (2018: 260) dice que los autores del cine de la inquietud moral consideraron cuestiones éticas como ser arribistas, desaparición de relaciones interpersonales, hipocresía, aprobación general de la corrupción y del nepotismo, y todo lo que se puede contribuir a la parálisis ética de la sociedad polaca muy dañada. A Kieślowski no le gustó nada este nombre porque esta designación solía, innecesariamente, encasillar las películas.

3.1.4. Los exitosos años 80 y 90

Krzysztof Kieślowski dejó una cantidad considerable de obras cinematográficas, tanto documentales como largometrajes. Indudablemente, la obra más destacada por su resonancia internacional es, junto con la trilogía *Los tres colores*, una serie dramática *Decálogo* que consta de diez capítulos, basados en la estructura de los Diez Mandamientos. Desde su inicio, el proyecto tropezó con muchísimos obstáculos. La idea de rodar la serie nació en el año 1984, soportada sobre todo por Piesiewicz. Al principio, Kieślowski rechaza la idea para volver a ella poco después. El plan inicial era escribir solo guiones para encargar su realización a los directores novatos. En 1986 los guiones de toda la serie están listos, un año más tarde cae la decisión de aprobar la financiación por la Televisión. Kieślowski decide rodar toda la serie él mismo. En el año 1987, después de haber superado grandes problemas financieros iniciales, como los primeros están rodeadas las versiones cinematográficas de los episodios 5 (*No matarás / Un cortometraje sobre matar*) y 6 (*No amarás / Un cortometraje sobre amor*). Zbigniew Preisner se dedica a la composición de la música, mientras que Krzysztof Zanussi se involucra, inicialmente sin ningún éxito, en la búsqueda de inversores extranjeros, imprescindibles para poder seguir el rodaje. Por fin, toda la serie se estrena en 1989. El *Decálogo* se convierte en la pura obsesión de Kieślowski, su ser o no ser. Kieślowski se mete en el rodaje,

trabaja en la serie a un ritmo alarmante, sin pausas, así se manifiesta su fuga de todas las derrotas anteriores.

El estreno del primer episodio del *Decálogo*, producido por estudio cinematográfico “Tor”, tiene lugar el 10 de diciembre de 1989 en la Televisión Polaca. Al principio, *Decálogo* no tiene mucho éxito en Polonia y no despierta entusiasmo excesivo entre los espectadores natales. En cambio, la serie logra mayor aclamación y resonancia en el extranjero. A Kieślowski *Decálogo* le abre la puerta a los espectadores internacionales, lo que da lugar a numerosas publicaciones en muchas lenguas extranjeras. Kieślowski queda inamovible. Tras años, Krzysztof Zanussi confiesa en una entrevista:

El éxito vino demasiado tarde. Krzysztof se hizo famoso en el momento en el que ya no lo necesitaba. Le alegró tener más posibilidades que antes, pero no creyó en aquellas admiraciones. Su vida no fue una buena racha, fue un drama muy grande al que se enfrentó hasta el fin (...) ¹⁸.

Los guiones de *Decálogo*, traducidos en lenguas metas, aparecen en forma de un libro entre otros en Alemania, Reino Unido, Francia e Italia. El propio Stanley Kubrick, un famoso director de cine, guionista, productor y fotógrafo estadounidense, escribe una introducción muy entusiástica a la versión inglesa.

Como ya hemos mencionado, el 11 de marzo de 1988, la película *Un cortometraje sobre matar / No matarás (Krótki film o zabijaniu)*, la versión cinematográfica de *Decálogo 5*, se estrena en Polonia. Como observa Surmiak-Domańska (2018: 431) la recepción de la película no es muy entusiástica en el país a lo largo del río Vístula. La situación es distinta en Europa. En Francia la película recibe críticas muy positivas, está considerada como obra maestra. El 25 de noviembre de 1988, la cinta gana un premio en el festival en Luxemburgo. Durante la entrega de la estatua Kieślowski chapurrea en inglés: *I didn't expect this award. I hope Poland is in Europe. Thank you.* La audiencia aplaude en pie. Entre el público, formado por actores, guionistas, documentalistas y directores del cine y del teatro, entre otros: los suecos Ingmar Bergman y Max von Sydov, el italiano Bernardo

¹⁸ Krzysztof Kieślowski, *Zanim powstał „Dekalog”*, pág. 34, traducción R.M.

Berrtolucci, el austriaco Klaus Maria Brandhauer, el francés Louis Malle, y, por fin, Pedro Almodóvar, un gran personaje del cine español actual. *Un cortometraje sobre matar* tiene un gran éxito, también en Sudamérica, por ejemplo, como menciona Hanna Krall, la película está proyectada cada día durante un mes en un cine de las favelas de Río de Janeiro. El cine carioco no da abasto (ibid.: 445).

El mismo año, en pantalla grande aparece *No amarás (Krótki film o miłości)*, la segunda versión cinematográfica, esta vez de *Decálogo 6* que presenta una historia amorosa dramática. De nuevo, la película alcanza un éxito enorme y recibe numerosos premios, entre otros en los festivales de cine en San Sebastián (España), São Paulo (Brasil) y Ginebra (Suiza).

Durante el rodaje de *La doble vida de Verónica (Podwójne życie Weroniki)*, a finales de 1990 y principios de 1991, Kieślowski sufre una depresión muy fuerte que se profundiza cada vez más. Apenas come y duerme, es un hombre arruinado mentalmente. Fuma muchísimo y solo toma café en cantidades increíbles. Agnieszka Holland menciona (ibid.: 489) que la razón de esta situación es la sed de excelencia de Kieślowski, su esfuerzo de perfección y, por otra parte, su decepción por todo. De todos modos, la película alcanza un gran éxito, entre otro en EE.UU. donde gana un premio de La Sociedad Nacional de Críticos de Cine de Estados Unidos (*National Society of Film Critics*).

El tríptico francés *Los Tres Colores (Trzy kolory)*, de coproducción francesa y suiza, está compuesto por tres películas: *Azul* (1993), *Blanco* (1994) y *Rojo* (1994). El tríptico está dedicado a la bandera francesa: los colores azul, blanco, rojo simbolizan tres ideas revolucionarias: libertad, igualdad y fraternidad. La primera, *Azul*, cuyos acontecimientos tienen lugar en la capital de Francia, París, es la película más galardonada. En el Festival Internacional de Cine de Venecia, la imagen es aplaudida, entre otros, por Robert Altman, Sidney Pollack, Claudia Cardinale, Michelle Pfeiffer y otros personajes del cine mundial. *Azul* gana en tres categorías: el premio principal León de Oro, Juliette Binoche recibe el premio *César* para la mejor actriz y Sławomir Idziak por las mejores imágenes. Durante nueve meses, la película tiene la audiencia de cinco millones de personas en todo el mundo. La segunda parte del tríptico, *Blanco*, cuya acción tiene lugar en parte en Francia y en parte en Polonia, es ganador del Oso de Plata, el premio

a la mejor dirección del Festival Internacional de Cine de Berlín. La última parte del tríptico, y, a la vez, la última película de Kieślowski, *Rojo*, a pesar de grandes esperanzas del equipo, falla en el Festival de Cannes, donde la película *Pulp Fiction* (conocida en Latinoamérica como *Tiempos violentos*) del estadounidense Quentin Tarantino gana la Palma de Oro (hoy en día, la película de Tarantino está considerada como una de las más brillantes de la historia del cine contemporáneo, por lo tanto podemos decir que Kieślowski tenía un rival magnífico).

3.2. El lenguaje de los protagonistas de Kieślowski

El trabajo presente se enfoca, como ya hemos mencionado, en la obra cinematográfica del cineasta polaco Krzysztof Kieślowski con especial énfasis en el tema del lenguaje de sus protagonistas. Por lo tanto, hace falta acercarse al tema de sus diálogos. Lo llamativo al nivel textual de las películas de Kieślowski es un lenguaje muy natural. Los textos son auténticos, los protagonistas hablan del mismo modo que habla toda la gente en realidad. Los textos no están preparados para la película, así habla la gente en casas, tiendas, trabajos, escuelas, en la calle etc. Los diálogos son vivos, a menudo expresivos, pero, al mismo tiempo, discretos y sin exaltación excesiva. La lengua no es innecesariamente ofensiva, no ataca a los espectadores con obscenidades, deja mucho espacio para reflexiones. No es insolente, aún cuando manifiesta – de manera explícita o implícita – las emociones negativas y descubre el mal, por lo que permite concentrarse en los personajes y sus motivaciones, y no solamente en su forma de expresarse.

Las conversaciones parecen carentes en largas descripciones poéticas y se desvían, al nivel formal, de la seriedad de Diez Mandamientos. Los diálogos están libres de todo patetismo. Los protagonistas hablan exactamente la misma lengua que hablan sus espectadores. Parece que no es necesario que los actores se esfuercen al nivel formal o prosódico de los diálogos. Parecen como si no interpretaran un papel, sino como si reprodujeran un discurso auténtico. La autenticidad sustituye o, mejor dicho, domina sobre lo artificial y lo pomposo.

La temática de las conversaciones es muy universal, como los mensajes de la serie entera. El concepto “universal” significa que el lenguaje no se apodera la exclusividad de ser utilizado solo en situaciones determinadas, previstas por el guión, y por personas ficticias, sino en situaciones reales y por personas verosímiles. Universal porque pueden referirse a todo y todos. Los temas y problemas son muy cercanos, intemporales y triviales: cotidianidad, amor, muerte, celos, tristeza, fe, desesperación y otras emociones. Todo lo que constituye la vida de cada persona contemporánea.

En los diálogos predominan expresiones simples, cortas, directas, frases hechas bastante claras, y, muy a menudo, formas elípticas, modificadas, simplificadas y saltos mentales. A la vez, son muy concisas. Kieślowski no se enfoca mucho en la forma, sino en el contenido, hace preguntas importantes con un material lingüístico muy módico. No hay problemas para entender lo que quieren expresar los protagonistas. Desde la perspectiva sintáctica, las frases no son nada elaboradas ni complejas. Desde el punto glotodidáctico, la obra de Kieślowski, en especial el ciclo *Dekálogo*, es una referencia en la enseñanza del polaco como lengua extranjera. Las estructuras son muy verosímiles y claras. Kieślowski no maneja el vocabulario excesivamente sofisticado, sino muy sencillo, poco rebuscado, por así decir, adaptado a la realidad polaca de los pasados años 70/80. En el libro “*Kieślowski. Żbliżenie*” (Surmial-Domańska 2018: 238/293) leemos que observamos el cambio que tiene lugar desde los años sesenta, cuando la gente se expresaba con más cuidado. Los polacos (de los años 70) son más displicentes y su lenguaje se acelera, se vuelve abreviado, sarcástico y más humorístico. Además, las relaciones actuales de hombres y mujeres son mucho más directas, los polacos (así como la televisión pública) son menos mojigatos que nunca.

A continuación, vamos a citar algunos ejemplos auténticos del lenguaje de protagonistas de Kieślowski¹⁹, seleccionados de los guiones²⁰:

¹⁹ Kieślowski, K., Piesiewicz, K., *Scenariusze filmowe. Dekalog*, Verba, Chotomów 1990.

²⁰ Hay que mencionar que, ocasionalmente, los diálogos escritos en el guión no son idénticos con los que interpretan los actores en la película.

- referencias a las situaciones muy comunes, triviales, casi rituales, en las que se utiliza lexico cotidiano:
 - *Kiedy przytapałeś nas z Marcinem w łóżku...* [p. 104]
 - *Rozwaliłam ci samochód.* [p. 78]
 - *Zepsułam ci Wigilię.* [p. 78]
 - *Znów nie ma świeżych bułek.* [p. 38]
 - *Kup makaron. Dwie paczki.* [p. 120]
 - *Co robisz? – Nosidło do akumulatora... niedługo zima.* [p. 248]
 - *Nie grzeb tam.* [p. 242]
- formas elípticas / simplificadas:
 - *Teraz jestem w trzecim miesiącu.* [p. 46]
 - *Kiedy dyplom?* [p. 102]
 - *Dolny Mokotów.* [p. 128]
 - *Daj mi matkę.* [p. 188]
 - *Kupiłem ci sypialny.* [p. 252]
 - *Jesteś pewien? Że nigdy – z żadną kobietą?* [p. 227]
 - *Pobudziliśmy masę ludzi.* [p. 191]
- metonimias y sinécdoques:
 - *Gdzie leży? – Na dwunastce.* [p. 42]
 - *Prosił, żeby pani zabrała stamtąd nuty.* [p. 50]
 - *Bracka ma dyżur.* [p. 66]
 - *Ubierać się, denaturaty!* [p. 77]
- frases hechas de carácter coloquial cuya presencia en un diccionario polaco parece bastante discutible:
 - *Nie było pite?* [p.70]
 - *Szlag by je trafił.* [p. 114]
 - *Jak w pysk strzelił!* [p. 118]
 - *Rany Boskie! Chryste panie!* [p. 110]
 - *Śmierdzi jak cholera.* [p. 232]
- denominaciones relativamente flojas para personas, sean de depreciación, sean de cariño:
 - *Mam tu taką kobiecinę, szuka męża.* [p. 67]
 - *Wsadzić cię tam, gnojku?* [p. 77]

- *Koleś!* [p. 113]
- *Żonka zrobiła.* [p. 120]
- *Dupy podglądasz?* [p. 152]
- *Dwie nasze siksy już się w tobie podkochują.* [p. 235]
- expresiones coloquiales, presentes en el lexicón de la mayoría de la gente, sin darse cuenta de su presencia, reconstruidas cada vez de forma espontánea durante un concreto acto de habla:
 - *Roboty na tydzień.* [p. 44]
 - *Takie cacko?* [p. 49]
 - *Ile pan bierze za takie? – Siedem kawałków?* [p. 117]
- vocabulario del registro bajo / palabrotas:
 - *Kurwa mać! Tato!* [p. 86]
 - *Pożycz stówę! – Nie mam nic. (...) – To spierdalaj!* [p. 115]
 - *Jedz, jedz. Nażryj się.* [p. 120]
 - *Zjeżdżaj!* [p. 158]
 - *Wyjdz tchórzliwy skurwielu!* [p. 160]
- vocabulario obsceno que maneja los conceptos del ámbito de la fisiología humana, muy frecuente en el sistema lexical del polaco:
 - *Mówię, że spotkaliśmy się w życiu. W sraczu w Koluszkach.* [p. 88]
 - *Gównu mnie obchodzi, co mówił ci stary Grotzber.* [p. 227]
- formas de cortesía, muy a menudo incompatibles con las normas gramaticales vigentes:
 - *Gdzie leży Geller, panie kolego?* [p. 42]
 - *Pan odejdzie! Odejdzie pan!* [p. 119]
- clichés:
 - *Więc jest tak, że...* [p. 40]
 - *Mam sprawę...* [p. 41]
 - *Może być?* [p. 42]
 - *Wszystko się zgadza.* [p. 40]
 - *Bóg mi świadkiem.* [p. 56]
 - *Bedziemy mieli dziecko.* [p. 58]
 - *Chcesz herbaty?* [p. 73]

Como podemos constatar, una buena parte de frases, expresiones figurativas o lexicalizadas, que podemos encontrar en los diálogos, las hemos utilizado muchas veces en nuestra vida y seguimos utilizándolas en la vida cotidiana sin darnos cuenta.

Como observa Jelonkiewicz (2011), la lectura de listas de diálogos de Kieślowski puede servir como una base sólida para enseñar y aprender la lengua y cultura polaca haciéndolo de manera natural, libre y, por consiguiente, mucho más rápida en comparación con la enseñanza tradicional de libros y manuales. La adquisición de los elementos básicos de la lengua polaca es muy eficiente porque se lleva a cabo al mismo tiempo que la familiaridad con el contexto cultural, es decir, con la realidad polaca. La coexistencia de la lengua y de la cultura parece imprescindible para el uso consciente y contextual del lenguaje.

Sin duda, parece conveniente decir que el lenguaje específico que acompaña a todos los protagonistas de Kieślowski es el lenguaje de todos nosotros. Puede ser el lenguaje de un profesor, un mecánico, de nuestros padres o nuestros compañeros. A nuestro parecer, todos hablamos como protagonistas de Kieślowski porque, en realidad, todos podemos ser sus protagonistas. Es el lenguaje tan universal y auténtico como universales y auténticos son los protagonistas y sus problemas cotidianos presentados a lo largo de *Decálogo*. Su simplicidad destaca, motivada por la universalidad del mundo mostrado en la serie. No es el mundo extraordinario ni ficticio, por lo contrario, es el mundo realista hasta la médula de sus protagonistas, carente en elementos fabulosos, repleto de lo incoloro y lo prosaico, el mundo en el que vivimos todos, sin excepciones, lo que muestra el siguiente fragmento, sacado de las didascalias presentadas en el guión de *Decálogo*:

El otoño tarde, la mañana gris. Una gran placa de un bloque tiene un aspecto poco acogedor a estas horas. Algunos perros siguen persiguiendo a una chucha. Los dueños de coches, aparcados en los pasillos, traen baterías y las instalan muy penoso en los motores de sus coches. Los conductores y perros asustan una bandada de palomas frías que se levantan para un vuelo corto y se caen inmediatamente. Uno de los pájaros cae de arriba, con un vuelo de deslizamiento, escoge uno de los varios cientos de alféizares del bloque, se asiente en uno y mira al piso²¹.

²¹ Kieślowski, K., Piesiewicz, K., *Scenariusze filmowe. Dekalog*, Verba, Chotomów 1990.

Para los extranjeros que quieren aprender polaco, la lengua muy complicada al nivel morfosintáctico (sea por una gran cantidad de formas flexivas, o sea por falta de regularidades relativamente lógicas dentro del paradigma), los textos de Kieślowski pueden servir como escenarios listos de una conversación, como modelos determinados de interacciones lingüísticas. Son frases listas para reproducir por un hablante en cualquier momento, en un acto concreto de habla, tan en forma hablada como escrita. Para terminar, podemos constatar que, sin ninguna duda, los guiones de obras de Kieślowski pueden servir como un material didáctico de un manual de la lengua polaca natural, con sus usos y contextos auténticos al nivel intermedio.

3.3. La imagen de Polonia en el cine polaco de los años 70/80

La obra de Kieślowski está ambientada en la Polonia de los años 70/80. Nos parece imprescindible mencionar algunas consideraciones relativas a aquellos años. Esta época se caracteriza por muchos acontecimientos políticos, económicos y sociales muy revolucionarios que han cambiado para siempre nuestro país. En la filmografía polaca hay muchísimas referencias a aquel período. Para poder entender correctamente las películas de aquella época y motivaciones de sus protagonistas, parece imprescindible conocer las circunstancias políticas y condiciones sociales en las que viven los polacos de entonces. De acuerdo con Kot (2007) Polonia pasa una enorme crisis económica, política y ética. Los salarios bajan drásticamente y los productos básicos, día a día, encarecen. La atmósfera social es muy tensa e inestable. Se produce una onda de huelgas en todo el país. La ley marcial, impuesta en el año 1981, paraliza el funcionamiento de Polonia durante las próximas décadas. En las calles de muchas ciudades polacas aparecen tanques, vehículos de combate e infantería. La vida de sociedad polaca es muy dura en todas sus esferas: la gente pasa hambre, faltan viviendas, los precios de los alimentos (adquiridos por cupones de racionamiento) aumentan. Según Surmiak-Domańska (2018: 329) el número de robos, hurtos y suicidios (sobre todo entre los obreros) es cada vez más alto. El país está sacudido por los crímenes violentos, cometidos por las autoridades (Przemyk, Popiełuszko).

De las películas polacas de los años 70 y 80 emerge una imagen muy amarga de la realidad polaca. Las imágenes son un verdadero espejo de las actitudes sociales y registro de aquella época. La palabra clave es decadencia. Según Skotarczak (2004: 222) las películas de la República Popular de Polonia están comprometidas socialmente, luchan contra algo, estigmatizan deficiencias, representan problemas pendientes, señalan, exponen diversos elementos de la realidad, etc. Muchas de estas cintas critican (a menudo de forma implícita, metafórica, burlesca y realística), en términos generales, la vida cotidiana, ciertos fenómenos sociales negativos, los círculos gobernantes, la crisis de valores que resulta, no cabe duda de ello, del sistema político. Las películas son una expresión de protesta contra la hipocresía de la vida en la República Popular de Polonia.

Para dibujar una imagen de Polonia, el país superado por todos los países desarrollados, analizaremos brevemente las siguientes películas y series²²: *Rejs* (1970, M. Piwowski), *Nie lubię poniedziałku* (1971, T. Chmielewski), *Poszukiwany, poszukiwana* (1972, S. Bareja), *Nie ma róży bez ognia* (1974, S. Bareja), *Czterdziestolatek* (1974, J. Gruza), *Ziemia obiecana* (1975, A. Wajda), *Barwy ochronne* (1976, K. Zanussi), *Człowiek z marmuru* (1976, A. Wajda), *Przepraszam, czy tu biją?* (1976, M. Piwowski), *07 zgłoś się* (1976-1987, K. Szmagier), *Wodzirej* (1977, F. Falk), *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz?* (1978, S. Bareja), *Bez znieczulenia* (1978, A. Wajda), *Miś* (1980, S. Bareja), *Człowiek z żelaza* (1981, A. Wajda), *Wyjście awaryjne* (1982, R. Załuski), *Przesłuchanie* (1982, R. Bugajski), *Seksmisja* (1983, J. Machulski), *Alternatywy 4* (1983, S. Bareja), *Smażalnia stary* (1984, J. Gębski), *Och, Karol* (1985, R. Załuski), *Zmiennicy* (1986, S. Bareja), *Kingsajz* (1987, J. Machulski), *Konsul* (1989, M. Bork), *Kogel-mogel* (1988, R. Załuski), *Piłkarski poker* (1988, J. Zaorski), *300 mil do nieba* (1989, M. Dejczer), *Ostatni prom* (1989, W. Krzystek).

Uno de los motivos principales es el desplome moral del país arruinado por la guerra. El hombre pasa la enorme crisis de valores. Por ejemplo, los protagonistas de *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* y *Miś*,

²² Por supuesto, hay muchas más películas de este período, pero las mencionadas consideramos como más representativas para nuestro análisis. La imagen presentada en este capítulo es solo un contorno muy general, para poder ubicar dentro él los escenarios de obras de K. Kieślowski.

Krzakowski y Ochódzki (que son para nosotros ejemplos más llamativos, sin embargo, hay otros protagonistas de este tipo) son personas completamente privadas de la columna vertebral moral. Los protagonistas usan el poder sólo para lograr su propio beneficio. No tienen en cuenta las pérdidas económicas derivadas de su funcionamiento incompetente e inútil. No tienen en cuenta los sentimientos ni razones de los demás. Su único propósito es proporcionar un lugar de trabajo cómodo y dinero. Carecen de carácter, estilo y clase. Muestran una actitud servil hacia el gobierno en el poder. Se sienten mejores que los de abajo. No se abstienen de ninguna intriga o manipulación. Krzakowski y Ochódzki son figuras asquerosas, sin ningún rasgo positivo. Los familiares de miembros del partido ocupan la mayoría de los puestos de trabajo. Se forma la camarilla que se ocupa sólo de sus propios intereses y margina a los demás ("frajerzy"). Sin embargo, favoritismo y conformismo no son las únicas anomalías de la sociedad polaca de entonces. Numerosas difamaciones, calumnias, confabulaciones y denuncias anónimas están al orden del día (*Nie ma róży...*, *Miś*, *Alternatywy 4*, *Brunet*, etc.). La desconfianza general es el resultado de la omnipresencia de "soplones", personas que acusan en secreto a otras o actúan como confidentes. Entre la gente domina envidia y desprecio. Skotarczak (2004: 224) señala que la imagen de la sociedad demostrada en películas es muy desfavorable, incluso aterradora: la sociedad está dividida y desmoralizada hasta la médula. Mucha gente abandona para siempre el país para buscar su futuro mejor (*300 mil do nieba*²³, *Ostatni prom*). Los representantes de todas las profesiones y clases sociales engañan y trapichean a cada paso. Por ejemplo, los conductores trabajan durante el horario laboral para su propio beneficio, transportan a los pasajeros con coches de la compañía o venden gasolina. En las tiendas se vende, ilegalmente, la carne que proviene de una fuente que no es del todo segura (*Miś*). El despilfarro de bienes nacionales es muy común (lo muestra el documento de Filip Mosh, protagonista de *Amator*). La gente está muy bien organizada, y esta organización consiste muy a menudo en sacar varias

²³ La película (el título español *300 millas al cielo*) se basa en una historia real. Sus protagonistas son dos personajes auténticos, Krzysztof Zieliński, de 13 años de edad, y su hermano mayor Adam, huyeron de la Polonia comunista a Suecia en el año 1985, escondidos bajo un camión remolque.

cosas de lugares de trabajo (papel higiénico o jabón son símbolos de los productos deficitarios de la época). Esto no se considera como un delito (es decir, robo), sino como una señal de ingenio y capacidad para hacer frente a las situaciones duras de la vida. El trapicheo resulta de la falta de necesidades diarias. Así que, el problema destacable es el aprovisionamiento de víveres. La gama de bienes disponibles es muy pobre. Hay escasez por doquier: comida, ropa, productos higiénicos de uso doméstico o sanitario, electrodomésticos, productos para niños etc. La mayoría de los polacos no tiene acceso a servicios, teléfonos, gasolina, pasaportes. La gente hace cola durante muchas horas para poder comprar productos (a veces, defectuosos) como carne, café, nevera, televisión, toallas, pantalones etc., así como intercambia productos que le sobran (por ejemplo, un cochecito doble por una parte de automóvil en *Brunet...*). Paradójicamente, aunque faltan todos los bienes de primera necesidad, podemos observar, a cada paso, el desperdicio enorme de recursos como agua, electricidad, combustible, calefacción, materiales de construcción etc. La alegoría de Polonia de los años 70/80 es “Szuflandia”, presente en la película *Kingsajz* – una tierra sombría donde reina la pobreza terrible, desesperanza y la falta de provisiones. La película es una metáfora clara del sistema comunista que afectó a Polonia y mentalmente esclavizó a los polacos por muchos años. A veces conduce a la conclusión que el país no existe más (*Bez zniczulenia*).

La situación económica del país es muy inestable y provoca distintas distorsiones: el contrabando y fraudes florecen. Aparecen mercadillos donde la gente comercia con productos robados, o, en el mejor de los casos, de origen dudoso. La crisis fomenta la corrupción a gran escala en todos círculos. El soborno abre todas las puertas (*“jak się da, to się da”*), facilita arreglar cada asunto, y, a la vez, paraliza el funcionamiento del estado. Podemos ver este proceder, por ejemplo, en *Poszukiwany...*, *Smażalnia story* o, más tarde, en *Piłkarski poker*. En la tercera película sobornan a un árbitro con dinero, alcohol y prostitutas lo que destruye brutalmente la idea de deporte. Se produce una degradación de valores, la orientación a los beneficios aumenta. Las autoridades morales desaparecen por completo. La gente no tiene inhibiciones para dar y tomar “regalos”. En *Miś*, un árbol de Navidad es suficiente para satisfacer a un policía.

En las oficinas residen los jefes “de medio pelo”, representantes del poder y emparentados con el partido. Son personas torpes, rigurosas y sumamente burocráticas. Funcionarios estatales, a menudo sin ninguna formación, se sienten superiores. Siguen las normas más absurdas e innecesarias, lo que dificulta la vida cotidiana de los ciudadanos. Hay mucha burocracia que hace la vida muy pesada. Aquí se puede observar perfectamente la completa falta de respeto para la gente. Aparece un nuevo tipo de personas, es decir, arribistas: personas primitivas, impunes, incompetentes que hablan neolengua²⁴ (llena de expresiones sin ningún contenido, fanfarronadas, absurdos, etc.) y hacen cualquier cosas para conseguir lo que quieren, sin tener en cuenta a otras personas. Su prisa por el poder es imparable, viven en el mundo de verdad a medias y cobardía.

Un componente muy característico de la imagen de la vida en Polonia de entonces es una situación desastrosa de la vivienda, una cuestión planteada en casi todas las películas. Las viviendas eran uno de los bienes más deficitarios y, al mismo tiempo, deseados en el período de la República Popular de Polonia. Es el resultado del crecimiento demográfico, explotado tras la Segunda Guerra Mundial. El piso propio es sólo un sueño para muchísimas parejas jóvenes. Las familias están forzadas a vivir juntas en condiciones deplorables. En toda Polonia sobresalen los famosos Plattenbau²⁵, contruidos con paneles prefabricados, muy típicos para la época del socialismo real. Los pisos, principalmente en bloques grandes, grises o sin enlucir, son pequeños, muy apretados y llenos de defectos de construcción. Los interiores de los apartamentos están mal terminados, cursis, a veces infestados y muy modestamente equipados. No hay materiales para arreglarlos, por lo tanto hay que improvisar. Los polacos se presentan como maestros de improvisación. A menudo, los pisos, aunque recién contruidos, carecen de agua potable, electricidad y calefacción, así

²⁴ La *neolengua*, *nuevalengua* o *nuevahabla* es una lengua artística que aparece en la novela 1984, de George Orwell. Más sobre la *neolengua* en Głowiński 1990.

²⁵ El concepto *Plattenbau*, un símbolo de socialismo europeo, proviene del alemán y significa *panel* (Platte) y *edificio* (Bau). En los años 70 y 80, en toda Polonia surgieron miles de urbanizaciones de Plattenbau, una de las más grandes es Ursynów, un distrito en Varsovia con la población de alrededor 150 mil habitantes. Ursynów, por su gran extensión, es una localización muy popular en las películas polacas de la época. Es una metáfora de la realidad gris y del anonimato de los individuos de aquellos tiempos.

que no son cumplidas necesidades básicas de la gente. La infraestructura deja mucho que desear: calles y aceras son rotos y sucios. Alrededor no hay vegetación, ni instalaciones deportivas para los jóvenes, la zona está llena de basura, barro, barracas o restos de construcciones abandonados que son una amenaza para los residentes (*Alternatywy 4, Zmiennicy, Czterdziestolatek, Co mi zrobisz...*). El motivo de la Estación Warszawa Centralna, presentado en *Brunet...* es un símbolo de chapucería y desidia polaca. De todos modos, la incompetencia ubicua es un leit-motiv de la filmografía polaca de esta época. El estado de la provincia polaca tampoco es envidiable. Na hay perspectivas ni esperanzas de una mañana mejor. El enorme marasmo se extiende. La situación es totalmente distinta en caso de representantes de élite que tienen pisos espaciosos y cómodos, residen en viviendas impresionantes, por ejemplo, el “camarada” Winnicki y su *penthouse* en la serie *Alternatywy 4*, el mismo actor en *Piłkarski poker* (Janusz Gajos como árbitro depravado “Laguna”), o Ryszard Ochódzki en *Miś* cuyos pisos imponentes abundan en artículos que son absolutamente fuera de alcance de los demás: equipo de audio y video moderno, muebles lujosos, alfombras caras, neveras llenas de productos alimenticios, alcohol exclusivo etc. Y así, en general, el poder es privilegiado pasando el tiempo en restaurantes y clubes nocturnos caros donde disfruta la vida. En las calles de ciudades grandes florece el margen de la sociedad formado por delincuentes, ladrones, especuladores, estafadores, prestamistas, tahúres, revendedores y traficantes que aprovechan la impotencia, o mejor dicho, la ignorancia de las autoridades estatales, sobre todo de la milicia y de los tribunales (por ejemplo, el proceso judicial absurdo y manipulado en *Bez znieczulenia*). El inframundo polaco lo podemos ver con detalles sobre todo en *Przepraszam, czy tu biją?*, en la serie popular *07 zgłoś się* y otras películas.

El transporte público, al que la mayoría de la población está condenada por falta de medio de transporte propio, es obsoleto, destartado y poco fiable. Los autobuses urbanos son concurridos y no dan abasto para cubrir las rutas. Los tranvías en Varsovia, muy a menudo, no funcionan y los trenes registran retrasos enormes. La vista de los caballos en las calles de las ciudades, como lo podemos ver en *Miś*, no sorprende a nadie (lo que es particularmente ostensivo cuando lo comparamos con la apariencia de otras ciudades de Europa Occidental, por ejemplo, de París

o Berlín donde encontramos coches descapotables muy modernos, rodeados por el lujo omnipresente). Solo la clase dirigente, miembros del partido, la gente de poder pueden permitirse la opulencia de tener un buen coche como Volkswagen o Polonez, el automóvil popular para la gente ordinaria es Fiat 126p y Syrena. Un extranjero casi siempre puede ser reconocido por un automóvil moderno que contrasta con los “logros” de la industria automóvil nacional. La situación no cambia nada cuando pensamos de la aviación nacional que también provoca muchas aberraciones (una rueda descolgada de un avión en *Zmiennicy*). Esto completa la imagen de una falta de profesionalismo en cada área de la vida laboral polaca de entonces.

El sistema de salud es para los directores polacos un objeto favorito de bromas y burlas. En realidad, la asistencia sanitaria está sumergida en gran caos. En hospitales, los enfermos duermen en las camas ubicadas en el pasillo por falta de espacio. La gente no confía en los médicos que son asociados con la corrupción. Se cuestiona su profesionalidad, se les considera medicuchos. Las enfermeras tampoco tienen buena fama porque no se aplican a su trabajo y descuidan sus obligaciones laborales dedicándose a chismes. No se respetan los principios básicos de higiene (sorprendentemente, señoras de limpieza, desorden y suciedad son motivos expuestos con mucho gusto en el cine polaco). El equipamiento hospitalario deja mucho que desear (lo que Kieślowski también señaló en uno de sus primeros documentales, *El hospital*, 1976).

La crisis afecta también el sistema educativo. La escuela y los profesores pierden su autoridad y dignidad hasta la fecha. La infrafinanciación afecta la ciencia y ámbitos académicos. Las becas para estudiar en el extranjero sólo están disponibles para los hijos de dignatarios. Como menciona Prasek (2013: 226), en *Barwy ochronne* de K. Zanussi (uno de los representantes del cine de la inquietud moral) podemos ver los mecanismos complicados que rigen la vida universitaria, sobre todo la conformidad del mundo académico, y, como resultado, elecciones para jóvenes intelectuales. En *Bez znieczulenia*, A. Wajda representa a un profesor cuyo entorno laboral está de todo menos favorable. Un gran problema social de Polonia de los años de posguerra, en particular de los años 70/80 es alcoholismo. Este tema se repite en toda la filmografía polaca. Los ejemplos se pueden multiplicar:

el alcohólico insubordinado Balcerek en *Alternatywy 4*, la destilación ilegal de alcohol en el domicilio, por ejemplo, en *Poszukiwany...*, *Zmiennicy* y *Piłkarski poker*, un caballo emborrachado en *Miś*, etc. El motivo del consumo de vodka es omnipresente en *Brunet...*. Toda la gente bebe sin excepción y va al trabajo con resaca, en un restaurante se ofrece alcohol falso, incluso los alumnos visitan el museo de destilería durante un viaje escolar. Los bares de mala reputación son una parte integral del paisaje urbano. Replewicz (2009: 182) pone de manifiesto que en el período de la República Popular de Polonia, a pesar de la lucha oficial contra las adicciones, el alcohol se bebe en cantidades sin precedentes y no siempre de origen conocido.

Para resumir, hay que decir que la imagen de Polonia presentada en el cine nacional es devastadora. La mentalidad polaca sale a la luz: mezquindad, provincialismo, mediocridad, envidia, etc. La decadencia de la sociedad polaca, provocada por el sistema y complementada por la pobreza y desigualdad social da lugar al panorama muy desfavorable de Polonia. En este contexto, el cine de Kieślowski es distinto. No lucha contra el sistema, ni está involucrado en ninguna disputa política (o por lo menos no en forma tan evidente). La temática es más conjunta y, a pesar de todo, da esperanza a la gente. Kieślowski hace preguntas pero no suele dar respuestas. Las deja a los espectadores.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DEL LENGUAJE COLOQUIAL EN LA OBRA DE KIEŚLOWSKI

4.1. Observaciones preliminares

El siguiente análisis se basa en los diálogos de las películas de Kieślowski, sobre todo *Decálogo*²⁶ (*Dekalog*) y *El aficionado* (*Amator*, Editor: Mk2 Productions), así como ejemplos individuales de *Un cortometraje sobre matar* (*Krótki film o zabijaniu*) y *Los tres colores: Blanco* (*Trzy kolory Biały*, Editor: Mk2 Productions). La decisión de renunciar a otras películas, por ejemplo, al tríptico *Los tres colores: Rojo / Azul*, así como *La doble vida de Verónica* (*Podwójne życie Weroniki*) y otras es conciente y justificada por el hecho que dichas obras no son producciones estrictamente polacas, por lo cual, en los diálogos predomina la lengua francesa, y no polaca (la excepción es una parte polaca de *Blanco / Biały*). Además, los acontecimientos están relacionados con la realidad francesa, lo que puede distorsionar el objetivo del siguiente trabajo que procura mostrar el lenguaje coloquial polaco en el contexto de la realidad polaca de los años 70, 80 y 90. Por esta razón no parece lógico ni natural dedicarse a la traducción del francés al polaco y de nuevo al español. Para la realización del estudio, se analizaron los fragmentos de diálogos, extraídos de dos versiones de subtítulos en español. La primera versión fue preparada por la Televisión Polaca (la versión DVD, 2015) y la segunda por la Televisión Pública Argentina (emitida en la televisión, también accesible en Internet). En el caso de la quinta parte del

²⁶ La lista cronológica del ciclo: I. Amarás a Dios sobre todas las cosas, II. No usarás el nombre de Dios en vano, III. Santificarás las fiestas, IV. Honrarás a padre y madre, V. No matarás, VI. No cometerás adulterio, VII. No robarás, VIII. No mentirás, IX. No codiciarás la mujer del prójimo, X. No codiciarás los bienes de tu prójimo.

Decálogo (*No matarás*) también se disponía de una tercera versión de la traducción (se trata de una versión filmica ampliada bajo el título *Un cortometraje sobre matar / Krótki film o zabijaniu*).

En aras de la claridad, discutiremos las expresiones coloquiales basándonos en cuatro grupos de ejemplos:

1. Nombres de personas
2. Elementos específicos de la lengua y cultura polaca / nombres de las realidades
3. Obscenidades / vulgarismos / el contenido escatológico
4. Actividades y entidades de la vida cotidiana

4.2. El objetivo del análisis

El objetivo del análisis lo es el intento de responder a la siguiente pregunta: las decisiones tomadas por el traductor pueden afectar la recepción de una obra cinematográfica por parte de un espectador de habla hispana y, en caso afirmativo, cuáles son las consecuencias en términos de comprensión de las declaraciones y del contenido del mundo presentado. El objeto de la discusión son los cambios, interpretaciones, modificaciones y pérdidas que pueden surgir a nivel semántico, estilístico, modal y emocional, así como su fuente potencial en la lengua o cultura meta. El análisis también se basa en elementos seleccionados de la lingüística cognitiva (framing²⁷, perspectiva y metáfora). Las reflexiones se limitan a expresiones coloquiales seleccionadas que, debido a la especificidad cultural, social, histórica y territorial de los fenómenos a los que se refieren, son particularmente vulnerables a los problemas y complicaciones de traducción. En algunos casos, se han propuesto soluciones alternativas.

4.3. El análisis del corpus

4.3.1. Nombres de personas

En la esfera de la vida moral de los polacos se ha desarrollado la expresión coloquial *mieć babę / chłopa*, que distorsiona significativamente

²⁷ Nos basamos en Lakoff (2001 y 2006).

el paradigma del matrimonio, basado en la fidelidad y la honestidad, que funciona en la sociedad polaca, católica y muy conservadora, en particular en los años 80. Esta expresión se encuentra en la siguiente conversación humorística de los protagonistas:

(1) – *A co żonka? – Podejrzenia, że mam jakąś babę.*²⁸

(2) – *¿Y tu mujer? – Mi mujer sospecha que tengo una amante.*²⁹

(3) – *¿Y qué ha dicho? – Cree que tenga una aventura.*³⁰

La colocación muy popular en el lenguaje coloquial polaco, *mieć (jakąś) babę*, que, a menudo, se complementa con una locución *na boku* ('al lado'), corresponde al significado de 'tener un amante'. La acompañan las connotaciones extramatrimoniales muy explícitas: intimidad, amorío, traición, una aventura amorosa temporal y doble vida. La expresión reduce a la mujer a un papel secundario, que para el hombre es sólo una adición y no una pareja para toda la vida. En la conversación citada, esta expresión va acompañada del diminutivo *żonka* ('mujercita', 'chatí', 'chato'), que es acariciante y frívola, y, a la vez, expresa una serie de emociones positivas, lo que refuerza el efecto del contraste entre las dos mujeres. Según Tabakowska (2001: 138) la función de las formas diminutivas utilizadas en las buenas intenciones (y esto es precisamente lo que estamos tratando en este caso) es un deseo de dar a las cosas o a las personas unas proporciones que les permitan entrar en contacto con ellas más fácilmente en un sentido emocional. El término cariñoso *żonka* tiene por objeto aumentar el grado de intimidad entre los cónyuges, profundizar el vínculo emocional, así como sirve para reducir la distancia y, a la vez, mitigar los efectos de posibles situaciones de crisis. En ambas versiones de la traducción no aparecen formas diminutivas, cuyo abandono lleva a una reducción de la distancia entre las dos mujeres. En la versión meta de la traducción, se ha preservado fielmente el sentido general de la declaración, es decir, el hecho de la supuesta relación amorosa extramatrimonial del personaje. El término *amante* implica la presencia de otra (segunda) persona en la vida íntima; esta relación no es oficial, sino, generalmente, secreta y, lo más importante,

²⁸ Dekalog 10.

²⁹ Decálogo 10 (versión TVP).

³⁰ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

no vinculante. Sin embargo, hay diferencias significativas en el registro lingüístico: *amante* corresponde al nivel semántico y estilístico al lexema polaco *kochanka* ('amante'), mientras que *baba* (que, además, aparece con un pronombre indefinido y enfatiza su anonimato y papel periférico) es un término que degrada a la mujer y despierta poco respeto. Parece que la versión española no refleja de forma tan clara e inequívoca el contraste *esposa* ↔ *amante*, tampoco una serie de asociaciones opuestas que ambos lexemas pueden evocar en el público. Esto puede ocurrir, por ejemplo, debido a una percepción diferente de la presencia de otra persona (es decir, de traición o romance, etc.) en ambas culturas, especialmente si tenemos en cuenta la mentalidad polaca más bien conservadora y la española más liberal. Esta afirmación es, por supuesto, una generalización muy vaga, pero si el lenguaje puede reflejar fenómenos culturales, (es cierto que este es el caso) o la mentalidad y costumbres de una sociedad dada, la traducción anterior puede ser un ejemplo apropiado de ello.

La expresión *tener una aventura* utilizada en la segunda traducción corresponde, al nivel semántico, al original, pero tiene una carga emocional diferente. El lexema *aventura* puede sugerir un beneficio mutuo, enfatiza el compromiso y la satisfacción recíproca, introduce un elemento de algo desconocido, misterioso, apasionado e incluso romántico al comentario, reemplazando el matiz negativo de la deslealtad presente en el original. En la traducción que analizamos se pierde la oposición de *esposa* ↔ *amante*, cargada de connotaciones opuestas, y con ella la desproporción claramente definida entre los papeles de la esposa y una amante, así como la posición de ambas mujeres en la jerarquía del hombre. El abandono del uso de un sustantivo en función de una amante y su sustitución por una construcción verbal distrae, en cierta medida, la atención del espectador de la mujer como, aún así, fuente del romance, centrándose en la constatación propia del romance, sin indicar al culpable. En conclusión, esta versión ha sido suavizada en términos emocionales, el comentario no despierta una controversia exagerada ni escandaliza al espectador, lo que probablemente no se pueda decir de la traducción original.

Al igual que en el caso que nos ocupa, debemos considerar la definición del concepto *chłop*, que aparece dos veces en el material analizado, sin embargo, en dos significados un poco diferentes. Por primera

vez se muestra en una escena en la que una chica cuya vida es muy complicada, busca refugio en una estación de tren. Esta situación es precedida por una fuga del padre de su hijo. Una guardabarrera hace preguntas a la chica:

(1) *Od chłopca? Uciekaś od chłopca?*³¹

(2) *¿De tu marido? ¿De él es de quien huyes?*³²

(3) *¿De hombre? ¿Huyes de tu hombre?*³³

El término *chłop*, así como sus diversas formas afines (diminutivos y aumentativos) tiene un amplio ámbito de referencias en el idioma polaco contemporáneo. Define al hombre y, junto con otras palabras de significado similar, despierta una serie de connotaciones, tanto positivas como negativas. Esta palabra puede enfatizar el origen y estatus social (*chłop*), edad (*chłopczyk*, *chłopaszek*), aspecto físico (*kawał chłopca*, *chłopsko*). El término coloquial sirve a la valoración positiva, neutral o negativa (*swój chłop*, *chłopaczyna*, *chłopina*, *chłoptaś*), etc. La palabra *chłop* puede referirse a un marido (cónyuge) y, a la vez, a un amante (en sentido: amigo con ventajas, también, en la lengua vulgar: *follamigo*). Estas variantes de significado con connotaciones distintas son las que trataremos en las consideraciones siguientes. En la frase que nos ocupa, la palabra *chłop* significa, sin duda, una pareja (no necesariamente un marido, aunque en la cultura polaca, especialmente en las zonas rurales, se la comprende comúnmente como marido). Este término, propio de las costumbres polacas, se asocia a la familiaridad, a la sencillez, también a la ruralidad, tiene indudablemente un carácter depreciador para el hombre. Su uso puede demostrar una perturbación de las relaciones familiares apropiadas.

En *Amator*, el lexema *chłop* evoca un contenido conceptual diferente, esta vez – al igual que la palabra *baba* ya discutida – que denota al amante, es decir, a un hombre que tiene relaciones sexuales con – por lo general – una mujer casada. Por lo tanto, el tipo de relación es diferente, es decir, no es la pareja lo que domina, sino las intenciones típicamente sexuales.

³¹ Dekalog 7.

³² Decálogo 7 (versión TVP).

³³ Decálogo 7 (versión Televisión Pública Argentina).

En la película, el protagonista afirma con rabia el supuesto romance de su esposa de la siguiente manera:

(1) *No tak, chłop!*³⁴

(2) *¡Un hombre!*³⁵

Echemos un vistazo a cómo este problema ha sido resuelto por el traductor. La traducción española utiliza el término preciso de relación familiar *marido* o la palabra universal *hombre* cuyo significado prototípico es hombre en el sentido de género y también en el sentido de pareja. En ambos casos, sin embargo, no existe una connotación estilística tan clara como en el original, ya que la fórmula utilizada es neutral por naturaleza, no produce el efecto de la bipolaridad semántica, lo que es perceptible en el caso de la relación *mężczyzna – chłop* en polaco. Mientras que *chłop* introduce un matiz negativo en ambos sentidos, sus equivalentes españoles neutrales (*marido, hombre*) amortizan fuertemente este efecto. Una alternativa podría ser un sustantivo *gachó* con un matiz estilístico que describe a un hombre, también en el contexto de su relación con una mujer (*tener un gacho – mieć faceta*). Algunos términos disponibles en español: *el rústico, el macho, el campesino, la pareja, el tío, el mozo*.

Dentro de los numerosos términos utilizados por las personas, se llama la atención sobre aquellos que se refieren a las mujeres de una manera poco noble y poco caballerosa. Son típicos especialmente para conversaciones coloquiales realizadas en una compañía masculina, en un círculo cercano y digno de confianza. A continuación se muestra una conversación que encontramos en la película:

(1) *Ile miałeś w swoim życiu kobiet, dziewczyn, dup, obojętnie jak to nazwać?*³⁶

(2) *¿Con cuántas mujeres, chicas, bombones has estado en tu vida?*³⁷

(3) *¿Cuántas mujeres, tías, putas has tenido en tu vida?*³⁸

³⁴ Amator.

³⁵ El aficionado.

³⁶ Dekalog 9.

³⁷ Decálogo 9 (versión TVP).

³⁸ Decálogo 9 (versión Televisión Pública Argentina).

El protagonista que lucha contra el problema de la impotencia, lleva a cabo una discusión masculina sobre este tema con un médico amigable. Para enfatizar la esencia de la masculinidad – capacidad sexual – el médico escalona las designaciones de las mujeres del protagonista, utilizando la forma *dupa* ('culo') que es un sustituto vulgar de la palabra neutral *mujer*. Su equivalente en la lengua española podría ser *la pendeja*. La sinécdoque aplicada (una parte del cuerpo representa al hombre en su totalidad), centra la atención del espectador en el tratamiento de la mujer como un objeto. La expresión *dupa* no sólo ignora completamente la parte emocional de la mujer, sino que también menosprecia todos los demás atributos físicos fuertemente correlacionados con el atractivo de la mujer. El lexema *dupa* reduce a la mujer a la función subordinada de un objeto sexual, al papel de alguien que está subordinado a un hombre y cumple sus expectativas sexuales, y "la parte trasera del cuerpo" es su mayor (e incluso única) ventaja. La parte trasera del cuerpo humano es una oposición natural a la delantera, la más representativa, es decir, el rostro. La cara simboliza la parte emocional e intelectual de una persona. Esta es una motivación semántica adicional para el uso del término *dupa* con el fin de despreciar a la mujer. El uso de este término es característico sobre todo para los jóvenes, cuyo entusiasmo por la fisicalidad femenina asociada con el crecimiento domina definitivamente sobre los sentimientos y la percepción madura de una mujer en términos de pareja para toda la vida (que sin duda iría acompañada de una referencia al corazón como una representación metonímica del mundo emocional). Este matiz no se encuentra en una traducción en la que los lexemas utilizados no indican la oposición *fisicalidad* ↔ *emocionalidad y juventud* ↔ *madurez* (que se discute más adelante).

Por supuesto, en las versiones españolas se ha conservado el estilo brusco, directo y desvergonzado de las declaraciones del protagonista, así como la selección y calificación de las expresiones estilísticamente diversificadas de las mujeres. Sin embargo, vale la pena examinar en qué medida corresponden a sus prototipos y si expresan la función puramente utilitarista de las mujeres en un grado similar, como es el caso de la traducción del original. La primera versión utiliza el plural de la palabra *bombón*, que el diccionario RAE define como una persona joven y atractiva (no necesariamente una mujer, también puede ser un hombre). Es un

término coloquial, procedente de la designación de los dulces que enfatiza el encanto de la persona así definida, su sensualidad y su atractivo físico. Obviamente, este concepto evoca imágenes muy positivas. En comparación con el original, la afirmación del protagonista parece estar claramente suavizada, ya que el centro de gravedad se ha desplazado de la función instrumental de la mujer a la esfera de la belleza, la estética y el atractivo físico. El fenómeno opuesto puede observarse en el caso de la versión con la palabra muy vulgar *puta*. Tiene una resonancia mucho mayor, suena ofensivo y clasifica a las mujeres a nivel de las que viven de la prostitución. Esta versión de la traducción, así como el original igualmente fuerte, no es estilísticamente neutral, está saturada de expresión, lo que paradójicamente ayuda a captar las verdaderas intenciones del protagonista. Intenta ser directo y contundente en toda regla para privar a su colega de toda ilusión y hacerle comprender que, finalmente, debe aceptar la pérdida de su capacidad sexual. Tal composición de palabras arroja cierta luz sobre las consecuencias fisiológicas del estado de salud del protagonista.

El uso de verbos en las declaraciones citadas en polaco y español es también un fenómeno interesante desde la perspectiva de la traducción. El texto original contiene un verbo *mieć* ('tener'), que junto con el cumplimiento en plural que se refiere a las personas (mujeres) las convierte en objetos que pueden ser *poseídos*, objetos que *pertenecen* a los hombres y que son *utilizados* por ellos para su propio beneficio.

Esto refuerza el efecto de la metáfora de la mujer como objeto utilizado para satisfacer las necesidades e instintos masculinos. Una de las versiones de la traducción sigue la misma interpretación de manera análoga, utilizando el verbo *tener* en combinación con el sustantivo *putas*, anteriormente comentado. En otra versión, el traductor toma la decisión de usar el verbo *estar*, lo cual, en combinación con el ya mencionado término positivo *bombones* tiene ciertas consecuencias interpretativas. Es evidente que aparece el marco semántico de UNIÓN, la relación estrecha entre las personas, el hecho de estar juntos, la participación en algo. Al mismo tiempo, excluye el sometimiento, la servidumbre o el control sobre otra persona, lo que genera el marco de OBJETO. Sin conocer el contenido del original, el espectador puede pensar que – con premisas y fundamentos justificados en la forma de la citada traducción – estamos hablando de relaciones románticas

entre el protagonista y la mujer, basadas en sentimientos más profundos, y no en relaciones episódicas, puramente sexuales. Esta interpretación se aleja de las intenciones originales, desdibuja algunas connotaciones e introduce una cierta disonancia entre lo que el personaje polaco comunica y lo que el espectador hispanohablante recibe a través de los subtítulos. Por lo tanto, la traducción preparada para la televisión argentina parece estar mucho más cercana a los diálogos originales que la versión polaca.

El protagonista confirma el breve intercambio de opiniones entre el protagonista del *Decálogo* y un desconocido un poco sospechoso sobre intereses no del todo claros con una declaración lacónica:

(1) – *A ten kulawy co tutaj był? – Cwaniaczek.*³⁹

(2) *Es un caradura.*⁴⁰

(3) *¿Qué pasaba con ese tío cojo? No me fío de él.*⁴¹

El término coloquial *cwaniaczek* se refiere a una persona astuta, calculadora, capaz de hacer frente a cualquier situación de la vida, a menudo de una manera implacable, impulsiva, a expensas de otras personas. En particular, el término permite identificar a estos que siguen las normas que no se consideran generalmente aceptadas. Sin embargo, no se puede decir categóricamente que este término sólo tiene un significado negativo (lo que en parte esté señalado ya por la forma diminutiva, debilitando la intensificación de las cualidades típicas para las personas llamadas *cwaniak*). Esta palabra contiene algunas connotaciones positivas: inteligencia, ingenio, confianza en sí mismo, la capacidad de salir ileso de cada opresión. Por lo tanto, *cwaniaczek* no es una persona claramente negativa, sino que hay que tener cuidado con ella y no confiar demasiado en ella debido a su inclinación por agenciárselas y confabularse. A esta interpretación le seguirá la versión argentina, en la que el traductor captó perfectamente la esencia de la afirmación del protagonista, centrándose en el aspecto de la desconfianza a través del uso de una forma descriptiva que contiene la negación del verbo *fiar*. Tal narración interactúa con la imagen

³⁹ Dekalog 10.

⁴⁰ Decálogo 10 (versión TVP).

⁴¹ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

que el espectador sigue en la pantalla. La traducción elaborada por Televisión Polaca utiliza el concepto *caradura*, que en la capa semántica no tiene en cuenta el original polaco y distorsiona ligeramente la recepción del personaje. El diccionario RAE la define un caradura como persona descarada, atrevida, sinvergüenza. Las fuentes polacas de Internet⁴² también ofrecen traducciones como *bydlak* o *bezwstydnik*. Aunque estas cualidades pueden atribuirse a una persona llamada *cwaniaczek*, en el caso que nos interesa, tampoco se correlacionan con la intención real del protagonista, ni se ajustan a una determinada situación comunicativa y a las circunstancias en las que aparece la palabra. El personaje – un oportunista, coleccionista de sellos postales – aparece en la escena cinematográfica durante un corto período de tiempo y su actitud no proporciona una base clara para tal interpretación. Sin embargo, no podemos decir que la traducción cambie significativamente el sentido del original.

Ahora echemos un vistazo a las dos afirmaciones que se suceden en la misma escena cinematográfica. En el primer caso se trata de una pelea, o deberíamos decir ataque arrogante de un hombre maduro hacia un joven sin experiencia que intenta competir por la misma mujer. El héroe joven está infelizmente enamorado de ella. Hay una confrontación verbal entre los hombres, que termina en acto violento.

(1) *Hej, gnoju! Poczciarzu wyjdź! No wyjdź skurwielu!*⁴³

(2) *¡Oye mocosó! ¡Sal cartero frustrado! ¡Hijo de puta!*⁴⁴

(3) *¡Capullo! ¡Baja cartero! ¡Baja aquí, hijo de puta!*⁴⁵

La relación entre un hombre y un jovencito es irrespetuosa, incluso desdeñosa. Su actitud ofensiva expresa ignorancia y confianza en sí mismo debido a un sentido de celos por una mujer. El hombre llama al jovencito *gnój* ('bastardo', cabrón, 'mierda') por lo que enfatiza sobre todo su juventud, inmadurez y falta de masculinidad, y por lo tanto, pocas posibilidades de éxito en los esfuerzos de amor. La palabra *gnój* es bastante universal y muy común en el idioma polaco contemporáneo, independientemente del entorno

⁴² Por ejemplo, www.pons.pl, www.context.reverso.net, www.ling.pl.

⁴³ Dekalog 6.

⁴⁴ Decálogo 6 (versión TVP).

⁴⁵ Decálogo 6 (versión Televisión Pública Argentina).

y el grupo de edad, sin embargo, la mayor frecuencia se registra entre los jóvenes, en los que – como resultado de un comportamiento apropiado para esta edad – predomina una intensificación fuerte de las características típicas para alguien denominado *gnój*. Consideremos si las versiones españolas siguen esta interpretación. El lexema *mocoso*, utilizado por el traductor, capta con precisión el significado de las palabras del hombre, porque define a una persona que crece, con poca experiencia, sin despertar un respeto excesivo entre los adultos, entrando sólo en el mundo de la intimidad y de la vida sexual. Parece que el hombre tiene un rival con las mismas características, que se han reforzado con el adjetivo *frustrado*. La segunda variante, *capullo*, en cambio, es una palabra más fuerte y abusiva, que se refiere a una persona ingenua, torpe, estúpida, con un bajo nivel de inteligencia y la falta de respeto social. En este caso, el énfasis se pone más en el déficit intelectual del ser humano. Por lo tanto, las categorías de referencia del original y de la traducción son claramente diferentes. A pesar de que los conceptos *mocoso* y *capullo* distribuyen el acento en otros aspectos del comportamiento humano, en ambas versiones de la traducción, el objetivo de la situación comunicativa original – la agresión verbal y la humillación del rival – ha sido debidamente reconstruido, fuertemente enfatizado por la expresión vulgar *hijo de puta*, que equivale por completo a la palabra *skurwysyn*.

El hombre expresa su ignorancia y su sentido de superioridad también en la parte posterior de la misma conversación:

(1) *To ty, kochasiu?*⁴⁶

(2) *¿Así que eres tú, nenita?*⁴⁷

(3) *¿Eres tú, nene?*⁴⁸

En el original, la sentencia del protagonista, acompañada de una entonación claramente burlada, está marcada por ironía y tiene un carácter provocador. En este caso, el término *kochaś* sirve para burlarse de las aspiraciones amorosas del jovencito y para desacreditar su masculinidad. *Kochaś*, como

⁴⁶ Dekalog 6.

⁴⁷ Decálogo 6 (versión TVP).

⁴⁸ Decálogo 6 (versión Televisión Pública Argentina).

una forma diminutiva de *kochanek*, cuestiona su potencial coqueto y sexual. Volvamos a referirnos a Tabakowska (2001: 137). La autora afirma que el carácter de depreciación de la forma diminutiva utilizada tiene un fuerte carácter peyorativo. Lo que se define como pequeño (aunque la minoría todavía se entiende aquí en una dimensión abstracta, no necesariamente física) despierta, por ejemplo, la compasión, el desprecio o la ignorancia, que resulta de la dominación del hablante, que en un sentido metafórico debería ser tratado como el predominio del tamaño. La expresión española *nene* y su forma diminutiva de *nenita* son, a su vez, tiernas y mimosas, y por lo tanto términos positivos para referirse a una persona joven y emocionalmente cercana. Sus equivalentes polacos podrían ser palabras como *maleńka*, *kochanie*, *skarbie*, *słonko*, *misiaczku*, *złotko*, *dziecinko*, etc., connotan amabilidad y cordialidad, son, en cualquier caso, positivos, aparecen sin matiz irónico. Por lo tanto, tenemos aquí dos caracteres insostenibles: el primero, depreciador, basado en connotaciones negativas, y el segundo, rodeado de asociaciones positivas. Sin embargo, el resultado final es sorprendente: se puede decir que ambos se cruzan en un punto común, que es el indicio del aspecto de la juventud del personaje, la falta de experiencia en la vida y la inmadurez. Por consiguiente: la traducción alcanza su objetivo, aunque el elemento de ironía (que es un componente de lo coloquial) pasa al segundo plano.

La versión de la traducción de otra frase, en la que el protagonista expresa su sorpresa por la inventiva y el ingenio del padre recientemente fallecido, un filatelista de larga data con una enorme colección de sellos de gran valor, parece discutible:

(1) *Patrz, jak obił blachę, skubaniec.*⁴⁹

(2) *Tenía una puerta reforzada, que cabrón.*⁵⁰

El término coloquial *skubaniec* que suena un poco indiferente, así como otras palabras informales con un prefijo productivo *sku-* (por ejemplo, *skurczybyk*, *skurkowaniec*, *skurczysyn*) son definitivamente términos más suaves que los vulgarismos relacionados como *skurwysyn* o *skurwiel*.

⁴⁹ Dekalog 10.

⁵⁰ Decálogo 10 (versión TVP).

Esta suavidad no sólo es una cuestión de estilo, sino también de diferencias relevantes a nivel semántico. *Skubaniec* es un término ambivalente, los diccionarios le atribuyen una amplia gama de sinónimos, por ejemplo, *spryciarz*, *gość*, *farciarz*, *kozak*, *cwaniak*, *ananas* y muchos otros lexemas. Estos términos tienen campos semánticos muy amplios, a menudo superpuestos, a veces diferentes, pero su denominador común es sobre todo la manifestación de una actitud que merece admiración y reconocimiento (o al menos atención) debido a algún logro o acción inusual, extraordinario y por encima de la media. Una persona denominada *skurczybyk* puede ser alguien que lleva algo bien, es particularmente bueno en un campo, tiene éxito, etc. Para resumir: esta palabra tiene una gama amplia de referencias y caracteriza a una persona en el contexto de su excepcionalidad y a alguien a quien no se pasa completamente indiferente. Inicialmente, la traducción al español plantea algunas dudas justificadas y da lugar a una pregunta: ¿ha interpretado correctamente el traductor la intención del original? Sin embargo, esta intención está clara: un hombre mayor y honesto dedicó su vida a una gran pasión que merecía respeto. En esta escena, los hijos del difunto expresan admiración por su padre ingenio y astuto que, a pesar de su edad avanzada, consiguió de forma independiente una colección de sellos muy valiosos. La palabra *cabrón* es un término de tono negativo, del estilo vulgar. Si nos basamos en nueve definiciones enumeradas por el diccionario RAE, podemos citar varias traducciones polacas libres de la palabra: *gnój*, *drań*, *bydlak*, *sukinsyn*, *skurwysyn* (*bastardo*, *canalla*, *maldito*, *granuja*, *hijo de puta*) en algunos países de América del Sur también en el sentido *alfons* (*proxeneta*, *chulo*, *cafiche* – “persona que induce a la prostitución y vive de las ganancias de una prostituta”⁵¹). Como resultado, uno tiene la impresión de que el traductor fue demasiado riguroso en su juicio. Ninguna de las variantes de significado dadas por RAE es adecuada por completo para la característica de nuestro personaje (y especialmente para la escena en la que él fue nombrado como tal), y las diferencias entre la versión original polaca y la versión meta parecen ser demasiado grandes. Tal decisión del traductor parece ser muy irrazonable, resulta en una presentación injusta del protagonista, y le hace quedar mal. Esto le da una mala y innecesaria

⁵¹ <http://www.wordreference.com/definicion/proxeneta>.

opinión que no se refleja en la realidad cinematográfica. Dado que estas palabras son pronunciadas por los hijos del hombre, es una legitimidad equivocada de tal solución de traducción que no se justifica por el hecho de que el padre no se mantuviera en contacto con sus hijos en los últimos años de su vida. El significado coloquial de la palabra *cabrón*, no registrado en el diccionario de RAE (y por tanto no reconocido por la Real Academia Española), pero presente en el lenguaje cotidiano, expresa aprecio por la inteligencia y el ingenio de alguien, lo que permite, por fin, entender la decisión tomada por el traductor.

En una de las escenas, los personajes molestos y disgustados, observan el comportamiento excéntrico y llamativo de un hombre del entorno cinematográfico, y reaccionan de la manera intransigente:

(1) *Szajbus*!⁵²

(2) ¡*El bicho raro*!⁵³

El término original es un derivado de la palabra coloquial *szajba* ('locura', 'furia', 'insania'), que junto con el verbo *odbijać* forma una colocación cotidiana muy popular *odbija komuś szajba*. Ella significa 'volverse loco', 'darle a uno un ataque de furia', 'enfurecerse', 'enojarse', 'comportarse como un loco', 'como una persona mentalmente desequilibrada'. El lexema coloquial *szajbus* significa loco, maníaco, esquizofrénico, una persona que no está en su sano juicio, así que estamos tratando con el contexto negativo. La excepción la constituye el caso cuando utilizamos este término de manera lúdica que es la expresión de simpatía e intimidad, y no un deseo de insultar a alguien confiable del círculo de amistades (especialmente en la colocación coloquial frecuente *niezły szajbus*). Esto se hace con el fin de enfatizar sus ideas locas y arriesgadas o sus hazañas peligrosas. Sin embargo, de la capa semiológica de la película sabemos que esta palabra aparece en el significado negativo. El término español *bicho raro* es muy adecuado a las circunstancias cinematográficas (estamos hablando del comportamiento raro de un joven crítico de cine, que despierta risas y lástima entre los reunidos), ligeramente menos ofensivo, pero convoca metáforas animales

⁵² Amator.

⁵³ El aficionado.

totalmente ajenas al original. *Bicho raro* es un término coloquial para una persona, que corresponde a los lexemas polacos *dziwak* y *ekscentryk*. Según el diccionario RAE: Persona que se sale de lo común por su comportamiento. Parece que el traductor equilibró cuidadosamente la carga emocional, que añadió a la declaración, y que los hispanohablantes fueron bien introducidos al clima estrafalario del ambiente de los críticos de cine.

El siguiente fragmento es un registro de una conversación telefónica – un monólogo de la heroína con un hombre que todavía era anónimo para ella en ese momento, que le incomoda la vida con teléfonos sordos y acosadores:

- (1) *Halo? Kto to? Mam dosyć tego kretynstwa! Kto to? Słyszę twój głos bydlaku.*⁵⁴
- (2) *¿Está bien de bromas! ¿Quién es? ¿Oigo tu respiración! ¡Imbécil!*⁵⁵
- (3) *Ya basta de tonterías. ¿Quién es? Te oigo respirar, imbécil.*⁵⁶

Aunque el propósito original de la oración – un insulto que es una expresión de aversión y desprecio – ha sido claramente comunicado, ambos términos activan un conjunto diferente de características. El rasgo inmanente de alguien denominado *bydlak*⁵⁷ es ira, perfidia, falta total de cultura elemental, violación de los buenos modales e ignorancia del sistema de valores morales más básicos. La interpretación española *imbécil*, aplicada en ambas versiones, va en la dirección de los déficits intelectuales más que éticos. El lexema *imbécil* es un equivalente de *głupek*, *tępak*, *idiota* o *dureń*, etc.

En la película, el chico se ganó este término con su propio comportamiento reprensible: durante mucho tiempo observó a una mujer en situaciones íntimas, la atormentó psicológicamente y cometió otros hechos malvados. Sin embargo, el traductor intervino en la esfera del intelecto del hombre, lo que significa que el resultado de la traducción – la imagen de una persona poco inteligente – no es adecuado a las verdaderas intenciones de la protagonista y a las circunstancias en las que tiene lugar la

⁵⁴ Dekalog 6.

⁵⁵ Decálogo 6 (versión TVP).

⁵⁶ Decálogo 6 (versión Televisión Pública Argentina).

⁵⁷ Para más información sobre las características del concepto *bydlak*, ver: Jan Miodek, *Rozmyślajcie nad mową!*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

escena. El intento de la reproducción de las emociones que atormentan a la protagonista en ese momento (es decir, el enojo, la repugnancia hacia un extraño que la acosa) no se ha realizado plenamente, ya que el insulto *imbécil* toca un área diferente de las emociones humanas y no parece ser del todo lógico, teniendo en cuenta el carácter y las circunstancias del acto cometido.

En la segunda parte del tríptico *Tres colores*, entonces *Blanco*, el protagonista, abandonado por su esposa más joven y muy atractiva (enamorada de un nuevo amante francés) sufre una gran crisis nerviosa. El hombre, devastado por completo por aventuras de la vida inesperadas, en el acto de desesperación profunda, expresa su intención de cooperar con un entorno muy sospechoso para ganar un poco de dinero y comenzar la vida de nuevo. El segundo protagonista, mayor y con más experiencia, al sentir problemas y amenazas, le advierte contra los gamberros y reacciona de la siguiente manera:

(1) *To są łobuzy. Łobuzy.*⁵⁸

(2) *Esos son unos chorizos. Chorizos.*⁵⁹

(3) *Son unos canallas. Y son malos.*⁶⁰

La palabra *łobuz* está cargada con un número inferior e intensidad de cualidades y asociaciones negativas en comparación con otros términos sinónimos como *chuligan*, *drań*, *łotr*, *gnida*, *szubrawiec*, *parszywiec*, *łajdak*, *bydlak*, *kanalia*, etc. Típico para una persona llamada *łobuz* son hechos más bien pequeños e inofensivos, cuyos efectos son solo temporales, locales y no perjudiciales para el ambiente. Por ejemplo, el concepto *łobuz* se utiliza para denominar a los niños traviesos, molestos e indisciplinados, y aunque este lexema se utiliza para describir el comportamiento de personas de todas las edades, el elemento de inocencia y infantilismo parece ser un rasgo inmanente de este término, que se activa inmediatamente durante la realización de cada acto lingüístico específico. Esto debilita la carga de la frase y su poder ofensivo, y hace que el usuario de la lengua sea bastante

⁵⁸ Trzy kolory. Biały.

⁵⁹ Tres colores: Blanco (versión TVP).

⁶⁰ Tres colores: Blanco (versión Televisión Pública Argentina).

cauteloso con las personas a las que se refiere y mantenga un cierto compromiso y distancia con el contenido. Esta interpretación también se refleja en la realidad cinematográfica, en la que sólo se habla de personas desconocidas y sospechosas, pero no hay motivos para una interpretación excesivamente desfavorable. Echemos un vistazo en qué medida la traducción sigue a tono bastante apagado y reservado del original. La primera versión de traducción usa la expresión de jerga *chorizo*⁶¹ que se refiere a un ladrón, carterista, picha (vulgar) o ratero⁶². La traducción, por tanto, amplía el mensaje enviado al público con información adicional que no se encuentra en la declaración original: aclara las acusaciones hechas por el héroe a personajes anónimos que en el original sólo tienen un carácter general, insinuando de esta manera que estaban involucrados en actividades delictivas (robo) que, no obstante, no observamos en la realidad de la película.

Podemos notar una cierta sobreinterpretación de la traducción en cuanto a las intenciones de la declaración original polaca. A su vez, un *canalla* (pol. 'kanalia', 'łajdak', 'łotr', 'bydlak') es alguien que se caracteriza por una riqueza de atributos negativos. Para ganar este nombre vergonzoso, uno tiene que mostrar una actitud moral particularmente debilitada y una maldad única en cuanto a las relaciones sociales. Las características anteriores tampoco se reflejan de forma suficientemente convincente en la realidad cinematográfica para poder representar a los protagonistas. Tal perspectiva crea la impresión de una seriedad exagerada de la historia presentada que solo es episódica en la película. Dependiendo de la importancia de las frases utilizadas (que se determina a nivel semántico de la palabra), es posible que tengamos que tratar de subestimación o sobrestimación en la valoración de los protagonistas. En el presente caso, ambos términos españoles son más fuertes que los polacos y su importancia

⁶¹ El término *chorizo* es una forma derivativa de la palabra *chori* que proviene de *Caló*, dialecto del idioma romaní, también conocido como *calé*, *zincaló* o *romaní ibérico*, utilizado por el pueblo gitano en España, Francia y Portugal. En romaní, el verbo *chorar* significa *robar*. Sin duda, *chori* no es la única palabra del origen romaní presenta en el español coloquial. Muchas de ellas tienen un significado negativo, relacionado con la vida delictiva o criminal.

⁶² Según Koszla-Szymańska y J. Pulido-Ruiz (2009: 86): *ser un chorizo* – ser estafador, maleante, delincuente.

es desproporcionada en relación con lo que el espectador recibe a través del canal audiovisual.

4.3.2. Elementos específicos de la lengua y cultura polaca / nombres de las realidades

En esta sección, nuestro estudio se centra en las realidades típicas para la cultura y lengua polaca. En una de las escenas claves del último episodio del ciclo, el protagonista mantiene una conversación animada con el propietario de una tienda filatélica, que participó en una transacción que no fue del todo justa:

- (1) *Chłopaczek ze Świętokrzyskiej sprzedał panu za 40 tysięcy serię znaczków, którą niestety wycygał za szmela od mojego syna.*⁶³
- (2) *Usted compró a un traficante, por 40 mil, una serie de sellos, que éste había sonsacado a mi hijo.*⁶⁴
- (3) *Un chico le ha vendido recientemente unos sellos por 40.000 zlotych. Estafó a mi hijo para quedarse con ellos.*⁶⁵

El lexema *wycygać*, que pertenece al recurso léxico de la lengua polaca coloquial, es una forma verbal del etnónimo *Cygan* ('Gitano'). Es el resultado de un estereotipo étnico romaní muy arraigado en Europa (conocido como antiziganismo, antigitanismo o romafofia), que se refiere a la percepción habitual del pueblo gitano como ladrones y estafadores. En el idioma polaco hay dos formas separadas: *ocygać kogoś*⁶⁶ ('mentir', 'engañar') y *wycygać coś* ('extorsionar'), el idioma polaco no está aislado a este respecto, un

⁶³ Dekalog 10.

⁶⁴ Decálogo 10 (versión TVP).

⁶⁵ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

⁶⁶ Esta no es la única expresión con connotaciones peyorativas presente en el lenguaje polaco contemporáneo que se basa en estereotipos nacionales y crea el campo conceptual del fraude o la mentira. En el lenguaje coloquial, también se utiliza a menudo el verbo *oszwabić* ('engañar', 'estafar'), que se refiere a la nacionalidad alemana. Además, *Mongoł* (mongol) es una persona poco inteligente. El sistema de idioma español contiene los modismos como *un cuento chino* ('mentira', 'disparate', 'tontería'), *baño polaco* ('baño superficial') o *hacer el indio* (hacer tonterías, dejarse engañar, hacer el ridículo). En alemán existe la expresión *polnische Wirtschaft* (literariamente: la economía polaca), que significa gestión mala, despilfarro, caos, falta de planificación etc. Por otro lado, *los polacos* es un término para los habitantes de Cataluña.

concepto similar también está disponible en inglés (*to gyp* – 'engañar', del inglés *gypsy* – 'gitano'). El verbo *wycygańić*, en una configuración con la fórmula fortalecedora *za szmelc* (bazofia, algo completamente inútil), crea la imagen de un engaño péfido del que fue víctima el hijo del héroe. La versión española está libre de la estigmatización de los romaníes. La traducción utiliza soluciones que permiten la expresión precisa de la idea general del original, utilizando los verbos *estafar* y *sonsacar*. Estos verbos implican engaño, trampa, tomar posesión ilegal de algo, pero sin conservar la connotación negativa de la nacionalidad, tan típica para la cultura polaca (prejuicio étnico „todos los gitanos son ladrones”). No obstante, parece que la falta de referencia a la comunidad romaní en la traducción no es ningún obstáculo para entender el mensaje del texto, porque en el ejemplo citado el dicho verbo no es ningún elemento importante de un contexto cultural, social o étnico más amplio, ni tampoco forma parte del juego de palabras previsto por el director (sería el caso, por ejemplo, si uno de los personajes fuera de nacionalidad romaní). Por otro lado, se puede suponer que en un análisis más profundo del personaje (por ejemplo, sobre la base de lo que dice y cómo lo dice) la traducción distorsiona la recepción real del protagonista⁶⁷, su actitud intransigente y provocadora, así como su estilo de expresión específico y humorístico que no se ha reconstruido completamente en la traducción. De todos modos, otra parte coloquial del comentario (*za szmelc*) fue omitida completamente en ambas versiones españolas (ni *estafar* ni *sonsacar* implican esta información). En consecuencia, la iniquidad y la audacia del acto se debilitaron. Opcionalmente, este efecto podría eliminarse

⁶⁷ Este papel desempeña Jerzy Stuhr, quien, debido a sus características físicas específicas, prosodia, mímica y gestos, encaja perfectamente en el papel de un residente de Varsovia de la década de 1980, seguro de sí mismo que se preocupa solo por sus propios intereses. Debido a su forma muy característica y a menudo parodística de interpretar los papeles, está presente en la conciencia del espectador polaco como un personaje muy expresivo y exagerado, especialmente después de una serie de películas en las que protagonizaba principalmente papeles de comedia o papeles de personajes caricaturizados que luchaban con aventuras absurdas en la vida (especialmente: *Amator* 1979, *Seksmisja* 1983, *Kingsajz* 1987, *Obywatel Piszczczyk* 1988). De ahí la muy probable y justificada falta de referencias naturales a estas imágenes en un espectador de habla hispana. El propio K. Kieślowski destacó que la última, décima parte de *Decálogo* como única parte de todo el ciclo contiene elementos de comedia negra, de ahí el reparto de J. Stuhr en el papel del protagonista, que está acompañado por el igualmente cómico Zbigniew Zamachowski en el papel de su hermano menor.

utilizando, por ejemplo, las palabras *basura* o *porquería* que son muy comunes en español. Estas palabras podrían complementar el texto con un elemento que indique la naturaleza del fraude cometido. Los coloquialismos utilizados durante la escena discutida (*chłopaczek, wycyganić, szmela*) están perfectamente integrados en la atmósfera urbana de Varsovia de los años 70 y 80 cuyas calles coloridas favorecían los negocios ilegítimos de todo tipo de estafadores, traficantes de objetos robados, chanchulleros, personas relacionadas con mercado negro, delincuentes, etc. La acción tiene lugar en una estrecha proximidad al entorno especulativo de la capital polaca que también se manifiesta en la lengua. La traducción española empobrece ligeramente esta atmósfera de Varsovia, no refleja plenamente el clima específico de aquellos tiempos „salvajes” y ambiente de la República Popular de Polonia.

Otro ejemplo que analizamos tiene su fundamento en la cultura polaca y se refiere al período de tiempo muy peculiar de la historia de Polonia. Esta vez disponemos de tres diferentes versiones de traducción:

- (1) *Pan mnie zawołał, gdy wchodziłem tam do suki w sądzie*⁶⁸.
- (2) *Porque me llamó cuando salía, del Juzgado...*⁶⁹
- (3) *(...) después del juicio, cuando me llevaban al camión, me llamó Jacek.*⁷⁰
- (4) *...en el juicio, cuando me metían en el transporte cancelario...*⁷¹

El tema de consideración, el término *suka* (literariamente: 'perra'), es un concepto que tiene el carácter de depreciación indudable en el idioma polaco. Aparte del significado básico ("la hembra de perro"), es un término vulgar y humillante para una mujer (a menudo en un contexto estrictamente sexual y utilitario), así como, lo que es más importante en estas deliberaciones, el coche de la milicia de la marca Nysa, utilizado, entre otros, para transportar detenidos, arrestados o presos. El lexema aparece en la película en este último sentido. Esta palabra era muy popular, en particular, en el discurso cotidiano de la calle del período comunista y funcionaba junto

⁶⁸ Dekalog 5.

⁶⁹ Decálogo 5 (versión TVP).

⁷⁰ Decálogo 5 (versión Televisión Pública Argentina).

⁷¹ Un cortometraje sobre matar.

a un par de lexemas coloquiales *milicjant* – *pies* (*un policía* – *un perro*). Este término fue un reflejo de las relaciones sociales y los estados de ánimo de la época, en primer lugar, la reticencia de una parte de la sociedad hacia las autoridades, el sistema existente y, sobre todo, una expresión de desprecio por la institución de la milicia cívica. Por lo tanto, *suka* es un término con un tono estilístico muy fuerte y relacionado con la historia posguerra de Polonia y su destino complicado. El lexema ocupa un lugar permanente en el recurso léxico coloquial de la lengua polaca contemporánea. En la traducción española, la afirmación del protagonista se ve privada de las alusiones y asociaciones fuertemente resonantes con el período de la República Popular de Polonia, especialmente con el funcionamiento de ZOMO (los cuerpos de la milicia especial), así como de la falta de referencias y alusiones a los problemas de libertad, que están cerca de los espectadores que dominan polaco. De acuerdo con Belczyk (2007b: 124) el conocimiento de los antecedentes culturales (es decir, los elementos de la vida cotidiana, costumbres, tradiciones, alusiones, referencias, personajes conocidos, momentos históricos, nombres propios, objetos etc.) es esencial para la transmisión fiel y lingüísticamente correcta de los contenidos. El desconocimiento de la realidad coloca a un miembro de una cultura extranjera en la posición de víctima. Así, en el primer caso, sólo se enfatiza el hecho de que el condenado sale del edificio del tribunal; en el segundo caso, aunque hay una referencia a un automóvil, la traducción no conserva las connotaciones peyorativas inherentes al original (el camión es, según RAE, un vehículo automóvil grande, de cuatro o mas ruedas, destinado al transporte de mercancías pesadas). La tercera versión de la traducción, procedente de la versión filmica y ampliada del quinto episodio, es la más cercana al texto de partida. Ella representa el destino del héroe desde el punto de vista del prisionero, así que el motivo de la culpabilidad está marcado precisamente. Se enfatiza el castigo, simbolizado por el atributo clave del encarcelamiento, el transporte cancelario. La atmósfera de los tiempos marcados por la opresión, que es muy cercana a los polacos, ha sido neutralizada, y el sentido de la inevitabilidad del castigo que acecha al protagonista (con excepción de la versión cinematográfica) se ha debilitado hasta cierto punto. La traducción se ve privada de un elemento del simbolismo de la ley marcial y de la vida social y política de los años

setenta y ochenta, que es muy importante para la buena recepción de la película, y que llena las imágenes de Kieślowski, situando la acción dentro de un cierto marco social y temporal y dándole una cierta carga emocional. Esta pérdida resultante por razones objetivas, la falta de equivalentes cercanos de la lengua comunista, condicionada históricamente y socialmente puede ser parcialmente compensada por el uso de conceptos con una carga emocional similar que son disponibles en el sistema de referencia del español. El español tiene una gama de términos coloquiales para los vehículos utilizados por la policía, algunos de los cuales son sólo de carácter local, mientras que otros son de uso común y nos permiten ver algunas analogías con el concepto original. Belczyk (2007a: 102) dice que el traductor puede confiar en el fenómeno de la adaptación, tratando de encontrar un elemento reconocible por un espectador de habla hispana, evocando connotaciones similares. Como equivalente funcional, es decir, un equivalente más cercano a la cultura meta (cultura del mundo hispanohablante) y firmemente arraigado en ella, es posible, por ejemplo, proponer el término *lechera*⁷². Se remonta a los años setenta y ochenta y deriva de la similitud física fuerte entre los vehículos de la policía española de la época y los coches de los proveedores de leche. Ambos estaban dominados por el color blanco y negro. Además, las fuentes de Internet también dan una interpretación diferente, menos oficial pero convincente: las personas atrapadas durante los disturbios fueron golpeadas por la policía en una patrullera. Para describir este hecho, el español utiliza el término coloquial *dar una leche* ("golpear") que es una motivación semántica adicional para describir un coche de policía de esta manera. El lexema *lechera*, igual como *suka*, funciona en la conciencia social como un símbolo de las acciones tomadas por las autoridades contra los ciudadanos propios. Además de "popularidad", el término *lechera* se apoya también en el hecho de que nació a finales de los años setenta, lo que lo sitúa en un marco temporal similar al original. Sin embargo, se plantea la cuestión de si este término no interferiría con la coherencia del diálogo con la imagen de la película en la que se muestra el dicho coche. En la traducción audiovisual, como bien sabemos, la conformidad de las referencias es fundamental,

⁷² Más en: Antonio del Pozo, *El habla de Málaga*, Editorial Miramar, Málaga 2000, p. 114.

el espectador no puede recibir una traducción ilógica o contradictoria con el código visual.

Veremos otro ejemplo:

(1) *Paszoł won! Złaź!*⁷³

(2) *¡Lárgate! ¡Fuera de aquí!*⁷⁴

(3) *¡Muévete! ¡Fuera!*⁷⁵

El protagonista, en el momento de gran agitación, dirige estas palabras al perro. *Paszoł won* es una frase exclamativa que, de forma explícita y grosera corresponde a las expresiones ‘vete’, ‘lárgate’, o expresiones aún más fuertes. Esta expresión proviene de la lengua rusa (пошёл вон) y cuando utilizada en esta forma, tiene un valor estilístico y expresivo mayor que su sonido polaco, ya que intensifica significativamente la sensación de ira, irritación e impaciencia. Se trata de la transcripción (que no debe confundirse con la transliteración), un fenómeno muy característico en el caso de las expresiones procedentes de la lengua rusa, como afirma Lipiński (2000: 50). Esta expresión ha sido absorbida por la lengua polaca, es muy viva en la cultura. Debido a la especificidad de las relaciones polaco-rusas, sería problemático intentar traducirla de forma adecuada al español, manteniendo, al mismo tiempo, fuertes connotaciones nacionales. La falta de un equivalente formal en el sistema léxico de la lengua española está, por tanto, plenamente justificada por las circunstancias geográficas, sociales e históricas. En este caso, sin embargo, la reproducción del mensaje no es un reto importante para el traductor. Han aplicado las expresiones coloquiales que se ajustan al contexto. Se basan en verbos que implican el hecho de no ser bienvenido y la necesidad de abandonar inmediatamente la visión de alguien (*largarse* y *moverse*). No empobrecen el texto inicial, e incluso lo igualan al nivel afectivo.

⁷³ Dekalog 10.

⁷⁴ Decálogo 10 (versión TVP).

⁷⁵ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

Ahora nos dedicamos al tema del dinero. Hay una expresión coloquial de los números. En el *Decálogo* nos encontramos con dos conversaciones durante las cuales somos testigos de las siguientes afirmaciones:

(1) *220 patyków*.⁷⁶

(2) *220 mil*.⁷⁷

(3) *220 000*.⁷⁸

(1) *Dałem jakieś 50 dolarów, to z 70 kawałków powinienem za niego wziąć*.⁷⁹

(2) *Valdrá unos 70 mil*.⁸⁰

(3) *Lo compré por 50 dólares. Podría venderlo por 70*.⁸¹

En polaco, a diferencia del español, se puede observar una riqueza sorprendente de los términos del numeral *mil*, entre otros: *tysiąc, tysiączek, klocek, patol, koło, kafel, tauzen, patyk* y *kawałek*. Se caracterizan por tener diferentes niveles de rasgos estilísticos. No existe un equivalente español en las traducciones dadas, parece que el idioma español simplemente no tiene esta posibilidad. Los traductores resolvieron la cuestión del numeral *mil* de una manera diferente, ya sea dando un número estándar de *mil*, ya sea omitiendo completamente la referencia al número, escribiéndolo con una cifra. Debido a la universalidad del sistema numérico, no existe el peligro objetivo de que un espectador hispanohablante pueda malinterpretar una afirmación, por lo que la traducción cumple su función. Tanto *patyk* como *kawałek*, así como el número de un millón (*bańka*), que hoy en día están siendo sustituidos por otros términos, están fuertemente asociados por los polacos adultos con las realidades de los años ochenta y noventa, fueron un elemento inseparable de los cambios políticos que se estaban produciendo en Polonia y las transacciones financieras relacionadas con ellos. El estilo peculiar de la época de cambios en nuestro país desaparece con su ausencia en la traducción.

⁷⁶ Dekalog 10.

⁷⁷ Decálogo 10 (versión TVP).

⁷⁸ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

⁷⁹ Dekalog 10.

⁸⁰ Decálogo 10 (versión TVP).

⁸¹ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

Tras la muerte del padre, coleccionista fanático, los dos personajes principales del décimo episodio de *Decálogo* se encuentran en casa para recordar al padre, de acuerdo con la costumbre polaca, es decir, con una cantidad simbólica de alcohol. Los espectadores son testigos de las siguientes palabras:

(1) *Nie ma nawet pięćdziesiątki.*⁸²

(2) *Solo un trago. Por papá.*⁸³

(3) *Un poco... por nuestro padre.*⁸⁴

Los números *pięćdziesiątka* y *setka* son conceptos privilegiados en polaco, son matizados estilísticamente y emocionalmente⁸⁵. El término casero *pięćdziesiątka* (al igual que el lexema mítico *setka*) es una forma elíptica que denota una cantidad estandarizada (50 mililitros) de alcohol, generalmente vodka. En la conciencia de la mayoría de los polacos, este término funciona como una invitación (por supuesto, no expresada de manera explícita) a brindar durante una ceremonia. Es una iniciación casi ritual del consumo de alcohol. Aunque el número 50 puede tener muchas referencias, la connotación de la medida alcohólica parece ser la muy fuerte, muy simbólica y reconocida. La palabra española *trago*, utilizada por el traductor, tiene un ámbito de referencia más amplio, ya que puede referirse a una porción de cualquier otra bebida, no necesariamente al alcohol (vodka). La segunda versión utiliza el cuantificador *un poco* que sustituye la cantidad exacta por un valor no especificado y solo aproximado. A pesar de que el mensaje cubre la esencia del asunto, la traducción pierde el matiz coloquial de la narración que determina su carácter hogareño e idílico de lo polaco. Aunque la falta de precisión en la determinación de la cantidad de alcohol es una cuestión discutible (tanto *trago* como *un poco* son cantidades relativas y subjetivas) ambas fórmulas se encuentran en el ámbito cuantitativo correspondiente al original, gracias a la cual la traducción es totalmente comprensible y sólo se registran pérdidas en

⁸² Dekalog 10.

⁸³ Decálogo 10 (versión TVP).

⁸⁴ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

⁸⁵ Más sobre las cifras y números privilegiados en la lengua polaca, ver: Krzysztof Lipiński, *Vademecum tłumacza*, Idea, Kraków 2000, p. 59.

términos culturales. El lexema *pięćdziesiątka* está profundamente arraigado en la tradición polaca de las fiestas, que es uno de los elementos más reconocibles de la identidad nacional polaca en el mundo. En la traducción, se trata más bien de una reconstrucción suelta del factor cuantitativo (sin usar una "lente más nítida", que permitiría especificar la cantidad), libre de la connotación festiva-social antes mencionada que domina en el texto original.

Hay ciertas normas de comportamiento o formalidades en la vida social aceptadas y respetadas por la gente. Veamos la expresión polaca muy popular que en la película se tradujo en dos versiones diferentes, una en forma de exclamación y la otra en forma de pregunta, sin perder el sentido común:

(1) *Brudzia!*⁸⁶

(2) *¡Bruderschaft!*⁸⁷

(3) *Venga, ¿echamos un trago?*⁸⁸

Para alejarse o liberarse por completo de las convenciones sociales que dificultan la conversación suelta y la hacen incómoda, y que están en vigor debido a las diferencias en las posiciones que uno ocupa, el jefe propone que su empleado renuncie a su forma actual (señor), y pase a una forma menos oficial (tú)⁸⁹. Esta forma de integración, profundamente arraigada en la tradición polaca, se acompaña de un brindis común en un ambiente de cordialidad que se bebe con alcohol (normalmente vodka, como dice la tradición), a menudo con la característica posición de las manos entrelazadas. Esta costumbre se llama *bruderschaft* que en la práctica, a menudo, toma la forma diminutiva de *brudzia*. Esta fórmula fue tomada (y al mismo tiempo naturalizada, es decir, adaptada a las reglas de pronunciación y ortografía de la lengua polaca) del idioma alemán

⁸⁶ Amator.

⁸⁷ El aficionado.

⁸⁸ El aficionado.

⁸⁹ En *Polski słownik pijacki...* de Tuwim (1959: 103) podemos encontrar también las fórmulas *pertykowanie* y *pertynencja* para denominar esta costumbre polaca. La obra de Tuwim es una fuente muy rica de expresiones relacionadas con la tradición de consumir alcohol en Polonia.

y proviene de la palabra *Brüderschaft* (literalmente: 'fraternidad'). Así que beber con alguien "bruderszaft" significa empezar a tutear. El idioma español no dispone de un equivalente apropiado, y el traductor consideró justificado utilizar el prototipo alemán de *Bruderschaft* (aquí, erróneamente sin diéresis). Tal concepto parece ser correcto desde el punto de vista de la traducción sólo en el supuesto de que el espectador hispanohablante esté familiarizado con la fórmula alemana. De lo contrario, la decisión del traductor parece totalmente equivocada e incomprensible. En la segunda versión disponible en español (nota bene, el traductor no mostró consecuencia al aplicar dos soluciones diferentes del mismo problema de traducción en la misma película), el enfoque, que en el original se basa en la declaración del ritual y, a la vez, en un llamado ceremonial para su iniciación, fue transferido a la forma en que se implementa en la práctica, sin la etapa de cortesía innecesaria. Sin embargo, surge una pregunta legítima, si el comentario incluye la información presente en el original, entonces, la forma de hablar de "tú" a alguien, en lugar de "usted". La colocación *echar un trago* (en la variante sudamericana *tomar un trago*) significa beber (se trata, usualmente, de alcohol), por ejemplo, la fórmula *¡Vamos a echar un trago!* contiene un incentivo para festejar juntos y corresponde a las oraciones exclamativas polacas muy típicas y conocidas *napijmy się!, zdrowia!, twoje zdrowie!*, etc. Las expresiones van acompañadas de un escenario típico en un bar español o durante cualquier celebración o fiesta. Por lo tanto, vemos la falta de manifestación directa y clara de la voluntad de cambiar de la forma "*pan*" (Usted) a "*ty*" (tú). Estas expresiones pueden ser usadas por personas que ya son colegas, amigos cercanos, parientes, etc. La expresión española *echar un trago* no implica, de ninguna manera, un cambio del grado de camaradería, ni tampoco de la oposición formal ↔ informal, como este es el caso del original. No es difícil identificar una de las posibles razones de esta situación. En la sociedad española, la fórmula de cortesía de *usted/ustedes* es muy rara, solo usada en casos especiales, es decir, completamente diferente de lo que sucede en la cultura de la lengua polaca, donde casi cada persona desconocida se gana el nombre de *usted* ('*Pan*', '*Pani*', '*Państwo*') de forma casi automática y natural.

4.3.3. Obscenidades / vulgarismos / el contenido escatológico

Dentro de las relaciones interpersonales muy complejas, y en particular de las relaciones entre mujeres y hombres que son uno de los temas centrales de la obra de Kieślowski, consideremos una afirmación muy malvada y ruda del protagonista secundario. De manera casi chovinista, comenta los aspectos muy personales de la vida privada de una mujer:

(1) *Ta baba wiele może. Wiesz, kto ją dmuchał?*⁹⁰

(2) *Puede hacer mucho por usted. ¿Sabe quien se la beneficia?*⁹¹

Parece que la afirmación perfila implícitamente a la mujer como una fuente de desorden moral, aunque no sea el agente de la sentencia que a su vez se centra más bien en las experiencias masculinas logradas a expensas de la mujer. El potencial metafórico de un verbo *dmuchać* (literalmente: soplar) que aquí es una forma ligeramente más suave del termino vulgar *dymać* (en el sentido de "tener relaciones sexuales", vulgar: follar) se basa en la similitud física y sugestiva del acto sexual con las actividades de soplar, y es precisamente esta plasticidad, la brusquedad y la franqueza de la expresión lo que lo hace vulgar. Ella enfoca la atención no sólo en el aspecto carnal, sino también en el aspecto técnico del acto amoroso, creando una metáfora ACTO DE AMOR ES UN PROCESO TÉCNICO y UNA MUJER ES UN OBJETO DEL PROCESO TÉCNICO. Ambas metáforas técnicas conducen a la deshumanización de la mujer, y desde el punto de vista de la psicología cognitiva activan un esquema cognitivo poco impresionante del acto amoroso que consiste en el principio, el desarrollo y el final. Esta descripción es típica para un proceso técnico. La traducción española, aunque no utiliza una metáfora técnica (más bien una metáfora de la economía, que se discute más adelante), capta perfectamente el matiz del original y centra la atención en el papel de ambos sexos en la relación que se discute. En su sentido básico, el verbo *beneficiar* significa 'usar', 'cosechar los beneficios', el diccionario RAE lo marca como malsonante y coloquial define como: "dicho de una persona: tener relaciones sexuales con otra persona con la que no

⁹⁰ Amator.

⁹¹ El aficionado.

tiene compromiso de pareja". De esta definición se desprende que se trata de relaciones sexuales entre personas que no son pareja, lo que acentúa el carácter casual, marginal y sin emociones de la relación, dirigida únicamente a satisfacer las necesidades sexuales básicas. Curiosamente, la traducción sigue fielmente el original en la capa sintáctica de expresión, lo que afecta su valor receptivo. Según la regla válida en las lenguas nominativas-acustivas, los verbos *dmuchać* y *beneficiar* requieren el complemento en acusativo, en cuya función aparece el pronombre personal *ona* (ella / la). Contrariamente a lo que sea posible en este contexto, la expresión preposicional en la función de complemento (por ejemplo, en frases *spać z kimś*, *uprawiać z kimś seks*, etc.) que expresaría la igualdad de papeles entre un hombre y una mujer, la participación, la asociación, la construcción en el acusativo coloca al hombre en el papel de sujeto dominante, y a la mujer en el papel de objeto sumiso, devaluando su papel en un acto de amor. Este hecho también se tuvo en cuenta en la traducción, donde el hombre está expuesto como el principal favorecido que se beneficia de una historia amorosa. La historia ha sido hecha superficial en su esencia hasta el nivel de la satisfacción primitiva del instinto masculino. Esto pone en marcha las metáforas conceptuales EL ACTO DE AMOR ES UNA TRANSACCIÓN ECONÓMICA y LA MUJER ES UN SERVICIO. Para que conste, Dąbbska-Prokop (2000: 129) admite que las metáforas conceptuales son poco problemáticas en el proceso de traducción porque las se basan en la experiencia física básica del hombre en su confrontación con el mundo circundante. Todas las personas son similares entre sí en la esfera de la carnalidad biológica, por lo que la mayoría de las metáforas tienen su equivalente en la lengua meta.

Vamos a analizar otro ejemplo, es decir, una expresión obscena que significa indiferencia total hacia algo o falta total de interés en un asunto determinado. El protagonista de la escena final, robado y estafado, expresa su frustración profunda por el giro desfavorable de las cosas mediante una frase que, por un lado, se encuentra al borde del buen gusto y, por otro, es muy común en diversos círculos sociales, profesionales y grupos de edad:

(1) *Daj mi spokój, mam w dupie to wszystko.*⁹²

(2) *Déjame en paz. Todo eso me importa un bledo.*⁹³

(3) *Y déjame en paz. He tenido suficiente.*⁹⁴

Esta expresión es una forma explícita, más fuerte y vulgar de una frase neutral *mam to gdzieś*. A través del uso del obscenismo (su papel está desempeñado por la parte del cuerpo humano responsable de la función fisiológica de la defecación), el hablante llama la atención sobre el hecho de que los asuntos discutidos no tienen ningún valor para él y que su actitud es completamente imperturbable. La traducción carece de simetría conceptual. En la primera versión, el traductor ha elegido la expresión *me importa un bledo*⁹⁵. El lexema *bledo* en su sentido básico designa una planta, y en el sentido figurativo (disponible sólo en frases como *me vale un bledo* o *me importa un bledo*) se refiere a una cosa poco importante, e incluso completamente sin importancia y sin valor. De la perspectiva de estilo, la frase en español es mucho más cercana a las frases polacas como *mam to w nosie, guzik mnie to obchodzi*⁹⁶, que al original muy grosero. Bledo, como una planta, no despierta en la mayoría de las personas ninguna asociación excepcional ni emociones fuertes, lo que a nivel semántico justifica plenamente la decisión del traductor en cuanto a la elección del término utilizado, tanto más cuanto que se ha preservado el valor figurativo de la afirmación. Esto, sin embargo, se produce a costa de la pérdida de elementos característicos del lenguaje coloquial que son sus valores básicos (por ejemplo, plasticidad, franqueza, expresividad, sentido del humor y, sobre todo, carácter antropocéntrico de la expresión) en relación con el original. La potencia de la expresión está claramente amortizada. Por supuesto, el español abunda en frases que se acercan más a la fórmula polaca a nivel del registro coloquial, y, al mismo tiempo, generan un marco semántico similar de la fisiología humana, por ejemplo, *me importa una mierda, eso me la suda o no me importa un carajo*. Las propuestas de vulgarismos presentadas serían,

⁹² Dekalog 10.

⁹³ Decálogo 10 (versión TVP).

⁹⁴ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

⁹⁵ Según Koszla-Szymańska y Pulido Ruiz (2009: 39): *importarle un bledo a alguien* – serle indiferente, tenerle sin cuidado; *no valer nada* – no valer nada.

⁹⁶ Según Stawińska (2008: 63): *Me importa un bledo* – guzik mnie to obchodzi.

quizás, más adecuadas estilísticamente al modo de vida fiestro del protagonista de la película (músico de rock inestable en la vida) y a la escena cinematográfica discutida que se acompaña del comportamiento nervioso e irritado del protagonista. La plasticidad lingüística de estas frases también parece más clara y convincente que la utilizada en la traducción. La segunda versión de la traducción parte de la forma fraseológica. La frase *tener suficiente* suaviza definitivamente la frase en términos de estilo y por esta razón pierde el poder del original. La elección de estos recursos léxicos tiene consecuencias en forma de un matiz más neutro. Se trata de la borrosidad de la frase directa y expresiva y, al mismo tiempo, de la extinción de las emociones (indignación e irritación) del protagonista. La estrategia del traductor de suavizar las palabras del protagonista y su amabilidad destruye un poco el efecto cómico, causado por el final bastante sorprendente y absurdo de la película, así como distorsiona la percepción de la atmósfera de la escena clave, que es la esencia de la actitud del protagonista, que fue construida consistentemente a lo largo de la película. La traducción hace que el protagonista pierda su carácter inflexible y auténtico (que despierta la simpatía de espectadores), la interpretación neutral introduce un elemento de artificialidad y formalismo en lugar de la espontaneidad desenfrenada y el inconformismo ligeramente exagerado que manifiesta el protagonista. Tomasziewicz (2006: 193-194) señala que la eufemización del lenguaje puede observarse en la traducción audiovisual. Es el resultado de la transición del lenguaje oral al escrito. Los vulgarismos que son aceptados en forma oral no son tolerados por escrito porque la palabra escrita goza de la autoridad apropiada. La autora afirma que las maldiciones, los insultos, los contenidos obscenos, rencorosos y escatológicos en forma escrita son más fuertes, agresivos, y expresan un odio aún mayor. Por lo tanto, a pesar de los equivalentes presentes, la traducción omite o mitiga el contenido que, generalmente, se considera inapropiado. Lo que explica Tomasziewicz parece tener lugar en la traducción presente: el traductor renuncia concientemente a los contenidos obscenos para reducir el grado de vulgaridad, en consecuencia, desaparece el carácter coloquial de la expresión original.

La protagonista de la siguiente escena busca a su amiga en un edificio sospechoso, pregunta a los residentes locales sobre ella en lo que los

residentes de la casa de vecindad no creen. Uno de los hombres reacciona a las explicaciones de la mujer de la manera siguiente:

(1) *Pierdu-pierdu*.⁹⁷

(2) *Bla, bla*.⁹⁸

(3) *¡Claro, claro!*⁹⁹

Sin duda, la forma coloquial *pierdu-pierdu* es bastante inaceptable e indecente en una conversación oficial. Esta expresión se utiliza para los discursos vacíos de contenido y está derivada de la palabra que denota un fenómeno fisiológico, considerado como vergonzoso. El contenido escatológico manda un comunicado muy claro: el hombre no cree en lo que dice la mujer, su reacción es un signo de desprecio e ignorancia, expresa la incredulidad y negación de las palabras de la interlocutora. Las versiones españolas omiten unánimemente la referencia a la fisiología humana, a pesar de que el sistema lingüístico español tiene tales posibilidades a nivel del lenguaje coloquial.

En el primer caso, la función de negación de las palabras del protagonista la cumple la voz onomatopéutica *bla, bla* que sirve para repetir la cantaleta anterior y lleva un sentido peyorativo implícito. Por otro lado, en el caso de la segunda solución, la expresión (aparentemente afirmativa) debe ser considerada como sarcástica, no como una confirmación real de las palabras de la mujer. Sin ninguna duda, no se da crédito a lo que dijo la mujer.

El campo semántico de lo fecal es una fuente muy productiva del lenguaje coloquial de muchas lenguas. En polaco no es diferente. Un ejemplo de tal frase lo tenemos en la siguiente declaración. El héroe asustado por su hermano reacciona del modo siguiente:

(1) *No żeby cię obesrało! Myślałem, że ktoś tu grzebie*.¹⁰⁰

(2) *Creí...que era algún intruso*.¹⁰¹

(3) *¡Maldita sea! Pensaba que era un ladrón*.¹⁰²

⁹⁷ Dekalog 8.

⁹⁸ Decálogo 8 (versión TVP).

⁹⁹ Decálogo 8 (versión Televisión Pública Argentina).

¹⁰⁰ Dekalog 10.

¹⁰¹ Decálogo 10 (versión TVP).

¹⁰² Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

El original contiene un elemento escatológico, es decir, un verbo *obesrać* que sirve aquí a la expresión emocional del enojo hacia otra persona. Las asociaciones con los excrementos están proyectadas al estado de ánimo actual del protagonista.

La primera versión de la traducción omite por completo el elemento coloquial que nos interesa, a pesar de que la realidad lingüística española dispone de varias formas adecuadas a diferentes niveles de coloquialidad e incluso vulgaridad, lo que estaría más justificado en el presente caso, por ejemplo, *por Dios, santo cielo, por demonios, maldición, mierda, joder, carajo* etc. El traductor no se beneficia de la riqueza de las formas al crear la narración un poco menos agresiva y ofensiva en comparación con el original. La falta de descortesía, que es un elemento inmanente de nuestro protagonista, hace que la narración pierda la tensión meticulosamente construida por la trama. El abandono de la reacción tan cómica y sugestiva destroza o, al menos, debilita el potencial de entretenimiento incluido en la escena. Por consiguiente, podemos correr el riesgo de decir que la traducción española viola, hasta cierto punto, la convención de la escena que es muy obvia: el protagonista está a punto de atacar a un ladrón supuesto, pero, al darse cuenta de que es su hermano mayor, reacciona muy emocional, utilizando la expresión que analizamos.

Por lo que se refiere a la segunda versión, la traducción parece equivalente¹⁰³ a nivel del objeto de la comunicación (transmisión de las mismas emociones como el original, es decir, enfado, irritación, sorpresa), así como del modo de la descripción de la situación (estilo coloquial o incluso vulgar). La expresión española muy frecuente, *maldita sea*, tiene un amplio abanico de referencias, sin embargo, su valor estilístico depende del contexto y se extiende desde lo bastante simpático (*psiakrew, kurcze, kurka wodna*) y neutral (*cholera, niech to diabli*) hasta lo vulgar (*niech to szlag, do kurwy nędzy* etc.). De cualquier manera, esta unidad sirve para manifestar diferente intensidad de los sentimientos como nerviosidad, miedo o enojo, irritación, temor etc.

¹⁰³ Parece necesario apuntar que nos basamos aquí en la tipología del término *equivalencia* propuesta por Lewicki (2017: 147). El autor distingue la equivalencia a nivel (1) de objeto de la comunicación, (2) de situación, (3) de objeto, situación y modo de la descripción de la situación, (4) de estructuras sintácticas, y, por fin, (5) de las expresiones.

4.3.4. Actividades y entidades de la vida cotidiana

La historia en torno a la cual se desarrolla la narración de uno de los episodios de *Decálogo* tuvo lugar durante la guerra, en un período de intensa actividad de la conspiración polaca. La actividad secreta de los compatriotas requería una gran valentía y se asociaba con un alto riesgo, y en caso de fracaso terminaba en la muerte. La protagonista constata:

(1) *To mógł być kanał wsypy.*¹⁰⁴

(2) *Podría ser una trampa.*¹⁰⁵

(3) *Habrían detenido a mucha gente.*¹⁰⁶

La protagonista tiene en mente la probable traición por parte de alguien de su entorno cercano, su cooperación con el enemigo, que puede llevar a exposición de la actividad clandestina y, como resultado, a consecuencias graves, a la muerte de toda la familia privada. Un término coloquial *wsypa* implica el enemigo, la colaboración, la muerte, etc., es decir, conceptos que son inequívocamente negativos e integrados en el trasfondo de los acontecimientos bélicos. En la primera traducción, el traductor no se refirió al equivalente literal disponible en español. En este sentido, podría aparecer, por ejemplo, el verbo *delatar* que a nivel de significado y registro coincidiría con el original. Es cierto que la palabra *trampa* incluye la esencia del original, pero se libera de todas las asociaciones de guerra. La segunda versión de la traducción se aleja aún más del original, la interpretación se abandona de las realidades de la guerra, carece completamente de indicaciones que demuestren la existencia de cualquier conspiración, riesgo, traición, y el verbo *detener* sólo se utiliza para transmitir información sobre los posibles efectos de estas acciones (cuyas causas desconocemos por la propia traducción), es decir, el riesgo de detener a los participantes de la acción. Sin la participación de la capa visual el espectador puede tener la impresión de que la acción tiene lugar fuera del ambiente de conspiración y no está conectada con las realidades crueles de la guerra.

¹⁰⁴ Dekalog 8.

¹⁰⁵ Decálogo 8 (versión TVP).

¹⁰⁶ Decálogo 8 (versión Televisión Pública Argentina).

Cuando analizamos ejemplos siguientes nos basaremos una vez más en el fenómeno de *framing* en el lenguaje que influye en la forma en que el espectador percibe e interpreta la realidad de una obra cinematográfica. Una de las primeras escenas de la octava parte de la película tiene lugar en la Universidad de Varsovia, donde una profesora de ética, durante una conferencia, cuenta una historia destinada a inspirar a numerosos estudiantes a reflexionar sobre la importancia de tomar decisiones morales. La profesora dice:

- (1) *Bohaterką historii jest sześćioletnia dziewczynka, żydówka, przechowywana w piwnicy pewnego polskiego domu, traci to lokum.*¹⁰⁷
- (2) *La heroína es una niña de 6 años, una niña judía, escondida en el sótano de una casa polaca. Pero tiene que irse.*¹⁰⁸
- (3) *La protagonista es una niña judía de 6 años que vive en el sótano de una casa de polacos, pero corre peligro.*¹⁰⁹

La autora de estas palabras y, al mismo tiempo, testigo de los hechos relacionados utiliza la forma de participio del verbo *przechowywać* para describir una situación en la que una niña fue acogida. El verbo *przechowywać* (esp. *guardar*) constituye la concepción COSA, ya que normalmente es posible guardar algo, un objeto en un armario o equipos en el sótano, etc. Una persona en el papel de complemento en una oración con el verbo *przechowywać* es un caso bastante raro, y aparece en un contexto peyorativo (es posible guardar o, más bien, retener a prisioneros o rehenes y lo sucede por la fuerza). La elección de esta palabra con referencia a personas evoca asociaciones negativas y al final conduce a la objetivación de la niña. Esta es probablemente una intención deliberada del director, tal retórica ilustra mejor las realidades de los tiempos de guerra, llenas de dramas humanos y condiciones de vida que amenazan la dignidad humana, así como centra la atención en la tragedia de la pequeña heroína.

En ambas versiones de la traducción, la afirmación se atenúa un poco, lo que puede deducirse comparando los marcos semánticos generados

¹⁰⁷ Dekalog 8.

¹⁰⁸ Decálogo 8 (versión TVP).

¹⁰⁹ Decálogo 8 (versión Televisión Pública Argentina).

por las secuencias de diálogo. El verbo *esconder* informa al espectador de que la niña ha sido colocada relativamente lejos de la fuente del peligro, protegida del peligro, creando así un marco de SEGURIDAD que despierta el sentido de paz interior. La segunda versión que dista mucho de ser parecida al original, se basa en el verbo *vivir* que manifiesta las condiciones dignas y humanas en las que se encontraba la niña, esta vez generando un marco de DIGNIDAD.

Si confrontamos el marco del original, COSA, con los marcos que acompañan a las traducciones, es decir, SEGURIDAD y DIGNIDAD, observaremos que están contruidos con elementos de semántica diferente lo que hace que la dramaturgia de la situación y la calidad de vida de la niña se distribuyan de manera desigual, y que el gradiente de las emociones evocadas se extienda desde el miedo (en el original) hasta la paz (en la traducción). La traducción quita el curso original de los acontecimientos del drama y manipula la historia de los personajes de cierta manera. De forma similar, tratemos de analizar otra oración que es una continuación directa de la historia reportada. La heroína cuenta la historia de las razones que la obligaron a no ayudar a la joven judía. Lo hace para eliminar el sentimiento de culpabilidad de hace unas pocas docenas de años. Anteriormente había refugiado a la chica de los nazis en su propia casa, y ahora justifica la motivación de sus acciones de la siguiente manera:

(1) *Powody, dla których musiałam wtedy pozbyć się pani są banalne.*¹¹⁰

(2) *Las razones, por las que debí renegar de Ud. son banales.*¹¹¹

(3) *Las razones por las que no pude ayudarle, son triviales.*¹¹²

El verbo polisémico *pozbyć się* ('deshacerse', 'eliminar', 'tirar') usado con referencia al humano, tiene una asociación del tipo *no invitado* o *intruso*, implica las medidas tomadas con intenciones maliciosas, en contra de voluntad de otras personas, e incluso con violencia. El verbo *pozbyć się* expresa una depreciación enorme del individuo, su degradación al papel de una cosa completamente innecesaria que podemos tirar a la basura, sin

¹¹⁰ Dekalog 8.

¹¹¹ Decálogo 8 (versión TVP).

¹¹² Decálogo 8 (versión Televisión Pública Argentina).

tener en cuenta su futuro. De esta manera se creó un marco semántico COSA, porque normalmente el hombre se deshace de algo superfluo, un objeto viejo del que ya no tiene uso o que le interfiere en la vida. El uso del verbo *pozbyć się* puede entenderse en el sentido de ser expulsado, removido, etc., lo que recibe un significado particular en el contexto de situar la historia de un niño de origen judío en las realidades de la guerra. El espectador hispanohablante recibe una imagen diferente de la situación, en ambas versiones se trata de una relativización de la culpabilidad de la heroína. El verbo *renegar* en el contexto de la escena que se discute debe interpretarse como 'no dar (más) ayuda a la niña', pero no en una forma tan drástica e insensible como en el caso del original. Hasta cierto punto, el comportamiento de la mujer se ha "limpiado" y la culpa se ha reducido, dejando espacio para una evaluación un poco más suave de sus acciones malas.

De acuerdo con Dąmbska-Prokop (2000: 198) el inventario de la lengua es rico en medios lingüísticos que permiten conceptualizar una situación de muchas perspectivas diferentes. Por eso, en la segunda versión, la excusa parece ser aún más perceptible, y el traductor proporciona al espectador de habla hispana un argumento para considerar a una mujer incluso como una figura de buen carácter. Se ha aplicado aquí el método de modulación, muy popular en el arte de la traducción, es decir, un cambio de punto de vista de una situación dada.¹¹³ El verbo *ayudar* incluso sugiere una voluntad de ayuda por parte de la heroína (lo que está claramente ausente

¹¹³ En la lingüística cognitiva, este fenómeno se considera perspectiva que no es sólo un rasgo del lenguaje, sino sobre todo del pensamiento, la acción y la percepción humana de la realidad. La investigadora alemana Schwarz-Friesel (2014: 52) expresa la opinión de que la percepción humana es siempre subjetiva y también tiene lugar desde una perspectiva que nos permite codificar el mundo desde nuestro propio punto de vista. Esto conduce a una interpretación alternativa de la realidad y su procesamiento. Una perspectiva sobre el nivel del lenguaje (que es sólo una representación de los pensamientos humanos) puede lograrse utilizando diferentes soluciones léxicas o sintácticas. Por ejemplo, cuando omitimos (consciente o inconscientemente) cierta información, hechos, detalles, ocultamos o modificamos (y por lo tanto presentamos subjetivamente) cierto fragmento de la realidad, y cuando ponemos un énfasis excepcionalmente fuerte en un aspecto, le prestamos más atención. La perspectiva también está formada por frases que valoran o léxemas emocionales. Hoy en día, la perspectiva se ha convertido en una herramienta excelente, por ejemplo, en el campo de la programación neurolingüística o de la propaganda, porque influye en la percepción de la realidad.

en el original) supone la presencia de buena voluntad, la cual, sin embargo, fue impedida por algunos factores externos sobre los cuales la profesora no tenía influencia, lo que se manifestó por la negación del verbo utilizado. La responsabilidad por el acto fue removida de la protagonista y transferida a terceros. Tal procedimiento de traducción hace que, en primer lugar, se deconstruya el marco semántico original OBJETO (han omitido el verbo *pozbyć się*). El motivo de la acción despiadada desaparece, sin alma, que ha sido reemplazado por la incapacidad de ayuda y la impotencia de la heroína. El cambio de perspectiva, por lo tanto, distrae la atención del espectador de la cuestión de la culpa, extingue el remordimiento de la protagonista, y así, en cierto modo, la libera de las acusaciones (expresadas indirectamente) que podemos leer en el original.

La siguiente parte del diálogo trata de los asuntos financieros de dos hermanos que no son resueltos, y, más específicamente, de la necesidad urgente de reembolsar la deuda de su padre fallecido:

(1) – *A ty co, masz forse?* - *A skąd, ja wszystko puszczam.*¹¹⁴

(2) – *¿Tú tienes dinero?* - *No. Me lo gasto en cuanto entra.*¹¹⁵

(3) – *¿Tienes algún dinero?* - *Yo estoy sin un duro, lo gasto todo.*¹¹⁶

Ahora, vamos a estudiar dos unidades coloquiales: *forsa* y el verbo relacionado *puszczać*, que es una forma reducida del verbo *przepuszczać*. La expresión *puszczać forse* significa ‘gastar (todo) el dinero de una manera muy rápida y, normalmente, por un propósito poco noble’. El concepto *dinero* tiene en polaco un número impresionante de términos coloquiales, para mencionar solo los más frecuentes: *kasa, mamona, kapusta, kapucha, kabona, szmal*, más modernos: *kwit, siano, flota, hajc*, así como muy populares en el círculo juvenil *hajs*. Según Belczyk (2007a: 48) el vocabulario es un elemento característico de cada época, al igual que música, ropa, peinado, costumbres o forma de la carrocería de coches. Hay palabras que son válidas solo en un período de tiempo determinado, por ejemplo, en caso de Polonia

¹¹⁴ Dekalog 10.

¹¹⁵ Decálogo 10 (versión TVP).

¹¹⁶ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

hay expresiones típicas para la época de la República Popular de Polonia¹¹⁷. No cabe duda de que algunos términos eran específicos y reservados para períodos determinados de la historia de Polonia, por ejemplo, *forsa* fue una palabra muy característica de los años ochenta y noventa. En la composición con el verbo *przepuszczać* su uso está cerca del, por ejemplo, entorno de juego de apuestas (aunque, por supuesto, no sólo). En la película, este tema es expresado por el protagonista, un hombre alegre, un rockero verdadero, un *bon vivant* de Varsovia, cuya vida está muy lejos de ser estable, lo que también se manifiesta en su incertidumbre financiera y su forma de expresión muy despreocupada. El diálogo mantenido por los hermanos en esta escena ilustra con precisión el hedonismo del protagonista. La traducción al español pierde, de algún modo, parte de la modalidad de la expresión, es más difícil sentir la despreocupación y el estilo de la conversación de los protagonistas. Se decidió utilizar un registro neutral, a pesar de que el sistema léxico del español tiene numerosos términos a nivel coloquial: *pasta, plata, duro, pavo, guita, cuartos, pela, mosca, tela, monis, viruta, lana, luca, parné, mango, perras, billullo* y otros. Como podemos ver, en España y los países de América del Sur hay varios términos diferentes, pero esta riqueza ha sido ignorada. También se abandonó el intento de una traducción más adecuada desde el punto de vista estilístico del verbo *puszczać* (han utilizado, de nuevo, los recursos del lenguaje estándar: *gastar*), aunque las connotaciones que lo acompañaban quedaron expuestas con éxito. Koszla-Szymańska y Pulido-Ruiz (2009: 172) proponen aquí la expresión coloquial *gastar dinero a manos llenas* que equivale al significado 'gastar dinero a abundancia'. Cabe destacar, sin embargo, que los acentos se distribuyeron de maneras diferentes: en la primera versión se hizo hincapié en el aspecto temporal (*en cuanto entra*), y en la segunda en el aspecto cuantitativo (*lo gasto todo*), reforzado adicionalmente con la fórmula coloquial *estar sin duro* ('no tener dinero').

¹¹⁷ Muchos ejemplos verosímiles con definiciones detalladas y contextos auténticos (por ejemplo, *śtomka, TW, parawan, element, SB, sito* etc.) podemos encontrar en el diccionario *Zakłamaný słownik...* (Dojka 2011). El libro presenta lexemas utilizados durante el período de la República Popular de Polonia cuyo uso no parece ser válido en actualidad.

Durante una conversación de negocios (para que conste: la acción tiene lugar en los años 70) uno de los protagonistas, insatisfecho con un desarrollo demasiado dinámico de las cosas, expresa su molestia dirigiéndose a su colega de la siguiente manera:

(1) *Kolega się chyba trochę zagalopował.*¹¹⁸

(2) *Creo que está exagerando un poco.*¹¹⁹

El mensaje tiene un tono de irritación, reforzado además por la fórmula irónica *kolega* ('compañero') que es particularmente clara en combinación con la imagen cinematográfica. El objetivo de la declaración es calmar las intenciones del protagonista que se ha metido en sus planes, lo que no es particularmente agradable para los demás empleados. El verbo *zagalopować się* viene del sustantivo *galop* que, como todos sabemos, denomina el tipo de la marcha de un caballo. La conceptualización de las actividades humanas en esta categoría pone de relieve su ritmo, alcance e impulso. Las metáforas animales sirven aquí de la hipérbola, intensificando los logros humanos porque un caballo es un animal asociado principalmente con la velocidad, fuerza y resistencia. Así como se puede detener a un caballo al galope, también se puede detener a un hombre si sus acciones no van de la mano con las expectativas de los demás. Las expresiones metafóricas que se basan en el ámbito conceptual del mundo natural (al que también pertenecen los animales), tienen un valor muy alto de visualización, permitiendo transferir las características de la naturaleza a la conducta humana y presentarla bajo una luz específica. El traductor de la versión española se basó en el verbo *exagerar* cuyo contenido semántico si bien cubre el sentido del original ('hacer más que suficiente'), pero no tiene nada que ver con las metáforas animales. La transición del lenguaje coloquial al lenguaje estándar trae consigo el efecto de alejarse de una conversación sin emociones, masculina, amigable y emocional a favor de una declaración de hechos seca, equilibrada y sin pasión ni emociones.

En una de las escenas claves de la película *Amator* un miembro del jurado que debate la legitimidad de otorgar el premio en un festival de cine

¹¹⁸ *Amator*.

¹¹⁹ El aficionado.

amateur y actuar en detrimento del protagonista, argumenta sus dudas de la siguiente manera:

- (1) *Nie wiem czy nie szkoda byłoby gdybyśmy rozpuścili tak od razu dobrze zapowiadającego się młodzieźowca?*¹²⁰
- (2) *Premiarlo, ¿no sería poner en peligro la carrera de un joven que está empezando, una joven promesa?*¹²¹

El verbo *rozpuścić* se entiende como mimar a alguien, permitir demasiado, lo que lleva así a demasiada fe desastrosa en las propias capacidades y a la falta de humildad. La referencia metafórica a los estados naturales de agregación, en este caso el cambio de estado sólido a estado líquido, se refiere a la pérdida de la forma existente, disolviendo el potencial creativo de alguien, desperdiciando el talento latente y destruyendo el esfuerzo anterior. La traducción no conserva los paralelismos conceptuales, el riesgo de perder la oportunidad potencial de desarrollo profesional del protagonista se expresa mediante la colocación *poner algo en peligro*. Esto cambia un poco del carácter de la narración, ya que introduce en el original un sentido de amenaza que es menos perceptible en el original. Lo coloquial desaparece sustituido por una colocación neutral.

Durante un encuentro oficial de la heroína (una profesora académica de la Universidad de Varsovia) en presencia del decano, se llevo a cabo una conversación de cortesía con una persona que llegó a Polonia desde el extranjero tras muchos años:

- (1) - *Świetnie mówi pani po polsku, a ja łamie sobie język. - Ale dobrze panu szło.*¹²²
- (2) - *Habla polaco, y yo, con mi pobre inglés... - No lo habla mal.*¹²³
- (3) - *Habla polaco muy bien. Y yo intentando hablar inglés...*¹²⁴

En la oración original, el protagonista evalúa de manera bastante crítica sus propias competencias lingüísticas en inglés, lo cual es negado con tacto por

¹²⁰ Amator.

¹²¹ El aficionado.

¹²² Dekalog 8.

¹²³ Decálogo 8 (versión TVP).

¹²⁴ Decálogo 8 (versión Televisión Pública Argentina).

su interlocutora. Para denotar la torpeza lingüística, la lengua polaca dispone de la frase *łamać sobie język* (también: *kaleczyć język*) que el actor utiliza cuando se refiere al déficit lingüístico del protagonista cuyo papel interpreta. En la traducción, esta anomalía se expresa por medios lingüísticos sumamente diferentes (más específicamente: gramaticales). El verbo original ha sido reemplazado por la construcción con el adjetivo *pobre* que refleja perfectamente el déficit de competencias lingüísticas. Lo que es interesante y merece la pena un comentario breve, tanto el original polaco como su equivalente español se basan en una construcción metafórica MAL ES HACIA ABAJO. Si algo se rompe, cae por la gravitación al suelo. Si alguien está triste (en otras palabras: cabizbajo), camina manteniendo su cabeza bajada, etc. Del mismo modo, "romper la lengua" (traducción literal del polaco) significa caracterizarse por un nivel bajo de competencias lingüísticas. El concepto *pobre* es un atributo que permite entender a las personas o a los seres en categorías HACIA ABAJO (por ejemplo, las personas pobres son de estrato social bajo, mientras que las personas ricas son de estrato alto, en el discurso coloquial, cuando hablamos de algo utilizando el lexema pobre, nos referimos a baja calidad o valor, etc.). Parece que en la traducción audiovisual el efecto de la analogía a nivel metafórico es involuntario, ya que permite un grado relativamente alto de flexibilidad y no está sujeto a normas tan restrictivas como la traducción literaria, y las funciones y objetivos de dicha traducción también son diferentes. Sin embargo, esto hace posible notar similitudes en la conceptualización humana de los mismos fenómenos dentro de diferentes idiomas, que han sido sometidos al difícil arte de la traducción. En la segunda versión, el sentido del original se obtuvo a través de contrastar ambas frases, expresando contenidos diferentes (opuestos). Este efecto fue evocado en la segunda frase gracias al uso de la forma gerundio que desempeña aquí una función adversativa. El contenido de la oración del protagonista implica dudas sobre el nivel de dominio de una lengua extranjera. En este contexto, cabe mencionar la presencia en español del verbo *chapurrear* (menos frecuentemente en forma de *chapurrar*) definido por Moliner (1997: 599) como *hablar imperfectamente un idioma extranjero* cuyo significado se aproxima al original y puede ser una alternativa razonable para el traductor.

El siguiente fragmento del diálogo ha sido extraído de la escena, durante la cual el padre y el hijo, que forman un equipo, analizan el próximo movimiento de la jugadora rival en la partida de ajedrez y predicen su derrota en la siguiente partida. El chico declara con mucho entusiasmo:

(1) *No ale zobaczysz, ona zasłoni się damą, a wtedy leży.*¹²⁵

(2) *Verás como defiende con la dama. La pillaremos.*¹²⁶

(3) *Pero mira, usara la reina como escudo, será su final.*¹²⁷

El verbo *leżeć* introduce una frase construida sobre la metáfora espacial FRACASO ES HACIA ABAJO cuya base física forma la posición tumbada del cuerpo humano (por ejemplo, cuando está enfermo, herido, paralizado, cansado, deprimido o cuando duerme, etc.). Carece de la capacidad de actuar plena, independiente como resultado de las limitaciones de movimiento (la mayoría de las actividades se llevan a cabo de pie y en la posición sentada, y no acostada, lo que está condicionado por la evolución humana). En tales categorías podemos entender todo tipo de fracasos humanos, contratiempos, limitaciones, déficits, etc., que son resultado de la evolución humana. El lexema *leżeć* en esta situación no es más que perder la posibilidad de movimiento y finalmente perder el juego. En la primera versión de la traducción, el intento de reproducir el motivo de la derrota se realiza mediante el uso del verbo *pilar* que implica tomar el control, sorprender al oponente y terminar el juego con la victoria. El agente de la frase es el padre con su hijo, a diferencia del original, donde la mujer juega este papel. El resultado es la posibilidad de diferentes interpretaciones de la misma escena. Podemos observar que ambas versiones de la traducción presentan una óptica diferente (opuesta): la primera, con el uso del verbo conjugado en primera persona plural (*la pillaremos*) enfatiza los esfuerzos de los personajes y se centra en su éxito, mientras que la segunda es a este respecto convergente con el original y enfatiza el fracaso de su oponente (*será su final*). La segunda versión de la traducción también se basa en metáforas, pero de un tipo diferente. La dimensión vertical (*leżeć*) ha sido

¹²⁵ Dekalog 1.

¹²⁶ Decálogo 1 (versión TVP).

¹²⁷ Decálogo 1 (versión Televisión Pública Argentina).

reemplazada por la dimensión horizontal (*final*). Esta vez se trata de una metáfora de viaje (porque cada viaje tiene su comienzo y su propósito) que permite proyectar las circunstancias que acompañan el viaje al curso de una partida de ajedrez. Así como todo camino comienza y termina, toda partida de ajedrez comienza y termina. El efecto de la derrota final se logró gracias a la definición precisa del final. Preservar la metafórica en la traducción permite mantener la implicación del esfuerzo que finalmente terminó en fracaso.

La siguiente frase afirma las altas aspiraciones de la madre hacia su hija que no comparte su entusiasmo. Esto se refleja en la siguiente declaración que forma parte de la conversación de la chica con el médico:

(1) *Moja matka ciężko pracuje i chce, żeby ze mnie coś było.*¹²⁸

(2) *Mi madre quiere que sea cantante.*¹²⁹

(3) *Mi madre es muy trabajadora y quiere que llegue a ser alguien.*¹³⁰

La chica habla sobre el compromiso de su madre de garantizar un futuro digno para su hija. La traducción española renuncia a la primera parte de la oración principal, por lo cual se omitió completamente una cuestión muy importante de la diligencia de la madre. Uno puede sentir que sus esfuerzos diarios y el cuidado del futuro de su hija se limitan a la esfera de los requisitos y las expectativas, lo cual es una clara deformación de la verdad. Mientras tanto, su hija es la motivación principal para trabajar duro. La traducción disminuye el papel de la madre y distorsiona su imagen, ya que parece ser una demandante, quizás incluso egoísta, y su actitud no se apoya en hechos. El egocentrismo de la madre sugerido por el traductor también se manifiesta en el deseo explícito de que su hija haga carrera como cantante (lo que en el original no es específico, pero se puede leer del contexto). Esto puede demostrar la planificación detallada de la vida de la hija adulta para satisfacer sus propias ambiciones, sin respetar su opinión (la chica, como ya se ha mencionado, no está convencida de ello, en cambio, la madre cree que su hija tiene madera de ser cantante). En conclusión, la

¹²⁸ Dekalog 9.

¹²⁹ Decálogo 9 (versión TVP).

¹³⁰ Decálogo 9 (versión Televisión Pública Argentina).

traducción va en una dirección desfavorable para la interpretación de la madre y puede hacer que su comportamiento sea considerado como un signo de ser apodíctica o autoritaria, lo que es contrario al contenido del original. En la segunda versión de la traducción, las características de la madre fueron reproducidas más fielmente. Su esfuerzo fue recreado utilizando la forma adjetiva *trabajadora*, mientras que su efecto fue reproducido utilizando la estructura de *llegar a ser alguien*. La perífrasis verbal LLEGAR + A + INFINITIVO es muy común en español y expresa la acción realizada (terminada), lo que coincide con la intención expresada por el original.

El caso que nos ocupa es muy interesante desde el punto de vista cognitivo. El original y sus dos versiones de traducción se diferencian por los marcos semánticos que activan. El modismo original contiene en su estructura un pronombre indefinido *coś* ('algo') que designa no a una persona, sino un objeto y evoca el marco COSA. Dentro de este marco se activan características como impersonalidad o objetividad. En la traducción, el marco COSA se desactiva, tanto con el lexema *cantante* como con el pronombre *alguien* que designa a una persona. Si bien esto no afecta la recepción general del diálogo, las expectativas de la madre se materializan más.

La escena muy curiosa y divertida tiene lugar en una oficina de correos de Varsovia, donde una empleada indignada acusa a la protagonista de un intento de fraude (sin embargo, del transcurso de la película sabemos que sus acusaciones son infundadas y que otro empleado de la oficina de correos tiene la culpa), gritando emocionalmente a la protagonista. La conducta de la funcionaria es muy grotesca:

- (1) *Pieniądze chciała wyłudzić!*¹³¹
- (2) *¡Embustera!*¹³²
- (3) *¡No vuelva a intentar estafarnos!*¹³³

¹³¹ Dekalog 6.

¹³² Decálogo 6 (versión TVP).

¹³³ Decálogo 6 (versión Televisión Pública Argentina).

En este caso, lo coloquial está marcado por los factores sintácticos. La sintaxis de la frase, muy atípica para la lengua polaca, es decir, el complemento que ocupa el primer lugar en la oración enunciativa, tiene por objeto reforzar el acto lingüístico, en este caso la reacción poco ceremoniosa y exagerada de la jefe de la oficina de correos a la situación que la heroína trató de explicar. Una mujer indignada, incluso agresiva, muestra las normas de una administrativa típicas para la realidad polaca de los años ochenta (y posteriores): desprecio, arrogancia, sentido de superioridad, o incluso desprecio para peticionarios. La oración coloquial se ve reforzada por la apariencia ridícula de la mujer y los medios prosódicos, transmitidos a través del canal audiovisual que hacen que en la capa implícita la escena lleve un elemento cómico en forma de una imagen colorida y fuertemente exagerada de una oficinista polaca. En la traducción al español, el problema no es reflejar el sentido del original sino seguir su modalidad, es decir, el comportamiento caricaturesco de la mujer y su tono pretencioso de expresión. El término peyorativo *embustera* a nivel semántico no está lejos del original, aunque es una gran generalización del original, porque no especifica en qué consiste el fraude en términos concretos. El poder de expresión ha sido muy debilitado y no causa un efecto tan afectivo como el texto original. En la segunda versión de la traducción, la exaltación que expresa la empleada parece ser aún menos notable, la negación de la perífrasis verbal VOLVER + A + INFINITIVO cambia de forma plena la modalidad de una frase que se convierte de una acusación grave acompañada de ira sólo en una advertencia bastante equilibrada que pierde definitivamente su carácter ofensivo. En consecuencia, la frase no perpetúa el estereotipo de un empleado polaco, tan abiertamente expuesto a propósito por el director. En cierto modo, esto distorsiona la imagen desfavorable y vergonzosa de un funcionario polaco de aquellos años. El español dispone, por ejemplo, de las construcciones ¡YAYA + SUSTANTIVO!, así como ¡MENUDO + SUSTANTIVO! que intensifican el sustantivo al que preceden, que también se podría utilizar en las traducciones anteriores, desprovistas de afectación, tan enfatizada en el original. La oración analizada es un buen ejemplo de que la traducción audiovisual, a pesar del acceso casi ilimitado del traductor a una reserva muy rica de medios léxicos y gramáticos, no es siempre capaz de reconstruir fielmente el mundo

presentado en la película (y, al mismo tiempo, permitir al espectador su recepción detallada) a nivel lingüístico, modal y cultural.

En el séptimo episodio de *Decálogo*, los espectadores son testigos de una conversación de una chica joven (que tiene problemas mentales y experiencias dolorosas) con sus padres. La chica secuestró a su propia hija, a la que su madre cuidaba. La protagonista va a “negociar” con su madre, con quien, debido a situaciones dramáticas pasadas, tiene relaciones familiares muy complicadas. El siguiente intercambio de puntos de vista con el padre de la niña tiene lugar:

(1) – *Co chcesz zrobić? – Podręczę trochę mamusię.*¹³⁴

(2) – *¿Qué quieres hacer? – Fastidiar un poco a mamita.*¹³⁵

(3) – *¿Qué vas a hacer? – Martirizar un poco a mamá.*¹³⁶

La chica que se esconde de sus familiares quiere vengarse emocionalmente de su madre por el “robo” de su hija propia hace unos años, y lo hace con una satisfacción absoluta. El verbo *podręczyć* es de carácter iterativo (con implicación 'durante un cierto período de tiempo'), lo que significa que la intención malvada de la chica no es única ni de corta duración y está diseñada para infligir a la madre el sufrimiento mental mayor posible. La actitud antagónica de la chica es el resultado de su odio hacia su madre que no es sin culpa en esta situación. La forma diminutiva *mamusia* ('mamá', 'mami'), en su sentido básico, denota a la madre desde la perspectiva del niño. La palabra *mamusia* tiene las connotaciones sumamente positivas: cercanía, ternura, sinceridad, confianza, amor incondicional que están determinadas por factores naturales (la madre es, por naturaleza, el ambiente más cercano y natural para cada niño). Sin embargo, en la frase que estamos discutiendo, la forma diminutiva no ha sido usada para manifestar amor, sino sirve para expresar ironía poco sofisticada y no tiene nada que ver con la actitud sensible de la heroína hacia su madre. Esto es, como ya se ha mencionado, muy negativo, incluso hostil. Podemos observar la acumulación de emociones extremas en un discurso breve que se lleva

¹³⁴ Dekalog 7.

¹³⁵ Decálogo 7 (versión TVP).

¹³⁶ Decálogo 7 (versión Televisión Pública Argentina).

a cabo mediante el uso de dos lexemas que funcionan según el principio de la paradoja. Se trata de un choque de conceptos con cargas emocionales opuestas: *mamá* / *mamusia* (positiva) y *fastidiar* / *podręczyć* (negativa). Veamos si la traducción al español ha logrado mantener la perspectiva de la hija como torturadora psicológica. El verbo *fastidiar* es de expresión más suave que *martirizar* que pertenece a la extensión semántica de tortura e implica un mayor grado de hacer daño a alguien. La primera versión de la traducción sigue siendo relativamente neutra y salva a una mujer en su evaluación, dejando un pequeño margen para un juicio equilibrado de su caso, mientras que la segunda versión no deja lugar a dudas sobre la mezquindad de las intenciones de la protagonista hacia su madre. Su oración destruye finalmente el ethos de la madre que funciona en muchas sociedades como un refugio y una persona más cercana y querida para un niño. Este ethos fue socavado ya en la primera versión. Los dos dominios de origen de los que extrae la traducción están marcados por el elemento de hostilidad y agresividad, mientras que en este último caso se siente con más fuerza. La segunda parte de la frase también ha sido interpretada de una manera un poco diferente: en la primera versión han mantenido el diminutivo cínico de *mamita* que tiene el mismo valor modal en español que en el original, en la segunda parte esta interpretación ha sido abandonada y la afirmación ha sido liberada del elemento de ironía (y por eso queda neutral). Cuando analizamos las dos versiones españolas nos atreveríamos a suponer que ninguna de ellas coincide con el original en términos del nivel emocional, porque no utiliza las palabras tan sorprendentes ni cargadas de afecto. Las versiones no mantienen el matiz del cinismo ni de la perfidia. Se debería considerar si no se lograría el efecto óptimo más cercano al original recopilando ambas versiones de la traducción en una forma *martirizar un poco a mamita*, en la que se incluirían los dos elementos que determinan el poder del mensaje: el odio incluido en el contenido semántico del verbo *martirizar* y el sarcasmo que acompaña la palabra *mamita* en el dicho acto lingüístico. Parece que ambas traducciones pierden el carácter coloquial, presente en el texto original.

La segunda parte del *Decálogo* trata de una cuestión controvertida del aborto que en los años ochenta era un tema tabú mucho mayor que en la

actualidad. La protagonista tiene una conversación telefónica con el padre de su hijo nonato:

- (1) *Idę na zabieg. Jutro idę na zabieg.*¹³⁷
- (2) *Voy al médico. Mañana. Voy a abortar.*¹³⁸
- (3) *Mañana voy a abortar.*¹³⁹

El aborto no es, incluso en la actualidad, un tema fácil de hablar en la cultura de la lengua polaca. Rara vez se habla directamente de este tema, el nivel de la eufemización es relativamente alto. A pesar de que el lexema *zabieg* tiene una amplia gama de significados (desde las actividades cotidianas muy pequeñas, pasando por los procedimientos cosméticos hasta los procedimientos quirúrgicos muy complicados y serios), se sabe, por la experiencia, que en la conversación entre un hombre y una mujer el uso de esta palabra indica claramente un procedimiento de la interrupción del embarazo, aunque está expresada de forma implícita. Por lo tanto, la palabra polaca *zabieg* lleva una connotación *aborto*. Ambas versiones españolas se basan en el verbo *abortar*, estilísticamente neutro, sin tratar de utilizar una forma eufemística. Sin embargo, la comprensión del mensaje del discurso original no se ve amenazada ni por un momento, aunque la naturaleza contundente del original no está tan fuertemente expuesta como en la traducción. Parece que la mujer comunica la información a un hombre intencionalmente de forma equilibrada porque lo hace por teléfono, lo que constituye una barrera natural para una comunicación más directa. La ambigüedad del término *zabieg* permite especular aunque sea por poco tiempo. Además, a este hombre (un alpinista que está en una expedición en otro continente) le gustaría que el niño naciera, y como está muy lejos de la mujer embarazada, es consciente de que es totalmente incapaz de hacer cualquiera cosa que pueda detenerla. La mujer sabe que tiene que comunicar esta información lo más suavemente posible para no herir a su pareja. De tal manera, la traducción no permite al espectador reflexionar sobre el comportamiento de la mujer y especular sobre su decisión definitiva.

¹³⁷ Dekalog 2.

¹³⁸ Decálogo 2 (versión TVP).

¹³⁹ Decálogo 2 (versión Televisión Pública Argentina).

El tema del aborto también acompaña al espectador en otra parte del ciclo. Una conversación intensa entre el padre y su hijastra adulta termina con la siguiente declaración:

(1) *Trudno, wyskrob się, córeczko.*¹⁴⁰

(2) *Hazte el raspado, hija.*¹⁴¹

(3) *Bien, aborta si así lo deseas.*¹⁴²

Para manifestar la interrupción del embarazo, el polaco dispone de una expresión coloquial y malsonante *wyskrobać się*, así como una forma sustantiva muy explícita *skrobanka* que debe su origen a similitudes entre ambas actividades. Este lexema puede ser reemplazado por el término médico *aborcja* (aborto) que no está cargado con las emociones tan intensas. Por supuesto, el padre, de ninguna manera, trata de persuadir a su hija para que se someta al aborto, su declaración es bastante clínica, debido a su impotencia y a la gravedad de la situación. La verdadera intención del protagonista no es, en ningún caso, socavar los valores morales universales, todo lo contrario, quiere prestar atención al valor inestimable de la vida. Lo que debería exigirse de una traducción es la franqueza de la expresión original que sería determinada por la atmósfera de la conversación, su contexto y las relaciones familiares muy complicadas. Sólo la primera traducción logró alcanzar este objetivo, manteniendo a la vez un matiz negativo y un estilo coloquial. Se trata de una traducción literal que es muy precisa y refleja fielmente las emociones que acompañan la conversación: enojo, ironía, contundencia y franqueza. La segunda versión se basa en el verbo *abortar* que, aunque no impide la recepción de la película, priva claramente a la discusión acalorada de las emociones, garantizadas, entre otros, por la elección de las palabras fuertes y contundentes. La afirmación del protagonista se vuelve demasiado delicada y sobria que no se corresponde plenamente con lo que el espectador puede ver en la pantalla.

Terminemos el tema de aborto (que resulta muy polémico en el discurso polaco de los años 80) con una declaración sobre un niño no nacido

¹⁴⁰ Dekalog 4.

¹⁴¹ Decálogo 4 (versión TVP).

¹⁴² Decálogo 4 (versión Televisión Pública Argentina).

que es el objeto del conflicto interno de la heroína (el padre del niño no es su marido enfermo). Durante una visita al médico, la mujer concluye:

(1) - *Ja muszę usunąć panie doktorze. - Takie cacko?*¹⁴³

(2) - *Tengo que abortar. - Esa maravilla?*¹⁴⁴

(3) - *He de abortar. - Pero sí, está perfecto.*¹⁴⁵

En la lengua polaca, el término *cacko* se entiende como algo excepcionalmente exitoso, creado con un estilo casi artístico, elaborado hasta el más mínimo detalle. La transferencia de estas características a la realidad cinematográfica da como resultado que el espectador obtenga información sobre un embarazo y un feto que se desarrolla correctamente. En el sistema léxico del español existe el adjetivo *monada* que podríamos aplicar en este contexto, pero los traductores nos ofrecen otras soluciones. Ambas traducciones se basan en unidades léxicas, que definen fenómenos impecables, sin defectos ni puntos débiles. La apoteosis del niño nonato se realiza por igual tanto en el original como en sus traducciones al español. Parece que la exposición de las intenciones del director es mucho más importante que la preservación del estilo coloquial, que es lo que pasa al segundo plano sin provocar pérdidas semánticas o estilísticas.

La madre preocupada por las acciones ilógicas de su hija que toma decisiones incomprensibles, informa a su marido sobre un hallazgo determinado:

(1) *Ona dostała jakieś zaproszenie. Dostała jakieś fikcyjne, lewe zaproszenie.*¹⁴⁶

(2) *He recibido una invitación. Una invitación ficticia, falsa...*¹⁴⁷

(3) *Recibió una invitación. Una invitación ficticia, claro.*¹⁴⁸

El adjetivo *lewy* tiene en polaco un estatuto particular, es decir, demuestra generalmente un matiz negativo. Sobre una base contradictoria al adjetivo

¹⁴³ Dekalog 2.

¹⁴⁴ Decálogo 2 (versión TVP).

¹⁴⁵ Decálogo 2 (versión Televisión Pública Argentina).

¹⁴⁶ Dekalog 7.

¹⁴⁷ Decálogo 7 (versión TVP).

¹⁴⁸ Decálogo 7 (versión Televisión Pública Argentina).

prawy (correcto, verdadero, honesto, bueno), *lewy* puede significar falso, incorrecto, ilegal, incompetente, ilegítimo, sospechoso, por ejemplo, *iść na lewo* (tener una aventura), *lewe pieniądze* (dinero falsificado o ilegal) o *lewus* como una persona torpe. Aquí aparece una metáfora espacial DERECHA ES VERDAD, y, como oposición, IZQUIERDA ES FALSO. El español no tiene este tipo de metáfora basada en el contraste DERECHA ↔ IZQUIERDA. En ambas versiones españolas se ha abandonado el elemento del lenguaje coloquial a favor de un estilo neutro, utilizando el adjetivo *ficticia*.

En una de las escenas que tiene lugar en el bosque, una niña le declara a su madre biológica la necesidad de orinar:

(1) *Majka, siusiu.*¹⁴⁹

(2) *Quiero pipí.*¹⁵⁰

(3) *Tengo que ir al baño.*¹⁵¹

La forma diminutiva *siusiu*, adquirida ya en los primeros años de la infancia como una de las primeras palabras, es una forma muy típica, no solo para el lenguaje infantil sino también para el estilo coloquial de las conversaciones de los adultos. Esta forma es muy práctica: corta, económica, cómoda y adaptada a casi todas las circunstancias. En el discurso cotidiano, la necesidad fisiológica de orinar no requiere formas descriptivas largas porque no es, en ningún caso, objeto de deliberaciones complejas. La primera versión de la traducción refleja exactamente las intenciones de la niña, en palabras sencillas y coloquiales, pero sin conservar la forma de una elipse que podría ahorrar espacio en la pantalla.

La tercera versión no es muy adecuada para la situación comunicativa, aquí falta una referencia al carácter infantil, y las circunstancias en las que se encuentran la mujer y su hija excluyen la posibilidad de ir al baño. La traducción parece ser un poco artificial, demasiado extensa y poco probable en el contexto de la comunicación entre una niña de varios años de edad y su madre.

¹⁴⁹ Dekalog 7.

¹⁵⁰ Decálogo 7 (versión TVP).

¹⁵¹ Decálogo 7 (versión Televisión Pública Argentina).

En realidad, esta forma de comunicación – la franqueza, espontaneidad y naturalidad de las declaraciones sobre cuestiones fisiológicas – es muy natural en las relaciones familiares, especialmente entre madre e hija, en las que no hay lugar para la vergüenza ni confusión. La segunda versión española altera ligeramente este esquema al introducir el aspecto de lo oficial cuestionando así la buena relación entre madre y su hija.

En la primera parte del *Decálogo*, el hijo del protagonista lleva a cabo el siguiente diálogo con su tía:

(1) - *Co będzie? - Zupa i drugie.*¹⁵²

(2) - *¿Qué hay para cenar? - Sopa y algo más luego.*¹⁵³

(3) - *Sopa y segundo plato.*¹⁵⁴

En polaco, la fórmula *drugie* es una forma elíptica de *drugie danie* (segundo plato) y como tal es reconocida por la gran mayoría de los hablantes nativos. La intención comunicativa del orador es obvia y legible, el receptor de habla polaca puede reconstruir fácilmente una declaración de este tipo. El sistema léxico del español ofrece al traductor una solución similar y basada en la regla de la economía lingüística (que es una característica del lenguaje coloquial), a saber, la fórmula *de segundo* (igualmente, es una elipse de la forma *segundo plato*) que, sin embargo, no ha sido utilizada de manera consistente en ambas versiones de la traducción. A cambio, recibimos una versión extendida por el traductor por un aspecto temporal que implica otro plato ("*y algo más luego*"). En la segunda versión obtenemos una traducción literal en forma de *segundo plato*. Las soluciones aplicadas no empobrecen, en absoluto, el contenido del original y la única diferencia es la economía del discurso, preferida en la subtitulación debido a las limitaciones de tiempo impuestas por la película.

En el tríptico *Tres colores: Blanco*, uno de los protagonistas, teniendo en cuenta su situación actual, concluye de un modo característico para sí mismo:

¹⁵² Dekalog 1.

¹⁵³ Decálogo 1 (versión TVP).

¹⁵⁴ Decálogo 1 (versión Televisión Pública Argentina).

- (1) *Nie no, dobrze, żeś się w końcu nie zgłosił, wszyscy byśmy siedzieli.*¹⁵⁵
- (2) *Por suerte, no te has presentado, estaríamos todos en chirona.*¹⁵⁶
- (3) *Has hecho muy bien no presentándote, todos seríamos a parar a la cárcel.*¹⁵⁷

La forma elíptica *siedzieć* que se utiliza aquí, se refiere en lenguaje coloquial a la necesidad de cumplir una sentencia de prisión. A pesar de que la construcción no contiene el sustantivo *prisión*, la sentencia indica, sin la menor duda, el contexto penitenciario. Lo carcelario, debido a su estatus especial en la jerarquía de la vida social, es un ámbito temático con una amplia gama de palabras coloquiales. Muchas de ellas forman un argot. Así que, el idioma español tiene una serie de términos para denominar un lugar de reclusión de presos (es decir, cárcel/prisión), tales como *calabozo, trena, chirona, mazmorra, gayola, jaula, talego, trullo, capacha, presidio, cana*. El autor de la primera versión de la traducción decidió usar el término *chirona*, gracias a lo cual mantuvo el estilo coloquial del original, aunque, desde el punto de vista de la sintaxis, no es una forma elíptica. En la segunda versión se ignoró por completo el estilo coloquial, reemplazado por el lenguaje estándar, lo que tiene el efecto de suavizar la conversación en la dimensión social, es decir, las connotaciones ambientales son limitadas.

Los protagonistas que se encuentran en una situación financiera difícil y se enfrentan a la necesidad de pagar la deuda, consideran una cierta posibilidad, y luego llegan a la conclusión de que su situación todavía no es tan difícil como para tomar medidas radicales. Uno de ellos declara:

- (1) *Dopóki nie mamy noża na gardle to...*¹⁵⁸
- (2) *Hasta que no tengamos otro remedio...*¹⁵⁹
- (3) *No hasta que estemos en un apuro...*¹⁶⁰

La parte original del discurso contiene un elemento fraseológico coloquial que significa una situación difícil y crítica que, a menudo, requiere una decisión dramática y desfavorable. Las traducciones al español renuncian

¹⁵⁵ Tres colores. Blanco.

¹⁵⁶ Tres colores. Blanco (versión TVP).

¹⁵⁷ Tres colores. Blanco (versión Televisión Pública Argentina).

¹⁵⁸ Dekalog 10.

¹⁵⁹ Decálogo 10 (versión TVP).

¹⁶⁰ Decálogo 10 (versión Televisión Pública Argentina).

a las frases fraseológicas y abandonan las metáforas de la muerte o del asesinato, aunque en el sistema fraseológico del español hay unidades que se refieren a partes del cuerpo, por ejemplo, *estar con la soga al cuello*, *estar con el agua al cuello*. En cambio, el traductor utiliza la frase *estar en apuro* que subraya la gravedad de la situación, pero no es tan plástica ni expresiva como la original, y como resultado, la afirmación pierde algo de dramaturgia. Otra traducción al español no expone demasiado énfasis en la existencia e importancia del peligro, sino que sólo señala la posibilidad o necesidad de tomar ciertas medidas, sin tener en cuenta todo el conjunto de las connotaciones negativas que evoca el original.

Consideremos ahora dos casos en los que las expresiones coloquiales desempeñan una función semántica estrictamente definida, es decir, la confirmación. Los personajes que vemos en la pantalla no pretenden ser representantes de las esferas superiores lo que se manifiesta en su estilo de expresión muy flojo. Veamos los siguientes ejemplos y sus versiones en español:

(1) *Proste jak cholera*.¹⁶¹

(2) *Así de sencillo*.¹⁶²

(3) *¡Qué fácil!*¹⁶³

(1) *Na Plac Zamkowy tedy? – Jak w pysk strzelił!*¹⁶⁴

(2) *¿La Plaza del Castillo? – Todo recto*.¹⁶⁵

(3) *¿La plaza del Castillo es por aquí? – Todo recto*.¹⁶⁶

Ambas frases son comparaciones que usan los elementos coloquiales, respectivamente *cholera* y *pysk*¹⁶⁷ que pertenecen al estilo cotidiano. Estas estructuras permiten expresar lo obvio, la convicción del emisor de la corrección de su declaración. Los coloquialismos tienen funciones

¹⁶¹ Dekalog 4.

¹⁶² Decálogo 4 (versión TVP).

¹⁶³ Decálogo 4 (versión Televisión Pública Argentina).

¹⁶⁴ Dekalog 5.

¹⁶⁵ Decálogo 5 (versión TVP).

¹⁶⁶ Decálogo 5 (versión Televisión Pública Argentina).

¹⁶⁷ En el registro coloquial de la lengua polaca también existe una forma equivalente *jak w mordę strzelił*.

comunicativas muy simples, es decir, informan sobre un hecho evidente o afirman cada detalle del discurso o de la opinión del orador.

Estas formas también tienen un valor emocional, y, por consiguiente, hacen que los personajes sean expresivos, lo que es un rasgo dominante del comportamiento cotidiano de un individuo.

Como bien podemos observar, en ambos casos las traducciones al español no explotan el potencial coloquial que se encuentra en el original polaco. Las oraciones propuestas sólo son declaraciones de hechos, sin ninguna carga emocional ni expresión. La falta de dicha manifestación empobrece el texto a nivel estilístico, privándolo de su capa lúdica. Además, la transición al lenguaje estándar, es decir, al lenguaje desprovisto de demasiadas expresiones afectivas o espontáneas, neutraliza el efecto de lo cotidiano y de lo natural, o sea cualidades que constituyen el fondo de los acontecimientos y tratan de crear un contraste con la dramaturgia posterior. Esta transición no parece ser justificada por ningunos motivos a nivel formal (ni morfológico, ni sintáctico) o semántico del español, ya que sí existen unidades léxicas coloquiales para expresar precisamente y más genuinamente lo que quiere decir el original.

A continuación, presentaremos un ejemplo del uso de los coloquialismos en una conversación cotidiana, típica para las personas del mismo entorno laboral:

(1) *Nie no, wypieprzę nas z roboty, nie ma siły, wypieprzę.*¹⁶⁸

(2) *Es que... si nos pillan, nos echan del trabajo, nos dan la patada.*¹⁶⁹

En una conversación de dos colegas, entusiasmados por su éxito laboral inesperado, concientes, a la vez, de su falta, uno de ellos repite el verbo *wypieprzyć* para enfatizar la consecuencia de sus acciones. El dicho verbo es una forma más fuerte de la expresión coloquial *wylać (z pracy)*, e implica el modo del despido del trabajo (sin miramiento y por culpa del empleado). A pesar de que el original repite, como ya hemos dicho, el verbo *wypieprzyć*, la traducción no sigue este esquema y ofrece dos opciones diferentes que no se encuentran al mismo nivel del registro. La primera parte está expresada

¹⁶⁸ Amator.

¹⁶⁹ El aficionado.

por la colocación neutral *echar del trabajo* que anuncia la consecuencia de la conducta de los protagonistas, mientras que la otra parte, la locución verbal coloquial *dar la patada*, refuerza, por referencia a la violencia física, la expresividad de la oración. Actualmente, este verbo no posee un estatuto del vulgarismo en la cultura de la lengua polaca pero es malsonante, y, por lo tanto, su uso se limita a situaciones comunicativas inoficiales. En resumen, la traducción equivale, por completo, a la idea del original.

4.4. Conclusiones finales

En el presente trabajo hemos procurado demostrar, tras analizar más de 40 ejemplos, el problema de la traducción audiovisual (en forma de subtítulos) de los coloquialismos polacos al español a partir de los diálogos extraídos de las películas del cineasta polaco Krzysztof Kieślowski. El lenguaje de los protagonistas de Kieślowski abunda en expresiones coloquiales que tienen un estatus muy especial en el sistema de la lengua polaca contemporánea. Las películas de Kieślowski aparecieron en una época muy particular de la historia polaca, por lo cual la lengua cotidiana de entonces es un objeto de investigación muy interesante. Por lo que respecta a las conclusiones del análisis del corpus, podemos constatar que, en general, no existe la equivalencia total en el marco de los coloquialismos. Es apenas posible traducir el lenguaje coloquial exactamente con todas sus modalidades y connotaciones, tanto positivas como negativas, a la lengua meta. Esto se lleva a cabo debido a singularidad de esta variedad, es decir, su especificidad no solo en el ámbito de lo lingüístico en sí, sino también en el ámbito de la cultura, tradición, historia y mentalidad polaca. Sin lugar a dudas, hace falta conocer la realidad polaca de entonces para descifrar correctamente las escenas y recibir fielmente los mensajes de las películas. El proceso de la traducción conduce a distintos fenómenos, mejor dicho, regularidades

o distorsiones, de los cuales podemos sacar las conclusiones siguientes:

- la traducción intenta, en muchos casos con pleno éxito, recrear el propósito comunicativo del original, desde luego, con distintos recursos lingüísticos (léxicos y gramáticos),

- el resultado frecuente de la traducción pueden ser exageración, subestimación o sobrevaloración de los estados de cosas, así como deformación del sentido del original o falta de detalles semánticos o estilísticos;
- a veces la traducción omite por completo algunos aspectos del original y por ello no conserva las mismas connotaciones,
- las formas explícitas se sustituyen por las formas eufemísticas,
- las formas elípticas se sustituyen, muy a menudo, por las formas menos económicas,
- la traducción renuncia a la literalidad excesiva y, a la vez, en algunos casos podemos registrar la falta completa de equivalentes que resulta de las diferencias culturales o sociales,
- la traducción puede suavizar el grado de emociones,
- no siempre se obtiene en el texto meta el mismo efecto metafórico como en el texto original,
- la traducción empobrece el contenido cultural (desaparecen sobre todo los elementos típicos para el período de la República Popular de Polonia),
- se aprecian las pérdidas o neutralización de la expresividad, afecto, plasticidad en comparación con el texto de partida,
- todo eso puede distorsionar la recepción de las películas por el espectador hispanohablante lo que resulta en una mala interpretación de la realidad polaca,
- la traducción cambia o modifica algunos elementos modales (ironía, humor, sarcasmo, provocación) que desaparecen por completo o pasan al segundo plano aunque son perceptibles intensamente en el original,
- a veces desaparece, por parte o por completo, el matiz coloquial y vulgar de los diálogos en detrimento de la lengua española,
- la traducción cambia la perspectiva,
- hay muchas expresiones informales que quedan sin ninguna traducción, a pesar de que existen, en algunos casos incluso numerosos, equivalentes a nivel del lenguaje coloquial.

Para resumir, cabe señalar que la traducción audiovisual de los coloquialismos del polaco al español, debido a las diferencias a nivel del sistema lingüístico y/o en el ámbito cultural, está cargada con cambios, modificaciones, omisiones, abandonos y pérdidas en relación con el original, y casi siempre está relacionada con un dilema de la elección de una unidad léxica más apropiada en detrimento de la otra. La decisión sobre lo que es más apropiado en el contexto dado la toma el traductor para que el destinatario pueda activarlo en el proceso de la recepción de la película. No obstante, en la mayoría de los casos la traducción no impide reconstruir correctamente el sentido general de los diálogos, ni el mensaje de los protagonistas, aunque puede distorsionar ligeramente la recepción fiel de escenas individuales.

BIBLIOGRAFÍA

Materiales audiovisuales

Dekalog I-X / Decálogo I-X (1988 / 2015).

Amator / El aficionado (1979).

Krótki film o zabijaniu / Un cortometraje sobre matar (1987).

Trzy kolory. Biały / Los tres colores: Blanco (1994).

Still alive. Film o Krzysztofie Kieślowskim, dokument Marii Zmarz-Koczanowicz, Es-Media Telewizja Polska – Agencja Filmowa (2005).

100 pytań do... Krzysztof Kieślowski (1994).

Bibliografía sobre Krzysztof Kieślowski

Jelonkiewicz, Mirosław (2011), *Scenariusze i listy dialogowe Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego jako teksty kultury na zajęciach z cudzoziemcami*, Acta Universitatis Lodzianis, Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców 18.

Kieślowski, Krzysztof, Piesiewicz, Krzysztof (1990), *Scenariusze filmowe. Dekalog*, Verba, Chotomów.

Kieślowski, Krzysztof (1997), *O sobie. Autobiografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków. Audiobook.

Lubelski, Tadeusz (1997), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Universitas, Kraków.

Surmiak-Domańska, Katarzyna (2018), *Kieślowski. Zbliżenie*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.

Zanim powstał „Dekalog”, DVD, TVP.

Bibliografía general

Belczyk, Arkadiusz (2007a), *Tłumaczenie filmów*, Wydawnictwo „Dla szkoły”, Wilkowice.

Belczyk, Arkadiusz (2007b), *Poradnik tłumacza z angielskiego na nasze*, Wydawnictwa Idea, Kraków.

- Boniecka, Barbara (2013), *Strukturowanie potoczności w komunikacji werbalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Briz, Antonio (1998), *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatolingüística*, Ariel, Barcelona.
- Briz, Antonio (2010), *El español coloquial: Situación y uso*, Arco/Libros, S.L., Madrid.
- Bußmann, Hadumod (1990), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Cascón Martín, Eugenio (2006), *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Edición ampliada, segunda edición ampliada, Madrid.
- Castellano Alemán, Ángela (2008), *El registro coloquial en la enseñanza de la lengua materna*, En: El Guiniguada, Nº 17, Las Palmas de Gran Canaria, 31-44.
- Dąbska-Prokop, Urszula (2000) (ed.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Wyższa Szkoła Języków Obcych i Ekonomii Educator, Częstochowa.
- Díaz Cintas, Jorge (2007), *Traducción audiovisual y accesibilidad*, en: C. Jiménez Hurtado (ed.): *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, Peter lang GmbH, Frankfurt am Main.
- Dojka, Iwona (2011), *Zakłamywany słownik, czyli żargon funkcjonariuszy bezpieczeństwa PRL*, Dom Wydawniczy „Rafael”, Kraków.
- Garcarz, Michał (2007), *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Tertium, Kraków.
- Gaviño Rodríguez, Victoriano (2008), *Español coloquial. Pragmatico de lo cotidiano*, Servicio Publicaciones UCA, Cádiz.
- Głowiński, Michał (1990), *Nowomowa po polsku*, Warszawa.
- Gottlieb, Henrik (2001), *Subtitling*, en: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London – New York.
- Hejwowski, Krzysztof (2009), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kielar, Barbara (2013), *Zarys translatoryki*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej, Warszawa.
- Koszla-Szymańska, Małgorzata, Pulido Ruiz, Jesús (2009), *Idiomy hiszpańskie*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

- Kot, Wiesław (2007), *PRL czas nonsensu. Polskie dekady. Kronika naszych czasów. 1950-1990*, Wydawnictwo Publicat, Poznań.
- Lakoff, George, Johnson, Mark (2001), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- Lakoff, George (2006), *No pienses en un elefante*, Editorial Complutense, Madrid.
- Lewicki, Roman (2017), *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Lipiński, Krzysztof (2000), *Vademecum tłumacza*, Idea, Kraków.
- Luna Traill, Vigueras, Ávila, Alejandra, Baez, Pinal, Gloria Estela (2005), *Diccionario básico de lingüística*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
- Miodek, Jan (2002), *Rozmyślajcie nad mową!*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Moliner, María (1997), *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid.
- Müller, Heinz, Haensch, Günther (1987), *Langenscheidts Handwörterbuch Spanisch*, Langenscheidt KG, Berlin und München.
- Ożóg, Kazimierz (2007), *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia*. Rzeszów.
- Pisarska, Alicja, Tomaszewicz, Teresa (1996), *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Plewa, Elżbieta (2015), *Układy translacji audiowizualnych*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- del Pozo, Antonio (2000), *El habla de Málaga*, Editorial Miramar, Málaga.
- Prasek, Cezary (2013), *Film i jego obraz w PRL*, Bellona, Warszawa.
- Replewicz, Maciej (2009), *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Rębkowska, Agata (2016), *Humor w przekładzie audiowizualnym. Na przykładzie filmów Les Visiteurs i Bienvenue chez les Ch'tis i ich polskich wersji*, Universitas, Kraków.
- Romanowski, Rafał (2004), *Współczesny język potoczny: analiza i charakterystyka w kontekście aktualnych zjawisk kulturowych*, Pisma Humanistyczne, 6, 128-142.
- Schwarz-Friesel, Monika (2014), „Hydra, Krake, Krebsgeschwür, Sumpf, Killer-GmbH, Franchise-Unternehmen und Nebelwolke“. *Perspektivierung und Evaluierung von islamistischem Terrorismus durch Metaphern im*

- deutschen Pressediskurs nach 9/11*, en: Schwarz-Friesel, Monika / Kromminga, Jan Henning (ed.): *Metaphern der Gewalt. Konzeptualisierungen von Terrorismus in den Medien vor und nach 9/11*, Francke Verlag, Tübingen, 51-74.
- Skotarczak, Dorota (2004), *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Stawińska, Krystyna (2008), *Słownik wyrażen idiomatycznych polsko-francusko-hiszpański*, Mada, Warszawa.
- Tabakowska, Elżbieta (2001), *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Universitas, Kraków.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2006a), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2006b), *Terminologia tłumaczenia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Tryuk, Małgorzata (2009), *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?*, en: Magda Heydel (ed.): *O przekładzie audiowizualnym. Przekładaniec*, nr 20, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 26-39.
- Tuwim, Julian (1959), *Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*, Spółdzielnia wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa.
- Zdunkiewicz-Jedynak, Dorota (2008), *Wykłady ze stylistyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Internet:

- <http://repositorio.fundacionunir.net/archive/files/cfa11a19663c29aa193acaa488f0605f.pdf> (29.12.2018).
- <http://dle.rae.es/?id=Vj40asb> (29.12.2018).
- <http://www.wordreference.com/definicion/proxeneta> (29.12.2018).
- <https://media.netflix.com/es/about-netflix> (25.03.2019).

STRESZCZENIE

Kolokwializmy w hiszpańskim tłumaczeniu audiowizualnym na przykładzie filmów Krzysztofa Kieślowskiego

Niniejsza praca podejmuje problematykę tłumaczenia polskojęzycznych wyrażeń kolokwialnych na język hiszpański w formie podpisów. Źródłem analizowanych przykładów jest twórczość filmowa wybitnego polskiego reżysera i scenarzysty, Krzysztofa Kieślowskiego. Pod uwagę wzięto przede wszystkim cykl *Dekalog*, pojedyncze przykłady pochodzą również z filmów *Trzy kolory*, *Biały*, *Krótki film o zabijaniu* oraz *Amator*.

Pod pojęciem **języka kolokwialnego (potocznego)** rozumieć należy odmianę języka standardowego uwarunkowaną konkretną sytuacją komunikacyjną, aktualnym kontekstem wypowiedzi. Językowe zachowania użytkowników języka determinowane są przez konkretny akt komunikacyjny, jego okoliczności, cel, miejsce, partnera rozmowy itp. Rozróżnia się rejestr formalny oraz nieformalny, w obrębie którego plasuje się język potoczny. Język kolokwialny charakteryzuje się szeregiem cech, m.in. nieskrępowaną relacją bliskości i równości społecznej między rozmówcami, codzienną, niespecjalistyczną tematyką rozmów, ich spontanicznym i nieplanowanym przebiegiem oraz dynamizmem wymiany informacji. Dominującą formą rejestru potocznego jest język mówiony, który nie zawsze przestrzega obowiązujących norm językowych (np. na poziomie składni) i podąża drogą ekonomii językowej. Język kolokwialny jest bardzo autentyczny, naturalny i wiarygodny, wiernie odzwierciedla rzeczywiste ludzkie reakcje i relacje społeczne. Jest bardzo uniwersalny, opisuje świat takim, jakim jest, posługując się przy tym systemem podstawowych, ogólnie znanych i zrozumiałych pojęć. Sposób, w jaki to robi, jest plastyczny i obrazowy. Język potoczny jest najwcześniej oraz najszybciej nabywanym, a także najczęściej używanym przez ludzi rejestrem języka. W zakresie potocznej leksyki dominują porównania, zdrobnienia, zgrubienia, neologizmy, neosemantyzmy, treści obsceniczne, erotyczne, wyrażenia wulgarne, polisemiczne i bardzo rozbudowana metaforyka. Konwersacje prowadzone w języku potocznym obfitują w wyrazy nacechowane stylistycznie, nierzadko o dużym ładunku ekspresji, posiadające swoje neutralne odpowiedniki w języku standardowym.

Praktyka tłumaczenia audiowizualnego (filmowego, multimedialnego) pojawiła się w Europie na początku lat 30. XX w. wraz z narodzinami kina dźwiękowego, które zastąpiło kino nieme. Obecnie, w czasach ekspansji kina i niezwyklej popularności internetowych platform filmowych (np. Netflix, HBO), istnieje ogromne zapotrzebowanie na tłumaczenie filmowe w wielu językach świata. Tłumaczenie audiowizualne to każdy rodzaj tłumaczenia, z jakim mamy do czynienia w mediach audiowizualnych (kino, telewizja, Internet, radio, gry komputerowe, konsole, itd.). Tłumaczenie filmowe ma za zadanie umożliwić powszechny dostęp do filmów i programów w obcych językach i ich eksport do innych krajów. W zakresie tłumaczenia audiowizualnego rozróżniamy dubbing, podpisy oraz tłumaczenie lektorskie. W polskiej tradycji telewizyjnej dominuje lektor, zaś w wersjach kinowych oraz na nośnikach CD/DVD/Blu-ray najczęściej podpisy. Translacja audiowizualna, niezależnie od jej rodzaju, odbywa się w trzech etapach: zrozumienie oryginału, dewerbalizacja i rekonstrukcja sensu w tekście docelowym.

Podpisy są formą przekładu, która polega na pojawiających się w dolnej części ekranu równolegle z obrazem filmowym napisach. Napisy wyświetlane są w jednej lub w dwóch liniach o maksymalnej długości 35 znaków.

W tłumaczeniu audiowizualnym reprodukcja cech fonetycznych ani prozodycznych oryginału nie jest w pełni możliwa, co sprawia, że oddanie cech języka kolokwialnego następuje na bazie leksyki lub składni. Język kinowy, w przeciwieństwie do np. literackiego, charakteryzuje się relatywnie prostym słownictwem i składnią. Tłumacząc wypowiedzi potoczne należy dążyć do tego, aby jego finalna wersja była jak najbardziej zbliżona do tekstu wyjściowego. Najważniejszymi postulatami tłumaczenia audiowizualnego są czytelność, przyswajalność, dyskretność oraz naturalność. Najistotniejszym ograniczeniem tłumaczenia audiowizualnego w formie podpisów jest szybkość czytania tekstu pojawiającego się na ekranie, która jest o wiele mniejsza niż ludzka zdolność percepcji dźwięku.

Wybitny polski reżyser i scenarzysta, prawdziwa ikona kina polskiego, **Krzysztof Kieślowski**, urodził się w 1941 r. w Warszawie, zmarł w 1996 r., również w stolicy. Był absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (popularnej „Filmówki”), którą ukończył w 1968 r. Pracował w znanej Wytwórni Filmów Dokumentalnych, a od roku 1978 był prezesem Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W 1981 Kieślowski został członkiem Komitetu Ocalenia Kinematografii, prowadzonego przez Andrzeja Wajdę i Jerzego Kawalerowicza. W latach 1978-1983 pracował jako wykładowca na Uniwersytecie Śląskim, gdzie osiągał ogromne sukcesy dydaktyczne i cieszył się

niespotykaną estymą i sympatią wśród studentów. Prowadził również gościnne wykłady w Niemczech i Szwajcarii. Na początku lat 80. poznał adwokata i scenarzystę, Krzysztofa Piesiewicza (późniejszego pomysłodawcę *Dekalogu*), a także kompozytora Zbigniewa Preisnera, z którymi tworzył niezwykle twórcze trio, kręcąc wspólnie 16 filmów. Ich owocna współpraca trwała aż do śmierci reżysera. Dorobek Kieślowskiego podzielić można na trzy zasadnicze etapy: okres filmów dokumentalnych (od połowy lat 60. do końca lat 70.), kino fabularne, zaangażowane politycznie i społecznie (okres przypadający na lata 1975-1981) oraz przełom lat 80. i 90., kiedy to powstały główne jego dzieła. Filmy Kieślowskiego były wielokrotnie nagradzane prestiżowymi nagrodami na polskich i międzynarodowych festiwalach (m.in. Międzynarodową Nagrodą Filmową oraz Złotym Lwem w Wenecji). Kieślowski był – obok A. Wajdy, J. Kijowskiego, K. Zanussiego, A. Holland, F. Falka i innych – jednym z twórców tzw. kina moralnego niepokoju, nurtu, do którego należą przede wszystkim filmy nakręcone w latach 1976-1981. Do najwybitniejszych dzieł Kieślowskiego zaliczyć należy dokument *Gadające głowy* (1980), także filmy długometrażowe *Personel* (1975), *Blizna* (1976), *Amator* (1979), *Przypadek* (1981), a przede wszystkim dziesięć części cyklu *Dekalog* (którego premiera miała miejsce w roku 1989), *Krótki film o zabijaniu*, *Krótki film o miłości* (będące kinowymi wersjami odpowiednio Dekalogu V i VI), *Podwójne życie Weroniki* (1991), a także francusko-szwajcarski tryptyk *Trzy kolory: Niebieski* (1993), *Biały* (1994), *Czerwony* (1994). Krzysztof Kieślowski zmarł w wieku 55 lat na skutek komplikacji, do jakich doszło w trakcie operacji serca. Pochowany jest na warszawskim Cmentarzu Powązkowskim.

Język bohaterów Kieślowskiego cechuje naturalność i autentyczność. Postaci mówią tak, jak mówią ludzie w rzeczywistości: dominuje rejestr potoczny, często nawet wulgarny, stosowane są formy eliptyczne, metonimiczne, synekdochy, przenośnie i klisze. Brak jest patetyzmu i przesadnej egzaltacji. Tematyka dialogów jest uniwersalna.

Polska lat 70./80. to kraj targany wieloma społecznymi i politycznymi wydarzeniami. W kraju szaleje kryzys ekonomiczny, polityczny i moralny. Bieda, brak podstawowych artykułów w sklepach, ogromny niedobór mieszkań, fale strajków w wielu miastach prowadzą do paraliżu kraju. Społeczeństwo jest podzielone i zdemoralizowane, przechodzi ogromny kryzys wartości. Doskonałym odbiciem rzeczywistości jest polska kinematografia, która w bardzo szczegółowy sposób oddaje klimat omawianych lat, eksponując biurokrację, nepotyzm, konformizm, zawiść, brak charakteru, gotowość do konfabulacji, intryg manipulacji, oszustw i korupcji w prawie wszystkich

dziedzinach życia. Polska w tym okresie to kraj szary, zaniedbany, zrujnowany infrastrukturalnie.

Na podstawie przeprowadzonej analizy przekładu audiowizualnego polskich dialogów na język hiszpański sformułować można ogólne wnioski. W zakresie **tłumaczenia określeń osób** w wersji docelowej zauważamy zwiększenie lub zmniejszenie natężenia cech typowych dla określanych osób oraz całkowite pominięcie pewnych istotnych elementów znaczenia (*mieć babę* → *tener una amante, tener una aventura*; *chłop* → *hombre*; *dupa* → *bombón, puta*; *cwaniaczek* → *caradura*). Różnice te mogą wpływać na zmianę profilowania bohaterów i zmianę recepcji poszczególnych scen. Tłumaczenie oddaje ogólny sens oryginału (którego właściwe zrozumienie nie jest zagrożone), lecz nie zawsze znajduje się na tym samym poziomie stylistycznym, inaczej rozkłada aspekty danego denotatu lub też zmienia ich proporcje. Tłumaczenie nie zawsze posiada ten sam ładunek emocjonalny, szczególnie w przypadku wyrazów nacechowanych lub wulgarnych. W niektórych przypadkach zaciera się element potoczności, który jest o wiele wyraźniejszy w wypowiedziach oryginalnych niż w przekładzie. Efekt metaforyczny, silnie osadzony w oryginale i bardzo charakterystyczny dla języka potocznego, nie zawsze wyeksponowany jest w takim samym stopniu w tłumaczeniu, co w konsekwencji również pozbawia je waloru potoczności. Czasami tłumaczenia hiszpańskie różnią się ekspresją wypowiedzi, ale też uwypuklają inne aspekty zachowania bohatera (*gnój* → *mocoso, capullo*). Spełniają jednak intencję komunikacyjną oryginału. Treści wulgarne pozostają zachowane i wyrażone ekwiwalentami dostępnymi w kulturze języka docelowego (*skurwiel* → *hijo de puta*). Wyrażenia o zabarwieniu ironicznym mogą tracić na wyrazistości na korzyść zwrotów nacechowanych pozytywnie (*kochaś* → *nenita, nene*), co prowadzi do zmiany modalności wypowiedzi. Hiszpańskie wersje bazują na szerokim zakresie referencyjnym danego słowa, szczególnie w użyciu potocznym (*skubaniec* → *cabrón*). Ostrożnie zrównoważony ładunek emocjonalny towarzyszy oryginałowi, jak i jego wersji docelowej (*szajbus* → *el bicho raro*). Przekład aktywuje zbiór nieco innych atrybutów danej osoby, co może zachwiać właściwą ocenę protagonistów (*bydlak* – *imbécil*). Przekład rozszerza znaczenie o dodatkowe informacje w stosunku do oryginału i prowadzi do nadinterpretacji (*łobuzy* → *chorizo, canalla*).

W przypadku **przekładu nazw realiów**, tłumaczenie hiszpańskie uwalnia wypowiedź od elementów stygmatyzujących, nie utrwalając stereotypów i negatywnych konotacji narodowościowych (*wycyganić* → *sonsacar, estafar*). Pominięcie zwrotów kolokwialnych kojarzących się z daną

epoką historyczną i pewnymi wydarzeniami społecznymi zubaża obraz Polski lat 70./80. przedstawiony w filmach Kieślowskiego, nie oddaje w pełni specyficznego klimatu okresu PRL, a także pozbawia dialog odniesień do symboliki Polski i jej dziejów (*suka* → *camión, transporte cancelario*). System języka hiszpańskiego, z uwagi na uwarunkowania społeczne, historyczne i geograficzne nie posiada formalnych odpowiedników wyrażen pochodzących z języka niemieckiego lub rosyjskiego, a które są mocno zakorzenione w kulturze j. polskiego (*paszoł won!* → *¡lárgate!, ¡muévete!*; *brudzia/bruderszaft* → *echar un trago*). Interesującym zjawiskiem jest brak w j. hiszpańskim kolokwialnych określeń liczb, mających szczególny status w kulturze języka polskiego (*tysiąc, pięćdziesiątka*). W tłumaczeniu występują one w formie opisowej, numerycznej lub w zapisie słownym, po raz kolejny wiąże się to jednak z zanikiem określonych konotacji, towarzyszących obecnym w tradycji polskiej i tworzącym narodową tożsamość rytuałom.

W zakresie **treści obsceniczných i eskatologiczných** zauważyć można tendencję do łagodzenia wypowiedzi. Związane jest to z przejściem z języka mówionego na formę pisaną, mającą wyższy status. W rezultacie, tłumaczenie ma mniejszy potencjał metaforyczny i przenosi ciężar z jednego zakresu referencyjnego na inny (*dmuchać* → *beneficiarse*). Zamortyzowane są formy wulgarne, zastępowane przez mniej eksplicytne lub zupełnie neutralne (*mieć w dupie* → *importar un bledo, tener suficiente*). Cechy języka kolokwialnego – ekspresyjność, spontaniczność, humor, plastyczność, bezpośredniość, antropocentryzm – ulegają lekkiemu zatarciu lub też zupełnie giną w procesie podejmowanych przez tłumacza decyzji. Strategia taka prowadzi do eufemizacji tłumaczenia. W wersji hiszpańskiej ignorowany jest aspekt ludzkiej fizjologii i odniesienia do eskatologii (*pierdu-pierdu* → *Bla, bla, ¡claro, claro!*; *obesrać* → *maldita sea*) pomimo bogactwa dostępnych w języku hiszpańskim środków. Łamie to konwencję oryginału, opartego na mocnym, emocjonalnym, ofensywnym i wulgarnym przekazie.

W ramach **określeń czynności życia codziennego** stwierdzić należy, że formy hiszpańskie nierzadko neutralizują efekt stylu potocznego, chociaż zachowują ogólny sens oryginału (*wsypa* → *trampa*). W niektórych przypadkach następuje zmiana ramy pojęciowej i perspektywy (*przechowywać kogoś* → *esconder, vivir; pozbyć się kogoś* → *renegar, no poder ayudar*), co relatywizuje czyny bohaterów i wpływa na konceptualizację filmu. Z uwagi na przejście z rejestru potocznego na neutralny (*forsa* → *dinero; przepuszczać* → *gastar, estar sin duro; zagalopować się* → *exagerar; rozpuścić kogoś* → *poner en peligro*) wypowiedź traci swoje cechy modalne. Treść może być wyrażona za pomocą

innych środków gramatycznych niż w oryginale (*łamać sobie język* → *pobre inglés*; *wyłudzić* → *embustera*) lub też z zastosowaniem innego (przeciwego) punktu widzenia (*leżeć* → *pillar*). Przekład pozbawiony jest ironii, sarkazmu, cynizmu i innych cech odczuwalnych w oryginale (*mamusia* → *mamita, mamá*). Formy eliptyczne i eufemistyczne zastąpiono wyrażeniami bardziej eksplicytnymi (*usunąć* → *abortar*; *zabieg* → *abortar*), w miejsce form posiadających negatywne konotacje pojawiają się wyrażenia o charakterze neutralnym (*wyskrobać się* → *abortar*). W niektórych przypadkach tłumaczenie pozostaje jednak bez zmian w stosunku do wykładni oryginału (*wyskrobać się* → *hacer el raspado*). Ze względu na różnice systemowe, przekład zaburza układ metafor przestrzennych, na których skonstruowany jest tekst wyjściowy (*lewy* → *falso, fictico*). Opuszczenie stylu kolokwialnego na korzyść wyższego rejestru prowadzi do naruszenia autentyczności i naturalności języka użytego w konkretnej sytuacji komunikacyjnej (*siusiu* → *ir al baño*), wywołując efekt sztuczności obserwowanej sceny. Częstym zabiegiem tłumaczeniowym jest rezygnacja z krótkich form eliptycznych i zastąpienie ich mniej ekonomicznymi formułami (*drugie* → *algo más, segundo plato*; *siedzieć* → *estar en chirona, parar a la cárcel*). Kolokwialne, stałe zwroty językowe nie zawsze znajdują swoje odpowiedniki w systemie frazeologicznym języka docelowego (*mieć nóż na gardle* → *no tener otro remedio, estar en epuro*). Elementy, które determinują potoczność wypowiedzi, są kompletnie pomijane (*jak cholera, jak w pysk strzelił*), w konsekwencji czego ich ekspresyjny i emocjonalny potencjał jest zupełnie wygaszony.

Podsumowując, można stwierdzić, że przekład audiowizualny polskich wyrażen (należących do zasobu kolokwialnego polszczyzny) na język hiszpański z zachowaniem ich potocznego charakteru nie zawsze jest w pełni możliwy. Przyczyną tego są różnice nie tylko na poziomie języka. Dzieje się tak również ze względu na uwarunkowania kulturowe, społeczne, historyczne, polityczne i geograficzne. Różnice te nie zakłócają jednak prawidłowego odbioru filmu przez widza hiszpańskojęzycznego.

SUMMARY

Colloquialisms in Spanish audiovisual translation based on movies of Krzysztof Kieślowski

This book deals with the translation of Polish colloquial expressions into Spanish in the form of subtitles. The source of the analysed examples is the work of Krzysztof Kieślowski, a prominent Polish director and screenwriter. *The Decalogue* series has been taken into account, and individual examples also come from films *Three Colours. White*, *A Short Film About Killing* and *Amateur*.

Colloquial language should be understood as a variation of standard language conditioned by a specific communication situation and the current context of the particular statement. Linguistic behaviours of language users are determined by a specific communication act, its circumstances, purpose, place, conversation partner, etc. A distinction between formal and informal registers is made, within which colloquial language is included. Colloquial language is characterized by a number of features, for example an unrestricted relationship of closeness and social equality between interlocutors, everyday, non-specialized topics of conversations, their spontaneous and unplanned course and dynamism of information exchange.

The dominant form of the colloquial register is the spoken language, which does not always observe (e.g. at the level of syntax) and follow the path of language economics. Colloquial language is very authentic, natural and credible, faithfully reflecting real human reactions and social relationships. It is very universal, describes the world as it is, using a system of basic, generally known and understandable terms. The way of how description is made, is visual and imaginative. Common language is the earliest and fastest-acquired and most widely used register of language.

Comparisons, diminutives, augmentatives, neologisms, neosemantisms, obscene and erotic content, vulgar, polysemic expressions and very complex metaphors are dominant in everyday, colloquial lexis. Conversations conducted in everyday language abound in stylistic expressions, often of high expressive load, having their neutral equivalents in standard language.

The practice of audiovisual translation (film, multimedia) emerged in Europe in the early 1930s with the birth of sound cinema, which replaced silent cinema. Nowadays, in times of cinema expansion and extraordinary

popularity of Internet film platforms (e.g. Netflix, HBO) there is a huge demand for film translation in many languages of the world. Audiovisual translation is defined as any kind of translation that we deal with in audiovisual media (cinema, television, Internet, radio, computer games, consoles, etc.).

Film translation is intended to enable public access to films and programmes in foreign languages and export them to other countries. In the field of audiovisual translation we distinguish dubbing, subtitles and voiceover. The Polish television tradition is dominated by a voiceover, while cinema versions and CD/DVD/Blu-ray media usually have subtitles. Audio-visual translation, regardless of its type, takes place in three stages: understanding the original, deverbalisation and reconstruction of the meaning in the target text.

Subtitles are a form of translation which consists of subtitles appearing at the bottom of the screen parallel to the film image. Subtitles are displayed in one or two lines with a maximum length of 35 characters.

Audiovisual translation does not fully reproduce the phonetic or prosodic characteristics of the original, which means that the characteristics of a colloquial language can be rendered on a lexical or syntactic basis. Cinema language, as opposed to e.g. literary, is characterised by relatively simple vocabulary and syntax. When translating colloquial statements, one should strive to make the final version as close as possible to the original text. The most important postulates of audiovisual translation are legibility, accessibility, discretion and naturalness.

The most important limitation of audiovisual translation in the form of subtitles is the speed of reading the text appearing on the screen, which is much lower than the human ability to perceive sound.

An outstanding Polish director and screenwriter, a true icon of Polish cinema, **Krzysztof Kieślowski** was born in 1941 in Warsaw, and died in 1996, also in the capital. He graduated from the State Higher Film School in Łódź (the popular "Film School"), in 1968. He worked at the well-known Documentary Films Studio, and from 1978 was the president of the Polish Filmmakers Association. In 1981 Kieślowski became a member of the Committee for the Survival of Cinematography, led by Andrzej Wajda and Jerzy Kawalerowicz. Between 1978 and 1983 he worked as a lecturer at the University of Silesia, where he achieved great didactic successes and enjoyed unprecedented esteem and sympathy among students. He also gave guest lectures in Germany and Switzerland. In the early 1980s, he met Krzysztof Piesiewicz, a lawyer and screenwriter (later the originator of the Decalogue), and Zbigniew Preisner, a composer, with whom he created an extremely creative trio, making 16 films

together. Their fruitful cooperation lasted until the director's death. Kieślowski's output can be divided into three basic stages: the period of documentary films (from the mid-1960s to the end of the 1970s), feature films, politically and socially engaged (the period between 1975 and 1981) and the turn of the 1980s and 1990s, when his main works were created. Kieślowski's films have been repeatedly awarded with prestigious awards at Polish and international festivals (including the International Film Award and the Golden Lion in Venice). Together with A. Wajda, J. Kijowski, K. Zanussi, A. Holland, F. Falk and others, Kieślowski was one of the creators of the so-called cinema of moral concern, a trend that includes films shot between 1976 and 1981. Kieślowski's most outstanding works include the documentary *Talking Heads* (1980) as well as feature-length films *Personnel* (1975), *Scar* (1976), *Amateur* (1979), *The Case* (1981), and above all ten parts of the *Decalogue* series (premiered in 1989), *Short Film About Killing*, *Short Film About Love* (which are cinema versions of *Decalogue V* and *VI* respectively), *Double Life of Veronique* (1991), as well as the French-Swiss triptych *Three Colours: Blue* (1993), *White* (1994), *Red* (1994). Krzysztof Kieślowski died at the age of 55 in a result of complications during heart surgery. He is buried in the Warsaw Powazki Cemetery.

The language of Kieślowski's characters is specified by naturalness and authenticity. The characters speak as people do in real world: common register dominates, often even vulgar, elliptical, metonymic forms are used, synecdoches, metaphors and clichés. There is no patheticism or exaggerated exaltation. The subject matter of dialogues is universal.

Poland of the 70's and 80's is a country torn by many social and political events. The economic, political and moral crisis is raging in the country. Poverty, lack of basic products in shops, huge shortage of flats, waves of strikes in many cities lead to the paralysis of the country. Society is divided and demoralised, it is going through a huge crisis of values. A perfect reflection of reality is Polish cinematography, which in a very detailed way reflects the atmosphere of the discussed years, exposing bureaucracy, nepotism, conformism, envy, lack of character, willingness for confabulation, intrigues of manipulation, fraud and corruption in almost all areas of life. At that time, Poland was a grey, neglected and infrastructurally ruined country.

Based on the analysis of the audio-visual translation of Polish dialogues into Spanish, general conclusions can be drawn. In terms of translating the definitions of people, in the target version we notice an increase or decrease in the intensity of characteristics typical for describing people, and a total omission

of certain important elements of meaning (to have a woman → *tener una amante, tener una aventura*; peasant → *hombre*; ass → *bombbón, puta*; city slicker → *caradura*). These differences can change the profiling of the characters and the reception of the scenes. The translation reflects the general sense of the original (the proper understanding of which is not at risk), but is not always on the same stylistic level, in a different way it breaks down the aspects of the denotation or changes its proportions. The translation does not always have the same emotional load, especially in the case of vulgar or stigmatised words. In some cases, the element of colloquiality, which is much more pronounced in original statements than in translation, is obliterated. The metaphorical effect, strongly rooted in the original and very characteristic for everyday language, is not always underlined in the same way in translation, which in consequence also deprives it of the value of colloquiality.

Sometimes Spanish translations differ in expression of statement, but they also emphasise other aspects of the hero's behaviour (*sod* → *mocoso, capullo*). However, they fulfil the communication intention of the original. Vulgar content remains preserved and expressed in equivalents available in the target language culture (*motherfucker* → *hijo de puta*). Ironic expressions can lose their clarity in favour of positive expressions (*lover* → *nenita, nene*), which leads to a change in the modality of the expression. Spanish versions are based on a wide reference range of a word, especially in everyday use (*bastard* → *cabrón*). Carefully balanced emotional load accompanying the original and its target version (*weirdo* → *el bicho raro*). Translation activates a set of slightly different attributes of a person, which may upset the correct assessment of the protagonists (*rotter* – *imbécil*). The translation expands the meaning with additional information in relation to the original and leads to overinterpretation (*rogues* → *chorizo, canalla*).

In the case of translating **the names of realities**, Spanish translation sets free the statement from stigmatizing elements, without perpetuating stereotypes and negative connotations connected with nationalities (*wycyganić* (scrounge) → *sonsacar, estafar*). The omission of colloquial phrases associated with a given historical epoch and certain social events impoverishes the image of Poland of the 1970s and 1980s presented in Kieslowski's films, does not fully reflect the specific climate of the period of the People's Republic of Poland, and also deprives the dialogue of references to the symbolism of Poland and its history (*bitch* → *camión, transporte cancelario*). Due to social, historical and geographical conditions, the Spanish language system does not have any formal equivalents of expressions from German or Russian that are strongly rooted

in the Polish culture (paszoł won! (get out!) → ¡lárgate!, ¡muévete!; brudzia/bruderschaft (*Bruderschaft*) → *echar un trago*). An interesting phenomenon is the lack of colloquial terms of numbers in Spanish that have a special status in the culture of the Polish language (tysiąc (thousand), pięćdziesiątka (fifty)). In translation, they appear in descriptive, numerical or verbal form, but once again it is connected with the disappearance of certain connotations accompanying the rituals present in the Polish tradition and creating national identity.

In terms of **obscene and eschatological content**, there is a tendency to soften the statements. This is related to the transition from spoken language to written form, which has a higher status. As a result, translation has less metaphorical potential and shifts the burden from one reference range to another (blow → *beneficiarse*). Vulgar forms are cushioned, replaced by less explicative or completely neutral forms (not give a damn → *importar un bleto, tener suficiente*). The features of colloquial language – expressiveness, spontaneity, humour, plasticity, directness, anthropocentrism – are slightly obliterated or completely lost in the process of making decisions by the translator. Such a strategy leads to the sanitizing of translation. The Spanish version ignores the aspect of human physiology and the reference to escatology (pierdu-pierdu (poppycock) → *Bla, bla, bla, ¡claro, claro!*; take a shit on sth → *maldita sea*) despite the richness of meanings available in Spanish. It breaks the convention of the original, based on a strong, emotional, offensive and vulgar message.

In terms of **everyday life activities**, Spanish forms often neutralise the effect of the common style, although they retain the general meaning of the original (biff → *trampa*). In some cases, there is a change in the conceptual framework and perspective (keeping someone in → *esconder, vivir*; getting rid of someone → *renegar, no poder ayudar*) which relativizes the actions of the characters and influences the conceptualization of the film. Due to the transition from a common to a neutral register (cash → *dinero*; let go of → *gastar, estar sin duro*; overshoot the mark → *exagerar*; dissolve someone → *poner en peligro*) the statement loses its modal features. The content can be expressed in grammatical terms other than the original (breaking the tongue → *pobre inglés*; wangle → *embustera*) or with a different (opposite) point of view (to lye → *pillar*). The translation is devoid of irony, sarcasm, cynicism and other traits visible in the original (mommy → *mamita, mamá*).

Elliptical and euphemistic forms have been replaced by more explicative expressions (remove → *abortar*; procedure → *abortar*), instead of

forms with negative connotations, there are neutral expressions (wyskrobać się (scrape out – abortion) → *abortar*). In some cases, however, the translation remains unchanged from the interpretation of the original (wyskrobać się (scrape out – abortion) → *hacer el raspado*). Due to system differences, translation disturbs the system of spatial metaphors on which the original text is constructed (lewy (fake – left) → *falso, fictico*). Abandoning the colloquial style in favour of a higher register leads to the violation of authenticity and naturalness of the language used in a particular communication situation (pee pee → *ir al baño*), causing the effect of artificiality of the observed scene.

A frequent translation technique is to forego short elliptical forms and replace them with less economic formulas (second → *algo más, segundo plato*; to sit → *estar en chirona, parar a la cárcel*). Colloquial, permanent language phrases do not always find their equivalents in the phraseological system of the target language (to have a knife on the throat → *no tener otro remedio, estar en epuro*). The elements that determine the colloquiality of the statement are completely omitted (*jak cholera (like hell)*, *jak w pysk strzelił (how a slap in a face)*), as a result of which their expressive and emotional potential is completely extinguished.

To sum up, the audio-visual translation of Polish expressions (belonging to the colloquial Polish language) into Spanish, preserving their colloquial character, is not always fully possible. The reason for this are differences not only at the level of the language. This is also due to cultural, social, historical, political and geographical conditions. These differences, however, do not interfere with the proper reception of the film by the Spanish-speaking viewer.