



Este artículo aborda el estudio de Keith Harvey sobre el *camp talk* y su aplicación en el ámbito de la traducción. Tal y como describe este autor, el discurso *camp* se construye a través de distintas estrategias semióticas subyacentes capaces de dar forma a la identidad de una comunidad específica de hablantes. Así, según Harvey, es posible llegar a descubrir un patrón discursivo uniforme que identifica a todo un grupo mediante el uso de ciertos rasgos lingüísticos. A partir del marco descriptivo propuesto por Harvey, analizaremos las estrategias empleadas en español y en la versión subtitulada en inglés de dos de las obras con más estética *camp* del director Pedro Almodóvar (*La mala educación*, *Los amantes pasajeros*) con el objetivo de comprobar la utilidad y la pertinencia del *camp talk* a la hora de moldear una identidad concreta.

**PALABRAS CLAVE:** *camp talk*, Almodóvar, *La mala educación*, *Los amantes pasajeros*, subtítulo, identidad.

# Representación y traducción del *camp talk* en el cine de Almodóvar: los casos de *La mala educación* y *Los amantes pasajeros*<sup>1</sup>

ANTONIO JESÚS MARTÍNEZ  
PLEGUEZUELOS<sup>1</sup>

*Universidad de Salamanca*

<sup>1</sup> GIR TRADIC (Traducción, Ideología, Cultura) de la Universidad de Salamanca.

<sup>1</sup> El presente artículo se inscribe en el proyecto de investigación «Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global» (FFI2015-66516-P; MINECO / FEDER, UE), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

*Representation and translation of camp talk in Almodóvar's films: a case study of Bad education and I'm so excited!*

*This article deals with Keith Harvey's study on Camp talk and its applications in the field of Translation. As the author describes, camp discourse is built through different underlying semiotic strategies which are able to shape the identity of a specific community of speakers. Consequently, and according to Harvey, it is possible to uncover a uniform discourse pattern which identifies an entire group through the use of certain linguistic features. Starting from the descriptive framework put forward by Harvey, this work will analyze the strategies used in Spanish and in the English subtitled version of two of the films with a more pronounced camp esthetics by film director Pedro Almodóvar (Bad Education, I'm So Excited!), in an attempt to verify the usefulness and pertinence of camp talk in shaping a specific identity.*

**KEYWORDS:** *camp talk*, Almodóvar, Bad Education, I'm So Excited!, subtitling, identity.



«[C]amp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization»

(SONTAG, 1964: 283)

## I. INTRODUCCIÓN

La certera definición que Susan Sontag realizó sobre la estética *camp* en los años sesenta continúa resonando hoy en día en muchas de las manifestaciones artísticas, literarias o audiovisuales que se producen en la actualidad. Definitivamente, a lo largo de su influyente «Notes on “Camp”» (1964), la autora consiguió componer uno de los primeros intentos por dar visibilidad a la comunidad homosexual y, al mismo tiempo, comenzar a cimentar una incipiente conciencia social en torno a los miembros de este colectivo, lacrado bajo la imagen negativa del homosexual en tanto que enfermo mental. No en vano, lejos de caer en esencialismos y de proyectar una imagen homogénea y vacía de las minorías sexuales, Sontag afirmó que:

The peculiar relation between Camp taste and homosexuality has to be explained. While it's not true that Camp taste *is* homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap. [...] So, not all homosexuals have Camp taste. But homosexuals, by and large, constitute the vanguard—and the most articulate audience—of Camp. (Sontag, 1964: 286)

Comprender la compleja relación que plantea la autora en estas líneas entre la homosexualidad y lo *camp* ha supuesto el punto de partida de un extenso debate mantenido desde la segunda mitad del siglo xx en los trabajos sociolingüísticos sobre el lenguaje de la homosexualidad y, poco tiempo después, en los estudios gais, lesbianos y *queer* para observar la relación entre la denominada jerga gay y la comunidad

LGTB. Desde la aparición y reconocimiento del colectivo LGTB, las políticas identitarias de estas sexualidades disidentes han luchado por encontrar rasgos, prácticas y símbolos que los representaran y los identificaran en tanto que conjunto. Con ello, elementos como la bandera arcoíris o el triángulo rosa, los bares y locales de ambiente o la celebración de un día LGTB y la marcha del orgullo gay se unen a la búsqueda de un lenguaje propio mediante el cual expresar ese sentimiento de pertenencia a un grupo identitario concreto (Cameron y Kulick, 2006: 3).

Evidentemente, a la luz de las teorías performativas del lenguaje auspiciadas por Judith Butler (2007), cualquier estudio interdisciplinar sobre lengua, traducción y sexualidad no solo abarcará cuestiones en torno a cómo se representa el deseo y la identidad sexual a través del lenguaje, sino que, además, reflejará el modo en el cual se moldean las sexualidades mediante lo que se dice, lo que no se dice y lo que no puede decirse en el discurso por los condicionantes culturales, históricos y sociales de cada contexto. Con estas premisas en mente, el estudio que sigue a continuación examina la influencia del uso de la lengua en la formación identitaria sexual de cada hablante con el objetivo de comprobar cómo se refleja el uso de la jerga LGTB en dos obras pobladas de referencias a la estética *camp* del director de cine Pedro Almodóvar y analizar la aplicación y pertinencia del marco descriptivo de Harvey en el proceso de traducción en ambos largometrajes. Para llevar a cabo el trabajo propuesto, emplearemos el modelo diseñado por Keith Harvey (2000a) sobre el *camp talk* aplicado a dos películas del cineasta manchego en versión original española y subtitulada en inglés.

A lo largo de este trabajo, planteamos una metodología interdisciplinar basada, fundamentalmente, en trabajos del ámbito de la antropología lingüística que se aproximan a la

aparición y uso de un habla propia en el colectivo LGTB (Kulick, 2000; Cameron y Kulick, 2003); en los enfoques postestructuralistas que defienden la construcción de la(s) identidad(es) a través del discurso (Foucault, 1979, 1983; Derrida, 1989); y en los trabajos dentro de los Estudios de Traducción que han ahondado en la relación entre el discurso de la comunidad LGTB y su reescritura (Harvey, 1998, 2000a, 2000b; Ranzato 2012). De este modo, comprobamos qué asimetrías pueden llegar a aparecer en la (re)presentación de las tramas y los personajes gais, lesbianos, bisexuales o transexuales que se plantean en cada una de las versiones y de qué forma puede plantear el traductor la reescritura del discurso y de las identidades sexuales minoritarias. A partir de estas líneas maestras pasamos a continuación a analizar los rasgos de dicho lenguaje según el marco teórico propuesto por Harvey para, posteriormente, aplicarlo a los dos largometrajes que hemos seleccionado. En este proceso, será necesario tener presente el carácter subordinado de la subtitulación como reescritura, ya que existen diversas restricciones de tiempo y de espacio que condicionan inevitablemente las soluciones de traducción. Por ello, somos conscientes de las limitaciones específicas que impiden que el texto traducido de ambas películas sea equiparable al de la traducción de una novela u obra de teatro, o incluso al de la traducción para su doblaje. Finalmente, extraeremos conclusiones de los resultados que ofrezca el análisis que realizaremos.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA (HOMO) SEXUALIDAD A TRAVÉS DEL LENGUAJE

Hasta ahora, en el ámbito del lenguaje, la traducción y la comunicación intercultural, los debates académicos en torno a la lengua y la sexualidad han dado lugar a lo que se viene

denominando «el lenguaje de la homosexualidad» o «*gayspeak*» (Hayes, [1981] 2006). Tal y como Hayes detalla, los homosexuales emplean el *gayspeak* en tres situaciones específicas: cuando necesitan un código secreto para comunicarse de manera encubierta, para distinguir a aquellos que están dentro de la comunidad gay de los que están fuera, y como herramienta para el activismo. En los trabajos sobre el *gayspeak* se ha estudiado cómo hablan los hombres gais (y en menor medida cómo hablan las lesbianas), cuáles son las opciones discursivas que predominan en su forma de comunicarse, o cuáles son las características fonéticas típicas e identificables entre los miembros de las minorías sexuales.

Los primeros trabajos en torno a la idea del «lenguaje de la homosexualidad» surgieron a mediados del siglo xx, alojados en forma de apéndices y glosarios al final de tratados médicos y psiquiátricos sobre pacientes con comportamientos homosexuales (Kulick, 2000: 248). Durante más de treinta años, estos listados terminológicos, con voces y giros supuestamente gaiso lesbianos se consideraron la clave necesaria para descifrar, tal y como apunta Keenaghan (1998: 276), el oscuro e impenetrable discurso de la comunidad homosexual. Sin embargo, con la aparición de las corrientes filosóficas que confluyeron en lo que se ha venido a llamar posestructuralismo, las líneas teóricas sobre el lenguaje de los homosexuales o *gayspeak* cambiaron de rumbo y comenzaron a incorporar las premisas de autores como Foucault (1979; 1983) o Derrida (1972; 1989) sobre la construcción discursiva del sujeto. En este sentido, los estudios sociolingüísticos sobre el discurso gay y lesbiano hicieron suyos los postulados posestructuralistas que consideran el lenguaje como una herramienta capaz de moldear la realidad, con lo que entendieron junto a Foucault que el conjunto de características que dan forma a una

cultura y, por tanto, a la identidad de cada persona, responde a la lucha discursiva de poderes que se produce de forma velada en cualquier sociedad (Foucault, 1983: 29).

Con la incorporación de estas teorías post-positivistas del lenguaje, los lingüistas que analizaban el uso de la lengua por parte de las minorías sexuales entendieron que la identidad no era el origen de determinados patrones lingüísticos sino el resultado de prácticas semióticas concretas (Cameron y Kulick, 2003: 78). La llegada de estas corrientes posestructuralistas al estudio del lenguaje homosexual consiguió cambiar el enfoque desde el cual se abordaron los trabajos sobre el tema desde los años noventa, movidos por la idea de que «there is more to lesbian and gay communication than coded words with special meanings, and more to lesbian and gay linguistic research than the compilation of dictionaries or the tracing of single-word etymologies» (Leap, 1995: xvii).

Indiscutiblemente, a la luz de estos nuevos planteamientos teóricos y en un contexto social y cultural cada vez más globalizado, la traducción de textos relacionados con la homosexualidad se convierte en una puerta de entrada a nuevos paradigmas sexuales para culturas distantes (Ranzato 2012: 373), al mismo tiempo que participa en la propia construcción de una comunidad o una identidad gay (Spurlin, 2014: 303). De esta forma, cualquier texto traducido que tenga una temática LGTB puede llegar a convertirse en un barómetro mediante el cual analizar qué posición ocupan los factores sociales y culturales en la afirmación y recepción de todas aquellas sexualidades disidentes en una sociedad dada.

Con estas consideraciones en mente, Keith Harvey plantea un estudio pionero en la investigación del lenguaje de gays y lesbianas al relacionar el discurso LGTB con la traducción (Harvey, 1998; 2000a; 2000b). En concreto, este

autor se centra en el análisis de lo que denomina «*camp talk*» y examina la capacidad del discurso a la hora de construir y representar identidades sexuales: «[w]hat counts, then, is not the empirically verifiable truth of the relation between a language feature and a speaker's identity, but the fact that these language features have come to stand for certain gendered and subcultural differences» (Harvey, 1998: 297). La carga cultural y estereotípica que Harvey reconoce en el lenguaje, capaz de construir una identidad común específica para un conjunto de hablantes, lo lleva a realizar un estudio sobre los rasgos que encuentra en el discurso *camp*. Desde este enfoque, Harvey mantiene en su trabajo que lo *camp* se convierte en el enclave perfecto tanto para cuestionar la naturalización del sistema «sexogenérico» en nuestra sociedad como para desmontar el binomio heterosexual/homosexual y reconocer todas aquellas conductas sexuales que no encajan en estas categorías (Harvey, 2000a: 242).

Para demostrar estas premisas, Harvey coteja la versión original de la serie estadounidense *Angels in America* con la versión doblada en francés. En esta comparativa el autor extrae una serie de conclusiones que le permiten elaborar un marco descriptivo basado en cuatro estrategias semióticas subyacentes que no existen en el lenguaje en sí mismas, pero que pueden llevar a descubrir las características del *camp talk*. Estas cuatro categorías son: «*paradox*», «*inversion*», «*ludicrism*» y «*parody*» (Harvey, 2000a). Para entender en qué consiste cada una de ellas y, al mismo tiempo, observar cómo se han recreado las sexualidades disidentes en dos de las obras de Pedro Almodóvar con más estética *camp* de su filmografía, procedemos en los siguientes apartados a aplicar las cuatro categorías tanto a los diálogos de *Los amantes pasajeros* y *La mala educación* como a sus versiones subtituladas para el público anglófono.

### 3. (RE)ESCRITURAS *CAMP* EN *LOS AMANTES PASAJEROS*

El juego de (re)significaciones y (re)presentaciones relacionadas con la estética *camp* que puebla la obra de Almodóvar supone para el traductor un reto intercultural por la profunda imbricación de las tramas y los personajes que recrea el director con la cultura y la sociedad españolas. De forma específica, los diálogos en cada largometraje van perfilando la personalidad y, con ello, la sexualidad de cada personaje mediante actos performativos que definen la identidad de los participantes de la obra. En muchos casos, los personajes con sexualidades disidentes en las películas de Almodóvar han quedado contruidos, como veíamos en el apartado anterior, a partir de un conjunto de rasgos connotados y asociados de manera tradicional con la comunidad LGTB española. Esta carga cultural y estereotípica que Harvey encuentra en el discurso que define a gays y lesbianas le llevó a analizar qué rasgos lingüísticos son característicos del discurso *camp* y a crear un marco descriptivo de análisis.

Tal y como Harvey recoge en su estudio, de manera tradicional lo *camp* ha englobado un conjunto de gestos, acciones, discursos y rasgos lingüísticos que parodian el comportamiento de la mujer de una manera exagerada, llevándolo al extremo (Harvey, 2000a: 241). No se trata, por tanto, de imitar realmente cómo es una mujer, sino de presentar una caricatura excesiva de ella. Por este motivo, este autor considera lo *camp* como el lugar idóneo para producir un discurso gay cómico y humorístico de sí mismo. No obstante, continúa Harvey, quedarse en esta definición de *camp* y no llegar a considerar la capacidad del discurso *queer* para subvertir y deconstruir el sistema «sexogenérico» que ha quedado naturalizado en nuestra sociedad llevaría al no reconocimiento del potencial que

guarda el *camp talk* a la hora de cuestionar la naturalización de la sexualidad en términos del binomio heterosexual-homosexual.

Para descubrir qué particularidades presenta el *camp talk* y cómo puede llegar a definir la identidad de cada hablante, pasamos a aplicar el marco descriptivo de Harvey a una de las películas con más elementos *camp* de la filmografía almodovariana: *Los amantes pasajeros*. En este largometraje un grupo de pasajeros en clase *business* viaja desde Madrid a Ciudad de México con una tripulación extravagante y disparatada. Un problema técnico con el tren de aterrizaje del avión hace que la vida de todos los personajes peligre, hecho que da pie a una situación tensa y singular, salpicada con diálogos absurdos y descontextualizados.

Entre los personajes principales de la película encontramos a tres auxiliares de vuelo gays que consumen alcohol y drogas a lo largo del viaje e intentan entretener al pasaje con cócteles y canciones de karaoke; al piloto del avión, padre de familia y amante de uno de los auxiliares; a una bruja sensitiva capaz de detectar la muerte; a un actor fracasado o a una *dominatrix* que asegura poseer vídeos con los 600 hombres más influyentes de España. En este escenario, los diálogos de los personajes gays y bisexuales proporcionarán mucha información necesaria para construir de forma discursiva la identidad de cada uno de ellos, dentro de un contexto cultural y social español marcado ideológicamente.

#### 3.1. *Paradox*

La primera categoría que propone Harvey en su estudio del *camp talk* es «*paradox*, la paradoja». <sup>2</sup> Mediante esta estrategia se logra crear incongruencias de registro gracias a la aparición

<sup>2</sup> Traducción propia para las cuatro categorías de Harvey.



de nociones o puntos de vista aparentemente contradictorios en un mismo contexto (Harvey, 2000a: 244). Teniendo en cuenta la trama de la película y la situación de riesgo a la que se encuentran expuestos los personajes, podemos señalar como primera característica de la estrategia *paradox* de Harvey la ruptura entre el tema del que se habla y el registro empleado. Por ejemplo, observamos la incorporación de latinismos y cultismos en el registro informal, e incluso vulgar, que emplean los tres auxiliares de vuelo a lo largo de la película. Como muestra apuntamos «Qué te gusta a ti un *mea culpa*», traducido al inglés como «You really like a *mea*

Joserra: Oye, ¿han pedido alguna canción?

Fajas: No, fíjate.

Joserra: Los musicales han matado el auténtico cabaret.

*Ejemplo 1. Paradox en Los amantes pasajeros*

En ambos casos los subtítulos en inglés han logrado mantener el mismo efecto que en español al conseguir una fractura entre el tema y el registro lingüístico empleado. No obstante, si comparamos las versiones española e inglesa del siguiente diálogo en pleno aterrizaje de

*culpa*». En los subtítulos en inglés de la película se recurre también al francés como lengua de cultura, pero trataremos estos casos dentro de la estrategia *parody*, tal y como Harvey explicita en su análisis del discurso *camp*.

Por otra parte, según la clasificación de Harvey, es frecuente el empleo de referencias a la alta cultura, propias del teatro o la ópera, o al mundo del espectáculo para relatar cualquier suceso. En la película de Almodóvar, cuando los tres auxiliares proponen a los pasajeros cantar alguna canción en plena crisis aérea para entretenerlos, nadie hace ninguna propuesta, y los azafatos de vuelo comentan:

Joserra: Have they asked for any songs?

Fajas: No! Go figure!

Joserra: Musicals killed true cabaret!

emergencia podemos reparar en ciertas asimetrías. Destacamos a continuación en negrita la terminología y fraseología específica del ámbito aeronáutico que utilizan los pilotos para marcar los puntos de ruptura con el registro general del diálogo:



Benito: Alex, tú que eres bisexual. ¿Es cierto que los tíos te comen la polla mejor que las tías?

Alex: ¿A qué viene esa pregunta ahora, Benito? **Alto ECAM.**

Benito: Antes, cuando estabas fuera, he dejado que Ulloa me... Y ha sido...

Alex: **Activa la fase de aproximación.**

Benito: **Fase activada y confirmada.** Bueno la verdad es que acabamos haciendo un 69. Yo también le comí a él... Que para lo delgado que está tiene un pedazo de rabo.

Alex: Benito, ¿tú crees que es el momento de hablar del rabo de Ulloa? **Speed Managed.**

Benito: Para mí es importante. ¿Tú crees que me estoy volviendo bisexual?

Alex: No, tú eres maricón de nacimiento.

Benito: ¡No jodas!

Alex: Y tu mujer lo sabe, por eso está obsesionada con que no te lo hagas con tíos. **Y continúa con el ECAM.**

Benito: ¿Selector crossfeed **en on**?

Alex: Sí, **abre la** crossfeed.

Benito: Hoy ha pasado lo de Ulloa porque he bebido. **Bombas lado inafectado en off.**

Alex: Cuando lo nuestro también. Por eso vomitaste. No porque mi polla te provocara arcadas. Mi polla te encantó. Lo que pasa es que con la excusa del alcohol... **Quita la del lado izquierdo.**

Benito: No sé dónde quieres llegar. Oxygen crew supply **en off.**

Alex: **Alto ECAM.**

Benito: Alex, you're bisexual. Is it true guys suck your dick better than girls do?

Alex: Why bring that up now, Benito? **Hold ECAM.**

Benito: While you were out, I let Ulloa... And it was...!

Alex: **Activate approach stage.**

Benito: **Stage activated and confirmed.** The truth is we ended up doing a 69. I sucked him off as well. He's skinny but he's got one hell of a dick!

Alex: Do you think this is the time to talk about Ulloa's dick? **Speed managed.**

Benito: For me, it is important. Am I becoming bisexual, like you?

Alex: No, you're a natural born fag!

Benito: Cut it off!

Alex: And your wife knows. That's why she's obsessed with you not doing it with guys. **Continue with ECAM!**

Benito: Crossfeed **selector on**?

Alex: Yes, Crossfeed **open.**

Benito: I think you're exaggerating. It happened with Ulloa today because I'd been drinking. **Pumps on unaffected side off.**

Alex: Like when it happened with us. That's why you threw up. Not because my dick made you retch. You loved my dick! But with the excuse of alcohol... **Turn off the left side.**

Benito: I don't know what you're getting at. **Oxygen crew supply off.**

Alex: **Hold ECAM.**

En esta situación se produce un hiato entre dos registros en una misma conversación, en función de los dos temas de los que hablan los personajes: la sexualidad de uno de ellos y el aterrizaje de emergencia que están intentando llevar a cabo. Por una parte, los dos pilotos hablan de sexo sin ningún tapujo en plena crisis aérea, con un registro que va de lo coloquial a lo vulgar, pero, al mismo tiempo, intercalan giros, fraseología y terminología especializada propia de la aeronáutica. La estrategia en los subtítulos en inglés copia a la versión original y coincide con lo descrito por Harvey a la hora de alterar el registro entre la sexualidad y el pilotaje del avión. No obstante, en este caso en el original se recurre a una determinada terminología técnica en inglés, algo que aumenta la brecha entre la discusión sobre la sexualidad del copiloto y el aterrizaje, llegando incluso a emplear calcos del inglés en español («Bombas lado inafectado en *off*»). En los subtítulos en inglés el salto de un idioma a otro se pierde y no queda tan acentuada la alternancia entre ambos temas en el contexto de emergencia en que surge el diálogo, con lo cual la distancia entre ambos registros y entre la identidad que cada uno de los hablantes muestra es menos pronunciada.

### 3.2. *Inversion*

La estrategia de «*inversion*, la inversión», tal y como la describe Harvey, se basa en el cambio de un orden o relación esperada entre dos signos (Harvey, 2000a: 245). Los casos más evidentes dentro de esta categoría suelen ser la alteración de nombres propios asignados de manera tradicional a un género específico y el cambio de los marcadores gramaticales de género. Mediante estas variaciones el discurso *camp* propone cuestionar la categorización binaria de lo femenino

y lo masculino y dudar del orden «sexogénico» que ha quedado naturalizado en las sociedades actuales. En *Los amantes pasajeros* los ejemplos abundan, especialmente en los diálogos entre personajes gays o bisexuales. Así, es fácil encontrar en las conversaciones que mantienen los tres auxiliares de vuelo comentarios del tipo «la muchacha lleva razón», en referencia a uno de ellos, o «¡Marrana!» y «Cuando te pones en plan heroína me das miedo», ambas dirigidas también a un chico gay. En estos casos la traducción no planteaba problemas en la reescritura al inglés y estas intervenciones quedaron reflejadas en los subtítulos en inglés como «The girl is right», «Slut!» y «When you act the heroine, you scare me».

No obstante, en determinadas construcciones sintácticas puede ocurrir que en la versión en inglés desaparezca esta inversión del género, ya que no queda marcada gramaticalmente en los adjetivos o en los sustantivos en lengua inglesa. Por ello, en conversaciones como «No, si eso también, pero hija mía es que con tu carácter me lo pones muy difícil», traducido como «I did, but with your temper it isn't easy», o en la traducción de «cochina» por «pig», el subtítulo resta información al espectador anglófono y la alteración del género queda velada en la versión inglesa. Observamos el mismo caso en el comentario «Yo tengo una amiga camella que las vende en Madrid», traducido al inglés como «A friend of mine is selling them in Madrid». En este ejemplo, además de no invertir el género en el subtítulo, la versión inglesa pierde el tono humorístico que se consigue al emplear el femenino de «camello», usado de forma habitual en masculino para hablar de un traficante de droga. En estos casos, Harvey alerta de la necesidad de encontrar otros recursos para mantener el

cambio del género en la versión meta. En *Los amantes pasajeros* comprobamos que en ciertos pasajes se plantean pequeñas variaciones para conseguir invertir el género. Por ejemplo en el siguiente diálogo:

Joserra: ¿Tú a mí no me tienes que decir nada?  
 Alex: ¿Yo? ¿De qué?  
 Joserra: De esta. [a Benito]  
 Benito: A mí no me hables en femenino.

### Ejemplo 3. *Inversión en Los amantes pasajeros*

En este fragmento concreto el diálogo ha quedado resuelto gracias a un término en francés para señalar el género femenino. Como comprobaremos a continuación, el uso de otras lenguas, sobre todo el francés, constituye otra de las estrategias empleadas en la construcción del discurso *camp* según el marco descriptivo de Harvey.

### 3.3. *Ludicrism*

En esta categoría Harvey agrupa todos los rasgos lingüísticos que juegan con la forma y el significado de las palabras. En estas situaciones los hablantes emplean intencionadamente todas

las posibilidades que pueden surgir al activar juegos de palabras, dobles sentidos (en especial con referencias sexuales), o la asignación de nombres y apodos en función de un determinado rasgo físico o por un comportamiento

Joserra: Have you nothing to tell me?  
 Alex: Me? About what?  
 Joserra: About *madame*!  
 Benito: I'm not a female!

sexual específico. Tal y como Harvey describe la categoría «*ludicrism*, el ridículo» y teniendo en mente el concepto de «*remainder*» de Venuti, en tanto que excedente de significación que carga las palabras (Venuti, 1998: 10), resultará sencillo comprobar la capacidad del traductor a la hora de recrear la identidad sexual de los personajes. Por ejemplo, el nombre del personaje de Fajas en la película de *Los amantes pasajeros*, bastante significativo por la obesidad del actor que lo interpreta, ha quedado sin traducir en los subtítulos en inglés. Con ello, se roba parte de la información en el trasvase al inglés, y el perfil del personaje pierde matices en la versión traducida.





Además de este ejemplo hay distintos juegos de palabras en los diálogos de los tres auxiliares de vuelo con referencias más o menos veladas a actos sexuales. Así se puede comprobar en los siguientes fragmentos:

Joserra: Está hirviendo.  
Fajas: ¿Tanto? ¿Tú crees?  
Joserra: Maricón, el novio no, el agua.

*Ejemplo 4. Ludicrism en Los amantes pasajeros*

Ricardo: Yo debería hacer una llamada.  
Ulloa: ¿Una mamada?  
Ricardo: Una llamada.

*Ejemplo 5. Ludicrism en Los amantes pasajeros*

Novio: Yo es que he sido mula muchos años. Y para pasar fronteras es que el culo es lo más seguro.  
Fajas: Yo también creo mucho en el culo.

*Ejemplo 6. Ludicrism en Los amantes pasajeros*

En estos casos los subtítulos en inglés han conseguido capturar, mediante juegos de palabras, el tono humorístico y las referencias sexuales que se producían en los malentendidos y dobles sentidos de la versión original. Observamos, además, en el ejemplo 4, un ejemplo que podemos considerar de compensación cuando se subtítulo «maricón» como «bitch», pues recurre a la estrategia de la inversión cambiando el género de la persona a la que se refiere. Este no es el único momento en que se opta por tal solución, ya que se repite en distintas ocasiones a lo largo de la película para la traducción de «maricón», junto a otras propuestas como «fag» y «faggot». Con esta estrategia calcada del español que coincide con el modelo descriptivo

de Harvey, los personajes de la versión inglesa quedan contruidos igualmente sobre la identidad *camp* que presentábamos en los primeros párrafos de este trabajo.

Joserra: Boiling over.  
Fajas: Really? That much!  
Joserra: Bitch, not the groom! The water!

Ricardo: I need a phone.  
Ulloa: Need to be blown?  
Ricardo: A phone.

Novio: I've been a «mule» for years. Your ass is the safest way to get across a border.  
Fajas: I believe in the ass too!

### 3.4. *Parody*

De las cuatro estrategias que Harvey presenta en su definición de *camp*, «*parody*, la parodia» destaca como la más frecuente y la más empleada por los personajes LGTB. El autor retoma las palabras de Butler sobre la concepción de la identidad gay no como una mera copia de la identidad heterosexual, sino como la copia de una copia, «una repetición paródica de “lo original”» (Butler, 2007: 95). Para conseguir este efecto humorístico, Harvey apunta a la exageración como medio fundamental para presentar los rasgos más destacados y representativos del discurso *camp* (Harvey, 2000a: 251). En *Los amantes pasajeros* los casos de exageración abundan, aunque en algunas ocasiones se han

perdido en la reescritura hacia el inglés, como en la frase que pronuncia uno de los auxiliares de vuelo: «¡Qué politoxicómana soy!», no recogida en los subtítulos. De forma similar, en la traducción de «Si hasta a mí, gorda como un truño, me la mamaron viva en la mili» como «In the army I had more blowjobs than an air bed» observamos que el recurso humorístico se ha mantenido en la versión inglesa, pero ha caído la referencia exagerada al sobrepeso del personaje.

Asimismo, Harvey cita dentro de la estrategia de la parodia el uso de otras lenguas, sobre todo del francés, como rasgo típico del discurso *camp* (Harvey, 2000a: 251-252). En la película de Almodóvar encontramos el siguiente comentario dentro de un diálogo en el cual discuten el piloto y su amante, uno de los auxiliares de vuelo: «Alex, estoy desolado. Como dicen los franceses: *je suis désolé*. No sé si me... ¿eh? Si me entiendes». La traducción propuesta mantiene el francés como solución para la versión meta: «Alex, I'm desolate. As the French say, *je suis désolé*. I don't know... If you understand me», con lo cual el efecto es similar en ambas versiones.

Por otro lado, parece necesario señalar antes de concluir el análisis que, además del caso de compensación señalado anteriormente dentro de la categoría de *ludicrism*, solo hemos detectado otro recurso de *camp talk* en el subtítulo inglés allí donde el español no lo emplea. Esto sucede cuando los pasajeros de la clase preferente entran en grupo a la cabina y el sobrecargo del vuelo los invita a salir, argumentando que no es posible permanecer en ese lugar: «es que no está permitido que entren los pasajeros, y mucho menos en grupos», cuya solución de traducción incluye un giro en francés: «passengers aren't allowed in here, and much less *en masse*».

En todos los ejemplos empleados en nuestro análisis el marco clasificatorio de Harvey ha

sido de ayuda para localizar los rasgos discursivos que predominan en los personajes más *camp* de *Los amantes pasajeros*. Al mismo tiempo, las estrategias de traducción empleadas en los subtítulos en inglés presentan un marcado paralelismo con la clasificación y descripción de Harvey y con las características lingüísticas que este autor incluye en la definición del discurso *camp*. No obstante, en algunos casos la versión inglesa ha podido perder fuerza al reproducir el estilo *camp* del original, como, por ejemplo, mediante la no traducción de muchos vocativos en femenino dirigidos a personajes masculinos o mediante la desaparición del cambio de género en ciertos diálogos.

#### 4. LA (NO) PRESENCIA DEL *CAMP TALK* EN *LA MALA EDUCACIÓN*

Hasta ahora hemos comprobado que en la película *Los amantes pasajeros* abundan los ejemplos sobre el *camp talk* y que estos encajan en el patrón marcado por el marco descriptivo del discurso *camp* que propone Harvey. A continuación, pasamos a descubrir que en otra de las obras de Almodóvar con un gran número de personajes que presentan sexualidades minoritarias, *La mala educación*, no es tan frecuente el uso de rasgos propios de la denominada jerga gay. El largometraje que ahora nos ocupa plantea el reencuentro entre un director de cine y un actor veinticinco años después de haber compartido su infancia en un internado donde sufrieron abusos sexuales por parte del sacerdote que dirigía el colegio. La trama está plagada de referencias al mundo gay y transexual debido a las relaciones y a las prácticas sexuales gays y bisexuales que se desarrollan en la cinta, así como a la aparición de transexuales y travestis en los diferentes arcos argumentales que se





suceden en la película, ambientada en la España de los años ochenta.

En principio, tanto el tema central de la película como los personajes que participan pueden llevarnos a pensar que los recursos lingüísticos empleados en los diálogos explotarán los mismos planteamientos discursivos que Harvey describe como *camp talk*. Sin embargo, mediante un análisis más profundo de las estrategias semióticas recurrentes en *La mala educación*, comprobamos que resulta más complicado encontrar ejemplos que se ajusten a la clasificación de Harvey. De este modo, la aparición de incongruencias en el registro, el cambio de género, los dobles sentidos o las exageraciones, por citar solo algunas de las características que propone este autor como típicas del *camp talk*, no son tan recurrentes en *La mala educación* como lo eran en *Los amantes pasajeros*.

En primer lugar no se produce casi ninguna referencia al mundo del espectáculo, del cine o del teatro, salvo en la respuesta que el personaje de Paquito le da al de Ángel cuando en un momento de la película le pide más cocaína: «Ponme otra, tú ya sabes que yo creo en la pareja: dos polvos, dos rayas, dos amigas. *Dos cabalgan juntas, Dos por la carretera*». Los subtítulos en inglés para este comentario se redactaron como: «One more. I believe in couples. Two fucks, two bumps, two “amigas”. *Two Rode Together, Two for the Road*». En este caso, además de la referencia a dos películas conocidas, en la versión original se ha jugado con la alteración del género en el título *Dos cabalgan juntos*. En cambio, la opción en inglés ha mantenido el título original y ha compensado la pérdida con

el uso en español de la palabra «amigas», quizá algo más oscura para el público anglófono.

Como vemos, el cambio de género también se emplea en *La mala educación*, pero con un uso mucho más limitado. Solo cuando Paca y Zahara (Paco y Ángel) están travestidos de mujer utilizan el femenino, pero los ejemplos no abundan. Podemos señalar únicamente los siguientes casos: «Ay, qué cerda eres [a Paquito]» y «una uñita para mi tronquita Paca». Las propuestas de traducción en los subtítulos para cada una de estas intervenciones son: «You're such a pig» y «A nailful for my gal Paca». En el segundo ejemplo se explicita el uso del femenino al referirse al personaje con «*gal*», pero en el primero la pérdida del marcador femenino, al no poder señalarse mediante sustantivos o adjetivos, resta información al espectador meta y consigue modificar la imagen que se proyecta en el discurso en español.

Los juegos de palabras, las ironías y los dobles sentidos que Harvey listaba en su marco descriptivo sobre el *camp talk* tampoco aparecen con frecuencia en *La mala educación*. Podemos localizar una referencia con doble sentido en la respuesta de Zahara (Ángel) al padre Manolo cuando este último le pregunta «¿Vamos a hablar a oscuras?», y ella contesta «No importa, estoy acostumbrada a trabajar en la oscuridad». La traducción copia la estrategia del español y ofrece al espectador meta el subtítulo «I'm used to working in the dark». Como último ejemplo, solo queda señalar el juego en las respuestas de Paquito al sacerdote cuando acude a misa para robar en la iglesia:

Padre Manolo: Por Jesucristo nuestro Señor.  
 Paca: A ver.  
 Padre Manolo: El Señor esté siempre con vosotros.  
 Paca: A mí me vendría muy bien.  
 Padre Manolo: Podéis ir en paz.  
 Paca: Ojalá.

Fr. Manolo: Through Jesus Christ Our Lord.  
 Paca: We'll see.  
 Fr. Manolo: The Lord be with you.  
 Paca: I could use Him.  
 Fr. Manolo: You may go in peace.  
 Paca: I hope so!



### Ejemplo 7. *Ludicrism en La mala educación*

En este caso se busca intencionadamente cambiar las respuestas que se dan al sacerdote en función de la situación que plantea el argumento. El estado de nerviosismo y ansiedad del personaje se plasma en la alteración de la contestación esperada en la celebración de la liturgia. En inglés el efecto es similar al que se produce en español. Se ha calcado la estrategia y el resultado consigue transmitir la ironía y el giro humorístico del original.

Existe, antes de concluir con la localización del *camp talk* en esta película, un caso de compensación observado en los subtítulos en inglés al traducir «Yo flipo contigo, **tía**» como «I'm flipping out, **bitch!**». En esta solución de traducción se recurre a «bitch», término empleado en el *camp talk* en inglés que mantiene la marca de género femenino como en el texto original, pero con una connotación sexual mucho mayor de lo que encontramos en el audio en español.

Sin embargo, a pesar de los ejemplos extraídos de *La mala educación* y del subtítulo en inglés siguiendo la clasificación propuesta por Harvey para encontrar y distinguir el *camp talk*, los diálogos entre los personajes más *camp* no recurren a gran parte de los rasgos lingüísticos que este autor considera constitutivos de esta variante del lenguaje. Tras el análisis presentado sobre la aparición y frecuencia del *camp talk* en la película, pensamos que en el caso concreto de este largometraje el uso de la lengua de los personajes que intervienen no parece encajar con el estudio descriptivo de Harvey sobre el

*camp*, a pesar del enorme protagonismo de la estética *camp* en la trama y de la presencia de personajes travestis y transexuales a lo largo de toda la película.

Por ello, quizá sea necesario ahondar en la clasificación de Harvey sobre el *camp talk* con el objetivo de avanzar y ampliarla mediante la creación de una nueva propuesta más inclusiva y exhaustiva con rasgos no contemplados en el marco teórico original. En este sentido, cabe destacar los avances conseguidos por Villanueva Jordán (2015) en esta línea teórica a partir del planteamiento de Harvey con el fin de marcar nuevas categorías de análisis del estilo *camp*. Villanueva propone llevar a cabo una clasificación de análisis del *camp talk* más amplia para estudiar los giros de esta variante lingüística de una manera más precisa y localizar de forma más efectiva las características que participan en su construcción. Con ello, y gracias al sustrato teórico desarrollado por Harvey, podremos detectar rasgos del discurso *camp* que, hasta ahora, no quedaban recogidos en la clasificación de *paradox*, *ludicrism*, *inversión* y *parody* pero que, igualmente, son propios de esta variante.

## 5. CONCLUSIONES

Después de comparar las dos obras de Almodóvar a la luz de la propuesta teórica de Keith Harvey sobre el *camp talk*, observamos que los subtítulos han conseguido mantener la carga connotativa en las distintas categorías. Solo

localizamos algunas pérdidas en el significado del texto meta con respecto al texto origen en el apartado de inversión, ya que ciertas construcciones en inglés, y las limitaciones de espacio y tiempo en pantalla, no permiten trasladar el uso del género femenino en referencia a personajes masculinos. No obstante, mediante algunos casos de compensación, el discurso meta logra mantener en el subtítulo dicha información.

A pesar de esto, y según hemos señalado en el análisis, el número de casos encontrados en *La mala educación* es muy inferior al de *Los amantes pasajeros*, y ha resultado complicado localizar características lingüísticas según el patrón descriptivo marcado por Harvey, incluso considerando el papel protagonista de personajesgais, travestis y transexuales a lo largo de toda la película. En este sentido, consideramos que las características mediante las que Harvey define el habla gay son frecuentes en muchas manifestaciones culturales, entre ellas el cine y la televisión. Sin embargo, entendemos que un estilo de habla como el que describe Harvey, basado únicamente en cuatro categorías de análisis, puede resultar en cierta medida limitado para llegar a abarcar todos los rasgos lingüísticos que lo configuran y, al mismo tiempo, podría provocar una esencialización de la identidad de sus hablantes, ya que no reconocería todos aquellos matices lingüísticos que escapan de la categorización que presenta este autor y excluiría a parte de sus hablantes. Al igual que ocurre con otros estudios descriptivos anteriores sobre el *camp talk*, como los de Barrett (1997) o Queen (1997), los rasgos lingüísticos del *camp* que plantea Harvey pueden llevarnos a pensar que el colectivo LGTB y, concretamente, la comunidad gay actualiza únicamente una jerga homosexual basada en un conjunto de recursos lingüísticos limitados, sin esperar que dentro de la propia comunidad haya sujetos que no empleen dichos rasgos.

Ante esto, consideramos necesario aproximarnos a su clasificación teniendo presente, con vistas a futuras investigaciones como las de Villanueva Jordán (2015), una posible ampliación del marco de estudio del *camp talk* con el objetivo de encontrar una variedad más amplia de las características discursivas que lo conforman. En el caso concreto del doblaje y subtítulo de los productos de ficción de temática LGTB para otros grupos culturales, el proceso de transculturación al que se someten los diálogos de personajes gays, lesbianos o transexuales deja expuesto tanto el modo en que se concibe la sexualidad en una sociedad como la percepción de las distintas minorías sexuales por parte de diferentes culturas. Con ello, y debido a la enorme capacidad del lenguaje para construir la identidad de cada hablante a través del discurso y la repercusión del discurso traducido en un mundo cada vez más globalizado, el traductor deberá ser consciente de las implicaciones de un uso concreto del lenguaje por los riesgos que puede comportar hacia la estereotipación y esencialización de una comunidad específica.

Así, aunque no cuestionamos la legitimidad del análisis de Harvey y creemos que las estrategias semióticas discursivas que presenta pueden ser de gran ayuda para entender y definir el *camp talk*, hemos de tener presente que condicionar a todo un grupo de hablantes en función del uso de rasgos delimitados por las categorías «*paradox*», «*inversion*», «*ludicrism*» y «*parody*» puede conducir a cierta estereotipación y esencialización de las identidades sexuales minoritarias. Con ello en mente, podremos construir, a través del discurso (traducido), unas identidades poliédricas y no estereotipadas mediante las estrategias estudiadas, pero también desde nuevos recursos lingüísticos que moldeen de manera certera el amplio abanico de identidades sexuales minoritarias.

Por ello, a la vista de casos como los estudiados y como apunte para futuros trabajos, consideramos necesario adoptar una perspectiva abierta hacia el uso del lenguaje y entender la clasificación que propone este autor como una base sobre la cual seguir analizando los rasgos del discurso *camp* de forma integradora, reconociendo la diferencia, y siendo capaces de representar y dar voz a las distintas identidades alojadas bajo el paraguas de la homosexualidad, sin circunscribir el discurso de las minorías sexuales a una serie limitada de rasgos específicos.

RECIBIDO EN JULIO DE 2015

ACEPTADO EN MARZO DE 2017

VERSIÓN FINAL DE MAYO DE 2017

## BIBLIOGRAFÍA

- Barrett, Rusty (1997): «The “Homo-genius” Speech Community», en Anna Livia y Kira Hall (eds.), *Queerly Phrased. Language, Gender and Sexuality*, New York: Oxford University Press, 181-201.
- Butler, Judith (2007) [1999]: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. M<sup>a</sup> Antonia Muñoz, Barcelona: Paidós.
- Cameron, Deborah y Don Kulick (2003): *Language and Sexuality*, Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques (1972): *La dissémination*, Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1989) [1967]: *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos.
- Foucault, Michel (1979): *Microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (1983): *El discurso del poder*, Ciudad de México: Folios Editoriales.
- Harvey, Keith (1998): «Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer», *The Translator: Special Issue, Translation and Minority*, 4/2, 295-320.
- Harvey, Keith (2000a): «Describing Camp Talk: Language/Pragmatics/Politics», *Language and Literature*, 9/3, 240-260.
- Harvey, Keith (2000b): «Gay Community, Gay Identity and the Translated Text», *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 13/1, 137-165.
- Hayes, Joseph J. (2006) [1981]: «Gayspeak», en Deborah Cameron y Don Kulick (eds.), *The Language and Sexuality Reader*, London / New York: Routledge, 68-77.
- Keenaghan, Eric (1998): «Jack Spicer’s Pricks and Cocksuckers. Translating Homosexuality into Visibility», *The Translator: Special Issue, Translation and Minority*, 4/2, 273-294.
- Kulick, Don (2000): «Gay and Lesbian Language», *Annual Review of Anthropology*, 29, 243-285.
- Leap, William (1995): «Introduction», en William Leap (ed.), *Beyond the Lavender Lexicon: Authenticity, Imagination and Appropriation in Gay and Lesbian Languages*, New York: Gordon & Breach, vii-xix.
- Queen, Robin (1997): «“I Don’t Speak Spritch”: Locating Lesbian Language» en Anna Livia y Kira Hall (eds.), *Queerly Phrased: Language, Gender and Sexuality*, New York: Oxford University Press, 233-256.
- Ranzato, Irene (2012): «Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing», *Meta: Translators’ Journal*, 57/2, 369-384.
- Sontag, Susan (1964): «Notes on “Camp”», *Against Interpretation*, New York: Pan Books.
- Spurlin, William J. (2014): «Queering Translation», en Sandra Bermann y Catherine Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Chichester: Wiley, 298-309.
- Venuti, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London / New York: Routledge.
- Villanueva Jordán, Iván (2015): «“You better werk.” Camp representations of RuPaul’s Drag Race in Spanish subtitles», *Meta: Translators’ Journal*, 60/2, 376.