



LA FRUSTRACIÓN FÍLMICO-DIALECTAL ALMODOVARIANA

Aproximaciones y análisis de la intraducibilidad subversiva en dos largometrajes de Pedro Almodóvar en la década de los 80

Filmic-dialectal frustration in the world of Almodóvar

Approaches and Analysis of the Subversive Untranslatability in Two 1980s' Feature Films by Pedro Almodóvar

JORDI MACARRO

Universidad de Lille, Francia

KEYWORDS

*Pedro Almodóvar
Movida Madrileña
Subtítulos
Untranslatable
1980s*

ABSTRACT

In the context of the last quarter of the 20th century in Spain, cinema played an important role in the subversive process of a society that was awakening from its dictatorial lethargy to cope with European cultural modernity. We can find evidence of this process in the first feature films by the Spanish director Pedro Almodóvar. They capture a transgressive contemporary imaginary, both visual and lexical, that the French-language subtitles dilute and even make disappear, generating a subversive frustration resulting from the untranslatability of the original audio-visual component.

PALABRAS CLAVE

*Pedro Almodóvar
Movida Madrileña
Subtítulos
Intraducible
Años 80*

RESUMEN

En el contexto español del último cuarto del siglo XX el cine ha tenido un papel preponderante en el proceso subversivo de una sociedad que despertaba de su letargo dictatorial para hacer frente a la modernidad cultural europea. Buena muestra de este proceso son los primeros largometrajes del director español Pedro Almodóvar, en los que se plasma un imaginario contemporáneo visual y léxico transgresor que los subtítulos en lengua francesa diluyen y hacen incluso desaparecer, generando una frustración subversiva resultante de la intraducibilidad del componente audiovisual original.

Recibido: 10/02/2021

Aceptado: 13/10/2021

1. Sobre los conceptos, definiciones y acepciones de subversión y transgresión

La Real Academia Española de la lengua define el adjetivo subversivo como: aquello «capaz de subvertir, o que tiende a subvertir, especialmente el orden público» (Real Academia Española, s.f. definición 1); y por extensión la acción de *subvertir* citada en esta misma definición como: «trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido» (c. f., Real Academia Española, s.f., definición 1). Así puede observarse como en ambos casos, tanto la acción del verbo transitivo, como la calificación del adjetivo se refieren al sustantivo *orden*, identificado con el contexto público y establecido por la norma previamente delimitada por un precepto, ley o estatuto objeto de una transgresión o quebranto de la misma. Puede entonces notarse como el referente del concepto cobra sentido en el acto de oposición a lo predeterminado como normativo, generando consecuentemente una reacción adversa a la que se le «atribuye eficacia para alterar el orden público», tal y como subraya el Diccionario panhispánico del español jurídico en su entrada referida al adjetivo *subversivo*. Todas estas definiciones y acepciones llevan adherido un marcado carácter peyorativo que contrasta con la aplicación popular del término *transgredir* en el imaginario lingüístico hispánico, a partir de la que se vincula este con la «libertad estética», mencionada en las constituciones de Chile y en particular de Ecuador, en cuyo artículo 21 se la define como el Derecho individual que faculta a toda persona a manifestarse o lucir exteriormente de acuerdo con sus gustos personales, convicciones o ideología, sin que por ello sea sujeto de discriminación en ningún ámbito público o privado, siempre que dicha manifestación no transgreda los derechos de otras personas o atente contra el orden público o las buenas costumbres. Una acepción cuando menos particular y menos marginal que las anteriores sobre la que puede aplicarse la aproximación analítica del concepto subversivo en el contexto cinematográfico transicional del que emanan los primeros largometrajes del director español Pedro Almodóvar, dos de los cuales constituyen objeto de estudio de este texto.

2. El orden establecido a trastornar o alterar: la herencia franquista

Si la reiteración de ideas procedente de ciertas instituciones desde las que se administra el poder deriva en la perenne eternización de las mismas y, por lo tanto, en la asimilación de la norma y del orden implementados por aquellos que detentan dicho poder, en el caso español, este proceso de aplicación del orden normativo se inició de manera forzosa tras la victoria militar del bando nacional sublevado el 1 de abril de 1939. Se ponía así fin a prácticamente tres años de Guerra civil española al tiempo que se iniciaba un período dictatorial que, durante 36 años promovió e institucionalizó, en el marco social español, una heteronormatividad que afectaría a las construcciones del estado: Familia, Escuela, Iglesia y hasta al propio Estado (Berzosa, 2012, pp. 39-42).

Ya en el seno del núcleo familiar se delimitaron estrictamente tanto las estructuras de poder como los roles sexuales, desplazando al sexo femenino a la sumisión frente al masculino (Bourdieu, 2000, p. 109; Folguera Crespo, 1997, pp. 527-549). Se establecía así un modelo patriarcal de familia que relegaba a la inmoralidad todo comportamiento considerado o identificado como femenino, en el que se incluía la homosexualidad y el travestismo. Un contexto, el doméstico, que reforzaba el adoctrinamiento del sistema educativo desde el que los valores prototípicos de la masculinidad, asociada a conceptos tales como la virilidad, la fortaleza o la valentía, ratificaban, entre otros, la condena al afeminamiento por su marcado potencial subversivo frente al orden normativo (Álvarez et al., 2000, 58; vid. en Berzosa, pp. 40-41). Se evitaría de este modo el latente riesgo de transgresión heteronormativa que podía materializarse a través de la feminización del referente masculino deviniendo así el travesti el modelo identitario capaz de hacer temblar los cimientos estructurales sobre los que se habían erigido las bases del régimen. Esto se produciría aplicando el mismo proceso de oposición que se ha destacado en las definiciones anteriores, a partir del cual, lo subversivo tiene razón de existir por oposición a lo normativo. La filósofa Judith Butler

entiende al travesti como la figura performativa cuya ostentación y exceso evidencian la construcción normativa de la sociedad (Butler, 2007, pp. 263-288)¹:

[...] Con el travesti, la heteronormatividad cobra forma, se hace evidente, se muestra bien definida, desnuda y desprotegida, lo cual supone una transgresión de su naturaleza simbólica y una denuncia de sus estrategias de control sobre las identidades sexuales. (cf. Berzosa, pp. 45-46)

La herencia franquista, disuelta e interiorizada socialmente como consecuencia de las casi cuatro décadas sobre las que se extendió la dictadura, ratifica la existencia de la normatividad sobre la que el constructo subversivo va a cobrar entidad y forma, pues si la norma existe, los actos que no se enmarcan dentro de sus límites la transgreden y la subvierten, o dicho de otro modo, la subversión se hace tangible como reacción lógica a la normatividad establecida. Dicha profanación de los códigos, sobre los que los valores familiares, religiosos, educativos y estatales se han edificado, circulará por distintos cauces y canales de difusión, alcanzando al individuo arduo de cambio y dispuesto a transgredir el sistema. En este proceso comunicativo, emisor y receptor encontrarán en el audiovisual el medio subversivo aglutinante de las masas, pues en él se fusionan todo tipo de lenguajes, visuales y sonoros, que contribuirán a una nueva normalización social del proceso alterador, que se hace posible gracias al desarrollo del movimiento contra-cultural de la Movida Madrileña.

3. El cine *underground* español: del *Rollo* a la efervescencia contracultural de la Movida madrileña

James C. Scott habla de «la importancia del lenguaje subversivo para resistir a los abusos del poder» (Porras, 2008, p. 145) y destaca la importancia de un «discurso camuflado» que subvierte los cimientos del estado (Scott, 2000, pp. 20-21). La tradición subversiva en el séptimo arte español encuentra sus piedras fundacionales en las obras de cineastas como Luís Buñuel, Luís García Berlanga y Juan Antonio Bardem, en cuyas obras se critican las bases de «ciertos comportamientos y actitudes» propias del totalitarismo franquista (cf. Porras). Las obras de estos tres cineastas hacen gala de un uso del lenguaje subversivo que les permite resistir, como indica Scott, a la dominación opresora y tiránica del gobierno.

Otro cineasta español, Manuel Gutiérrez Aragón, subraya la importancia que tiene el cine en el «proceso de “normalización” de la sociedad española, alejándola de ciertos comportamientos anacrónicos y ligándola a la vida democrática» (Gutiérrez Aragón, entrevista, 2005, vid. en cf. Porras, p. 157). El audiovisual cinematográfico se configura pues como un revulsivo colectivo y comunitario que se marca como propósito contribuir al cambio social y político, desestabilizando las anquilosadas estructuras del régimen y normalizando los tabúes y las prohibiciones genómicas de la España franquista. Para ello, sacarán a la palestra los pilares sobre los que se sustentaban los valores prototípicos del gobierno proyectados en la sociedad (religión, sexo y Estado/política), banalizándolos y ubicándolos en el extremo diametralmente opuesto, a través de un proceso de reapropiación que les confiere nuevos significados.

Julio Salinas destaca la capacidad que el cine tiene para dar una versión de la vida, de lo cotidiano y, por extensión, lo define como elemento de diversión y al mismo tiempo de subversión, pues considera que, a pesar de seducir más que adoctrinar, el cine es también una «instancia subversiva [que] siembra en los espectadores la noción de amplitud expansiva que no reconoce la institucionalidad de lo ortodoxo», a lo que añade además el rol que tiene «como contrapeso de las instituciones, pues el cine rescata y legitima los argumentos de la resistencia, las tácticas de los dominados, la voz de los oprimidos» (Salinas, 2006, pp. 6-8.).

Las décadas de los 70 y 80 se caracterizan por los convulsos cambios en las esferas tanto política, como económica y social de una España en la que se sentían los últimos estertores del franquismo. Unos años en los que el tiempo dinámico del futurible estado español favoreció,

¹ Para un estudio detallado del componente transgresor en el contexto español de la dictadura y la Transición, ver Berzosa, 2012, pp. 42-47.

primero durante la transición (1975-1982) y seguidamente bajo los primeros gobiernos socialistas (1982-1990) el florecimiento y la emergencia de corrientes contraculturales que contribuyeron [...] a la renovación del país (cf. Berzosa, p. 33)².

Será durante estos dos decenios cuando las formas cinematográficas de la subversión arraiguen en los discursos fílmicos -estéticos y orales- a modo de rasgos definitorios del cine de los circuitos alternativos, donde emanaban nuevas formas de representación y de diversidad sexual, caracterizadas por sus propuestas críticas y subversivas: «[...] los filmes *underground* tienen la particularidad de crear por sí mismos un código capaz de “destruir irremediamente la validez del sistema establecido”» (Tyler, 1973, p. 39, vid. en cf. Berzosa, p. 51).

Definido como «el apelativo que se le dio al ambiente de libertad, de experimentación y creatividad que surgió en Barcelona en esos años [70]» (cf. Berzosa, p. 100), el *Rrollo*, ajeno a constituirse como un movimiento en sí mismo, reagrupa todas las manifestaciones de carácter *underground* que tuvieron lugar dentro del marco político y cultural de una España que había iniciado el camino del cambio, en lo que casi podría entenderse como un proceso o terapia de choque cuyas manifestaciones artísticas y variadas propuestas socioculturales sentarían las bases de las futuras producciones contraculturales de la consecutiva Movida madrileña (cf. Berzosa):

El universo creativo de la movida no surgió de la nada, sino que fue en parte heredero del rrollo barcelonés, que durante los primeros años ochenta aún se mantenía vigente como referente subcultural en España [en estos años] ochenta [se produce el] surgimiento de nuevos discursos subversivos [permitiendo a] los realizadores [articular] en relación con una industria y una sociedad en pleno proceso de cambio, [...] nuevas posibilidades expresivas y de visibilidad. (cf. Berzosa, p. 194).

3.1. La Movida Madrileña

Cabe pues retrotraerse a la sinapsis histórica que delimitaría estas dos expresiones de marcado carácter contra-cultural. El 20 de noviembre de 1975, el jefe del estado español, Francisco Franco Bahamonde, moría en su cama de hospital y con él, lo hacía el régimen dictatorial que desde la primavera de 1939 se había instaurado en España. Durante más de 35 años el país permaneció aislado y hermético a las influencias culturales foráneas: los españoles, anquilosados en arcaicas tradiciones exaltadas por la dictadura, se habían abierto al mundo de manera furtiva y lo habían hecho al ritmo de los excepcionales aportes culturales que, eludiendo la censura, llegaban del extranjero³.

En un contexto de total ausencia de libertad de expresión y de fuerte represión, los jóvenes españoles alimentaban en secreto el espíritu de un cambio que llegaría finalmente con la muerte del dictador. El período de transformación y de adaptación a las nuevas reglas políticas y sociales, conocido con el nombre de Transición (Prego, 1996), se quedaría por debajo de las aspiraciones de una gran parte de la población española, en particular de las jóvenes generaciones que esperaban transformaciones más profundas (Gubern, 2014, pp. 18-19). España entró plenamente en un nuevo régimen democrático el 6 de diciembre de 1978 con la ratificación de la nueva Constitución que ponía fin a la Transición, al menos sobre el papel, pues los fantasmas del franquismo encantarían, todavía durante un largo período de tiempo, la vida política española.

² Berzosa destaca cómo en el caso del cine homosexual subversivo, «muy prolijo» en este «terreno de [...] los espacios de libertad creadora operativos en Barcelona con el rrollo y en Madrid con la movida [...] ambos fenómenos contraculturales [...] resultaron ser los marcos apropiados para el desarrollo de estos discursos irreverentes y contestatarios [...]». (cf. Berzosa, p. 34).

³ Como ejemplo citaremos dos películas: *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961) y *El último tango en París* (*Last tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972). La primera se proyectó por primera vez el 26 de diciembre de 1962 en Barcelona. Esta versión de 1962 fue censurada por las escenas violentas o de carácter sexual consideradas intolerables por una moral católica intransigente. La segunda centraba la controversia en la célebre escena de la sodomía con mantequilla. El 15 de diciembre de 1972 se estrenó en Francia y frente a la prohibición de proyección en España, se produjo un éxodo de españoles hacia Perpiñán, en el crepúsculo de la dictadura, donde el público podía asistir a la proyección de la obra maestra de Bertolucci en su versión no censurada.

Una de las medidas emblemáticas del gobierno de la UCD⁴, a la cabeza de la joven democracia española, fue la supresión de la censura por una sucesión de decretos ley redactados (cf. Gubern, p. 17)⁵ entre 1977 y 1978⁶, una supresión que, en la práctica, encontraría aún algunos obstáculos en su aplicación (cf. Gubern, p. 18).

Recobradas sus libertades, España es testigo de una revolución ciudadana focalizada esencialmente en la ciudad de Madrid, capital del estado, gobernada en aquel entonces por Enrique Tierno Galván⁷, y donde las numerosas manifestaciones urbanas configuraron una efervescencia cultural nacional denominada Movida madrileña (cf. Gubern, p. 18).

Los primeros años de la democracia fueron tiempos de inestabilidad y de incertidumbre política y social; el gran cambio inducido por la repentina e ilimitada apertura al mundo se tradujo en un movimiento transgresor a tenor de las reglas y normas sociales establecidas y que se caracterizaba, entre otros, por el marcado desinterés frente a la política. Estas producciones, con un marcado carácter apolítico, contracultural y fuera de toda norma estética o de convención económica, son ajenas a cualquier «programa político concreto» (cf. Berzosa, p. 51).

En referencia a este desinterés y rechazo, los protagonistas de esta «nueva ola» española post-dictatorial no veían en el movimiento ninguna intención política, así como tampoco hacían un uso del término Movida madrileña⁸ para referirse a la misma, como bien puede apreciarse en las declaraciones del cineasta Pedro Almodóvar en una entrevista concedida a inicios de los años ochenta, en la que hace referencia al término y al contexto político y social que según él había ayudado al surgimiento de esta ola:

Con la palabra *movida* no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos [...] nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de *movida* es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982. [...] que han sido los grandes años de Madrid, cuando la ciudad era libre de verdad. [...] Los grandes cambios llegaron entonces. (Vidal, 1988, p. 33).

Ya en democracia, los españoles se sintieron libres de pensar, de vivir, de escoger sin tener que excusarse y de actuar sin un mayor motivo que la mera diversión y autosatisfacción. Esta joven generación buscaba, a partir de influencias culturales extranjeras (*new wave, glam rock, punk...*) su propia inspiración y los rasgos definitorios de su propio movimiento. Pero la Movida recuperaría también toda una iconografía religiosa proveniente de la cultura tradicional, ciertamente próxima a la estética de lo que podemos identificar con lo *Typical Spanish*, bien apreciada y querida por el régimen franquista. Sobre esto, Pedro Almodóvar declaraba:

Lo que sí tenía «la movida» es que nos divertíamos mucho. [...] Lo más interesante de entonces es que Madrid estaba bullendo. Se hacían mil cosas que nunca se habían hecho y que coincidían con que es estaba pasando en el resto del mundo. [...] Nosotros nos dedicábamos a vivir y a divertirnos. (cf. Vidal, pp. 34-35).

El pronombre *nosotros* traduce perfectamente la esencia misma de la Movida: el sentimiento de pertenecer a una misma comunidad artística donde todos colaboraban y donde se integran todas y cada una de las diferentes disciplinas: pintura, música, escritura, diseño...; el cine sirvió así de catalizador de esta efervescencia creativa y sacó a la luz a cada una de estas disciplinas, tal y como le señala Pedro

⁴ Unión de Centro Democrático, coalición de partidos de centro-derecha.

⁵ <www.bertamuñoz.es/censura/cap5_1.html>. (Consultado el 28.12.2020).

⁶ El artículo 20 de la Constitución de 1978 reconoce el derecho de expresión y prohíbe toda forma de censura administrativa.

⁷ Enrique Tierno Galván, conocido como «El profesor», fue elegido alcalde de Madrid en las primeras elecciones Municipales de la democracia en abril de 1979. Jurista español y militante socialista en la clandestinidad, cabeza de lista del Partido Socialista Popular, logró el cargo con el apoyo del partido Comunista.

⁸ El término fue acuñado por la prensa el 9 de diciembre de 1980 tras la celebración del Concierto de Primavera (en la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid), en honor a Canito (fallecido miembro del grupo musical Tos). Para este texto va a utilizarse la nomenclatura «la Movida»

Almodóvar a Nuria Vidal: «[...] Yo como no era pintor, ni músico, sino director de cine, no pertenecía a ninguno de sus mundos y los tocaba todos». (cf. Vidal, pp. 33-34).

Roman Gubern define la Movida como «una modalidad específica de contracultura libertaria y hedonista urbana, que llegó con cierto retraso a la península» (cf. Gubern, pp. 17-18). Se trata de un movimiento pacífico organizado y dirigido por y para los jóvenes que «se desarrolla en todos los ámbitos [...] de la creación y que presenta una gran diversidad» (Sánchez, 2017, pp. 319-325). Es pues en este contexto transgresor y popular en el que Pedro Almodóvar realiza sus primeros films, y entre ellos, *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* (1980)⁹ y *Entre Tinieblas*, (1983), que constituyen el corpus de este estudio basado en la comparativa de diálogos en versión original española con los equivalentes subtítulos en lengua francesa, con el fin de estudiar las incongruencias, malentendidos, traiciones, omisiones e intraducibilidades culturales en la lengua meta que modifican el sentido de la recepción de la obra, haciendo de ella un producto ajeno al carácter subversivo original y originando lo que entendemos como frustración fílmico-dialectal almodovariana.

4. Dos ejemplos de intraducibilidad subversiva en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)

La realización de este primer largometraje se prolongó durante casi cuatro años¹⁰, a lo largo de los cuales el proyecto sufrió múltiples y variadas modificaciones¹¹: el director da un salto del rodaje en formato super 8 (que había utilizado anteriormente para sus cortometrajes) al formato 16mm, sin por ello renunciar a su molesta, inquietante e incómoda estética *kitsch*. Calificada por el propio Almodóvar de «divertida, audaz, corrosiva, incorrecta, moderna, desigual, subversiva y amoral» (cf. Vidal, p. 21), y convertida en un auténtico «manifiesto de la Movida madrileña» (cf. Sánchez, p. 365), el film presenta una estética y una narración *pop-underground* (Poyato, 2014, p. 100; cf. Gubern, p. 22) que, sin lugar a dudas, bien puede llevarla a ser considerada como la encarnación de todas las transgresiones de esta Movida.

PLB hiere, a través de la subversión y la transgresión, la sensibilidad del espectador de los 80, no solo por sus ofensivas imágenes, sino por los chocantes comportamientos y diálogos de los personajes, que van más allá de lo aceptable¹². Incluso el propio director declaró que desde el momento en el que comenzó el proceso de escritura del guion, tenía en mente realizar un film ideológicamente *punk*, que transmitiese «la agresividad, la corrosividad social que tenía el punk»; aunque el resultado final se acercase finalmente más a un film *pop* (cf. Vidal, p. 31).

Los diálogos de la película responden pues a una voluntad expresa de recrear el contexto histórico contemporáneo; José Luis Sánchez Noriega pone el acento sobre este elemento de las películas afirmando: «[...] el gusto por la cita y/o el habla popular, la condición extravagante de muchos personajes... hacen de los diálogos un elemento esencial de la estética de Almodóvar [...]» (cf. Sánchez, p. 155). En el caso concreto de *PLB*, el lenguaje de los personajes, ya sean estos principales o secundarios, es sin ninguna duda auténtico, incluso particularmente grosero, insolente y con una buena dosis de escatología; pero se trata también de un lenguaje en el fondo inventivo (cf. Vidal, p. 220; cf. Sánchez, p. 336), un lenguaje singular propio de la Movida, un argot resultante de la transformación social e identitaria de la juventud española, protagonista absoluta del movimiento contracultural (cf. Sánchez, p. 319).

⁹ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. En las citas sucesivas utilizaremos el acrónimo *PLB* para referirnos a la película.

¹⁰ Pedro Almodóvar comenzó a escribir el guion de la película en 1976. Contabilizamos así cuatro años entre el inicio del proyecto y el estreno de la película en cines.

¹¹ Los medios técnicos eran rudimentarios: todas las escenas de interiores fueron rodadas en apartamentos prestados por amigos; Almodóvar no tenía la autorización para rodar en exteriores; los músicos, ilustradores, actores... pertenecían al círculo de amistades del director e intervenían con carácter benévolo. El film pudo ver la luz gracias al apoyo incondicional de Carmen Maura y Félix Rotaeta. (cf. Gubern, pp. 17-18).

¹² Gustavo Martín Garzo dice: «en el cine de Almodóvar son habituales las escenas que se sitúan en el límite de lo tolerable». Habla también de una *voluntad transgresora* vinculada a la estética de la Transición y que quiere desvincularse de la hipocresía moral del franquismo. (Martín, 2014, p. 82).

Toda la dificultad de los subtítulos consistirá pues en poner de manifiesto la complejidad de este período de la historia de España donde la sociedad se deshace entusiasmada de un pasado de privaciones demasiado largo y se proyecta con optimismo hacia un futuro incierto reinventando el presente, haciendo inteligible esta singular realidad histórica para un público extranjero.

En este sentido, se propone una clasificación de errores, desprecios, inexactitudes o incomprensiones que plagan la traducción de los diálogos del film, según criterios tanto históricos como culturales, léxicos e incluso fílmicos, alejándolo del carácter subversivo mantenido y expresado en la versión original.

4.1. El español de la contra-cultura y la sexualidad aséptica

Tal y como hemos indicado anteriormente, una de las características de este movimiento contra-cultural que es la Movida, es el uso de una nueva forma de lenguaje transgresor, provocador pero no siempre necesariamente vulgar.

En las películas de Almodóvar la vulgaridad del lenguaje está directamente relacionada con un componente sexual, caballo de batalla de la juventud española en su cruzada contra la omnipresente moral católica, intransigente y castrante: toda relación sexual estaba moralmente sujeta a la reprensión, a excepción de aquella que tenía como único objetivo la reproducción. La búsqueda del placer era «severamente» condenada y castigada con una larga penitencia. La revolución contra-cultural de la Movida hizo que implosionase esta rigidez de las costumbres no solo a través de comportamientos extremadamente desacomplejados, sino sobre todo por un lenguaje que hacía gala de una libertad hasta el momento sin precedentes, y en particular puesto en boca de las mujeres, que hasta ese momento había constituido el objetivo principal de la cólera católica. La esposa, auténtico modelo de pudibundez, deviene grosera, vulgar e incluso lasciva. Almodóvar, provocador compulsivo, utiliza así los personajes femeninos como estandarte de los deseos y de las apetencias más inconfesables:

TDVOE - Hay cosas que no pueden ocultarse, por eso me casé con él, creí que siendo policía me trataría como una perra, pero que va hija, me respeta como si fuera su madre.

STF - Je ne peux pas le cacher. Je me suis mariée avec un policier pour qu'il me maltraite¹³. (17:48-18:00).

En la versión francesa, el subtítulo retoma bien la idea del maltrato que Luci, ama de casa con inclinaciones masoquistas, reclama. En cambio, la connotación sexual que aparece en la versión española («creí que [...] me trataría como una perra / *je pensais qu'il me traiterait comme une chienne*») desaparece completamente en la versión francesa y, con ella, la libertad sexual manifestada y asumida de las mujeres, en sus prácticas y en su lenguaje, que el director quería poner de relieve.

En uno de los intercambios dialécticos entre Luci y el policía, podemos entender mejor como la sexualidad femenina latente, clandestina, contenida por la norma social machista, explota literalmente:

Policía:

TDVOE - Te he dicho que dejes las clases de punto, ¿o voy a tener que atarte a la pata de la cama?

STF - Tu vas arrêter les leçons ou je t'attache au pied du lit !

Luci:

TDVOE - No sería mala idea. Me suda el coño todo lo que tú me dices.

STF - Super ! Mais ce que tu me dis, je me le fous au cul ! (37:52-37:57).

[...]

TDVOE - Pues ese decreto, ¡me lo paso yo por la brinca del coño!

STF - Ton décret, je me le fous au cul ! (01:01:54-01:01:56).

La versión del subtítulo francés traduce fielmente la indiferencia de Luci frente a las amenazas de su marido, aunque, cuando ella se reafirma frente a él, lo hace en tanto que mujer, porque utiliza expresiones de género («me suda el coño, me lo paso por la brinca del coño»), como la palabra *coño* que designa de manera vulgar la vagina. La traducción francesa opta por el término *cul* (culo), también de carácter vulgar

¹³ No lo puedo esconder. Me casé con un policía para que me maltratase (Traducción del autor).

pero sin ninguna connotación sexual. Una vez más, la traducción se sitúa por debajo del sentido de origen de la expresión y termina, en cambio, borrando la afirmación femenina tan característica de la Movida.

La movida fue no solo una época de una gran libertad sexual sino también de una gran indefinición sexual, por lo que no es extraño que en las películas de Pedro Almodóvar aparezcan personajes claramente homosexuales, incluso travestis, que hablan de ellos mismos en femenino. Este es el caso de su entonces pareja artística, Fabio McNamara (Fabio de Miguel), que encarna frecuentemente a personajes ambiguos. Concretamente en *PLB*, es Roxy, un travesti que habla a menudo en femenino y que mezcla incluso el español con el inglés¹⁴ (cf. Vidal, 1988, p. 220):

TDVOE - Soy la distribuidora Avon, una distribuidora putón para la cliente pendón, o mejor dicho, soy lascivo, una mujer con raza. Hola perras ¿qué tal? ¿qué puterío tenéis no ?

STF - Je suis la distributrice indésirable, une pute pour l'élevage des putes. Bonjour, Francisco. Je suis un peu frivole, une femme racée. Bonjour ! Regardez !

[...]

TDVOE - Pues mira, os traigo lo mejor de la cosmética.

STF - Le meilleur en cosmétique.

[...]

TDVOE - ¡Uniforme! Pasa querida. Soy una fetichista empedernida.

STF - Un uniforme ! Entre... Je suis une Cendrillon, une femme normale.

TDVOE - Ven aquí perra, ven aquí perra, pasa, vamos a tomar algo, venga, siéntate querida.

STF - Reste...

[...]

TDVOE - ¡Cómo es, cómo es, cómo soy! Prueba esta droga, chocho esquizofrénico, chocho esquizofrénico, pruébala querida, que es anfetamina pura ¡Ven aquí querida!

STF - Comment ça ! Bois ce nouveau... stimulant schizophrénique. Tout est schizophrénique. Goûte, chérie. (01:06:38-01:09:10).

Este diálogo, ciertamente el más extravagante de toda la película, es un testimonio de la locura extrema de los años ochenta y de la alegre confusión de géneros: Roxy habla de sí mis@ tanto en femenino («una distribuidora Avon», «una fetichista empedernida») como en masculino («lascivo»), pero se dirige también a los hombres presentes en la escena utilizando el femenino («perras» / *chiennes*, «querida» / *ma chérie*). Las elecciones de la traducción no le hacen justicia a la excitación y a la incontinencia verbal de Roxy y de nuevo, como hemos visto antes, borran prudentemente toda connotación sexual: «Soy una fetichista empedernida (*je suis une fétichiste invétérée*)» pasa a ser «*Je suis une Cendrillon, une femme normale* (soy una Cenicienta, una mujer normal)» y «chocho esquizofrénico (*chatte schizophrénique*)», «*stimulant schizophrénique* (estimulante esquizofrénico)», por citar algunos ejemplos.

La versión francesa es por lo tanto incoherente en relación a la escena, pues no traduce ni la histeria colectiva ni la relación puritana frente al sexo y a la droga. El espíritu de la Movida está totalmente ausente y, en su lugar, el subtítulo francés nos da una versión totalmente aséptica de esta escena y por extensión de esta época, y sobretodo nos transmite una versión sexualmente normalizada, cuando en realidad, la voluntad de Almodóvar es totalmente la contraria, pues la normalización pasa por hacer normal la existencia de lo hasta entonces anormal, el colectivo LGBT.

3.2. La subversión en la poética almodovariana

Pedro Almodóvar ha sido capaz de crear a lo largo de su larga producción fílmica un universo propio a su manera de hacer cine y de contar las historias; un universo transgresor al tiempo que poético. Su escritura fílmica es un personaje más en sus películas, ya sean comedias o melodramas, en las que se habla con precisión de las transformaciones sociales de los primeros años de la democracia en España. El espíritu de

¹⁴ Roxy : - With me, with you, with love, I'm the presidenta of the Bomitoni gay group. From New York to Saigon... and mutilated babys as ladys crazy songs... and you lose control with Bomitoni group.

sus historias originales, complejas, rocambolescas y emotivas, forman parte ya del imaginario cultural español y buena muestra de ello son expresiones que se incluyen ya en el lenguaje más popular, como «parece una película de Almodóvar» para hablar de una situación abracadabrante y felizmente desacomplejada.

Los eslóganes publicitarios, tan queridos por Almodóvar, con su musicalidad y poética *underground*, se ríen de las convenciones, las atacan con una cierta ligereza y buen humor, algo que les ha valido ganarse un espacio en la memoria colectiva española, en la que han dejado huella: «Soy la distribuidora Avon, una distribuidora putón para el cliente pendón» o «Hagas lo que hagas, PONTE bragas».

En este sentido más poético de los diálogos creados por el director, cabe destacar la primera escena de *PLB* en la que asistimos a un intercambio dialéctico entre Pepi y el policía, justo antes de que este viole a la joven. En este fragmento del guion cada una de las frases que se pronuncian está cargada de un sobresentido (cf. Vidal, pp. 16-19).

Policía:

TDVOE - ¡Cállate que se te va a caer el pelo. Es droga! ¿Crees que me chupo el dedo?

STF - Tais-toi ou tu auras des pépins. C'est de la drogue. Je connais.

Pepi:

TDVOE - Y hablando de chupar... ¿qué te parece este conejito en su salsa?

STF - Ben, au fait... Comment trouves-tu mon lapin?

Policía:

TDVOE - Así a la vista, ¡de rechupete!

STF - Comme ça... à regarder...ça fait envie.

Pepi:

TDVOE - Esaú vendió su progenitura por un plato de lentejas. ¿No harías tú la vista gorda por un platito como este?

STF - Esaü avait vendu son droit d'aïnesse pour un plat de lentilles. Tu ne pourrais pas fermer les yeux?

Policía:

TDVOE - Vamos a probar...

STF - Essayons... (03:13-03:47).

Una vez más se habla de sexo, pero en esta ocasión, sino sutil, de manera paródica distorsionada, jugando sobre dos isótopos, el de la cocina y el del sexo: «me chupo, chupar, rechupete», «probar», «conejito en su salsa», pueden tener una doble lectura que el espectador no puede ignorar a tenor de las actitudes ciertamente explícitas de los personajes. Una vez más las palabras permanecen bajo el sentido y el valor que les otorgan las imágenes, pues la traducción literal pasa a través del silencio la carga sexual del diálogo: nos enfrentamos a un cierto desprecio al hablar de «*lapin en sauce* (conejo en salsa)» sin la menor connotación lúbrica para el lector francés, cuando se tendría que haber hablado de «*chatte mouillée* (gata mojada)» incluso si la posterior relación con el campo semántico de la cocina fuese ciertamente improbable. El subtítulo francés desamarró el film de toda riqueza lingüística, socio-cultural e histórica, y nos ofrece una pálida versión de una obra que reivindica una libertad total, en la que se incluye incluso la de ser una creación de «dudoso gusto...».

5. Entre tinieblas y la intraducibilidad sociolingüística de la subversión

Entre tinieblas (1983), tercer largometraje del director, pertenece a la primera etapa de la Movida, momento en el que Pedro Almodóvar realiza un cine «*underground* de factura artesanal» (cf. Gubern, p. 16). *Laberinto de pasiones* (1982), su segundo largometraje, le había permitido adquirir madurez profesional y dominar la técnica¹⁵, algo que se haría visible en su tercera obra (cf. Vidal, p. 227). *Entre tinieblas*, concebido en medio del espíritu transgresor de los años ochenta, no escapa a las características estéticas de sus trabajos precedentes, aunque en esta ocasión la historia presente una temática más

¹⁵ Nuria Vidal habla de esta evolución técnica afirmando que con *Laberinto de pasiones* Almodóvar aprende a filmar y que con *Entre tinieblas*, conocía mejor el oficio, permitiéndose asumir ciertos riesgos.

próxima a una narración buñueliana (cf. Martín, p. 87). El director quería para este film una narración más simple, más tranquila (cf. Vidal, p. 53; cf. Poyato, 25; cf. Sánchez, pp. 173-179) y con menos personajes que en sus películas precedentes, con el fin de poder apreciar mejor la relación existente entre los personajes, el contexto urbano madrileño y el uso de un lenguaje popular tan raro como excesivo: «Le cinéma de Pedro Almodóvar transforme toujours Madrid en une ville dialectique, où la topographie est aussi complexe que la vie des personnages» (Seguin, 1989, pp. 7-14; 2014, pp. 30,37)¹⁶.

En lo que al lenguaje se refiere, *Entre tinieblas* proyecta claramente una voluntad por parte del director de integrar las expresiones y el vocabulario *cheli*. Definido por Francisco Umbral como «un lenguaje verbal, no escrito o caso», el *cheli* es la jerga utilizada por una generación joven y urbana en franca oposición con el mundo existente. Es por lo tanto el lenguaje de la Movida, caracterizado por una creatividad exacerbada y altamente surrealista (Umbral, 1983, p. 10). En 1983, la sociedad española, en conjunto, terminó por acostumbrarse a este lenguaje provocador y acabó adoptando el argot de los jóvenes. Todos los personajes del film van así a utilizar este «habla joven»: escucharemos palabras como *tronco* para designar a un amigo, *la pasta* para el dinero («*le blé*»), *un talego* para referirse a mil pesetas (el equivalente lingüístico de «*une brique*» en francés), o expresiones como «guay (del Paraguay)», para hablar de algo de calidad superior, entre otras. Pero, además de utilizar este lenguaje moderno, Almodóvar reivindica también la riqueza de un habla rural omnipresente en una ciudad como Madrid, donde una gran parte de la población instalada en la capital procede de fuera de ella. Así no duda en asociar a este lenguaje regional, coloreado y canturreado¹⁷, la jerga más de moda; desgraciadamente todos estos sesgos terminan desapareciendo en la versión francesa del subtítulo que, una vez más, borra las particularidades locales en beneficio de una lengua estándar, sin asperezas.

Conviene pues llamar la atención sobre un fenómeno morfosintáctico, el «laísmo» (Alarcos, 1994, pp. 251-254). Se trata de un hecho de lengua sociolingüístico, particularmente presente en el habla de la región de Madrid y de una parte de Castilla León, y que consiste en la sustitución de un pronombre de complemento de objeto indirecto, *le* o *les*, por el pronombre de complemento de objeto directo *la* y *las*, en los casos en los que el objeto indirecto es una persona, es decir, que lo que prima es finalmente el género sobre la función. El «laísmo» es un fenómeno exclusivamente oral, geográfica y socialmente muy marcado: es característico de una elocución relajada, poco cuidada, que puede denotar una falta de instrucción y/o de origen rural del locutor.

Los subtítulos franceses, ya por la propia sintaxis de la lengua meta, no pueden en muchos casos dejar constancia de este fenómeno:

TDVOE - ¿Qué la pasa, qué la pasa?

Frase correcta en español : ¿Qué le pasa, qué le pasa?

STF - On me demande ce qui m'est arrivé... (42:17-42:18).

Mientras que, en otro tipo de ocurrencias, la versión francesa corrige «de manera espontánea» la frase sustituyendo el pronombre de objeto indirecto:

TDVOE - La debo todo.

Frase correcta en español : Le debo todo.

STF - Je lui dois tout. (29:25).

Parece natural que la versión en francés sea gramaticalmente correcta en la medida en que, en los casos en los que este fenómeno de intercambio de pronombres no existe en francés y que un espectador no experimentado no comprendería un error de esta índole. De todos modos, el traductor habría podido «traducir» no el fenómeno en sí, sino al menos las implicaciones socio-culturales intrínsecas al mismo, por ejemplo sustituyendo el «laísmo» por otro fenómeno propiamente francés con la misma connotación,

¹⁶ El cine de Pedro Almodóvar transforma siempre Madrid en una ciudad dialéctica, donde la topografía es tan compleja como la vida de los personajes. (Traducción del autor).

¹⁷ Por citar un ejemplo, el término *pichilla*, un poco como *biroute* en el norte.

como podría ser el uso del condicional compuesto en lugar del pluscuamperfecto en las construcciones irreales del pasado.

6. Consideraciones finales

Si la comprensión de un film depende de la articulación de elementos diversos, ejercicio que entraña un esfuerzo cognitivo, puede deducirse que no resulta fácil entender las opciones y propuestas de traducción que se han hecho de estos fragmentos transgresores de dos obras incongruentemente refinadas. *PLB* se estrenó en salas francesas el 31 de octubre de 1990, diez años después de haberlo hecho en España; anteriormente, entre 1987 y 1990, otras seis películas del director se habían distribuido en el país galo¹⁸ entre las que se encuentran dos productos nacidos de esta revolución contracultural de la Movida: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Que est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*) el 3 de junio de 1987, y *Entre tinieblas*, el 23 de noviembre de 1988.

Partiendo de la premisa que añadir los subtítulos tiene como objetivo primigenio facilitar la comprensión para el espectador extranjero, en los casos de los primeros largometrajes almodovarianos los subtítulos son elementos que añaden una complicación a las situaciones cognitivas imposibilitando la transmisión del elemento lingüístico subversivo y generando una suerte de abstracción en relación a la transgresión estética de la imagen, de por sí muy rica en términos de tratamiento visual. La presencia de los subtítulos altera pues de manera significativa la captación de los elementos visuales, desviando la atención de la imagen al texto -pues cuanto menos competente en la lengua del film sea el espectador, mayor será el apoyo necesario sobre el subtítulo-. Esto genera un desvío de la atención de la imagen a la lectura del subtítulo, dejando poco tiempo para el tratamiento propio de la imagen (Lavaur y Nava, 2008). Se altera así el tratamiento de los elementos visuales estéticos por la presencia del texto en la pantalla relegando el carácter transgresor del metraje a un segundo plano, agravando la marginalidad subversiva de la obra al ser incapaz la traducción del subtítulo de reproducir el componente cultural de índole trastornadora.

Como hemos apuntado a lo largo de este trabajo, la obra del cineasta español, con su desconcertada estética, era ya bien conocida por el público del país vecino, aunque las versiones de subtítulos en francés, al menos en lo que concierne a los filmes aquí analizados, en lugar de construir puentes que comuniquen entre las dos culturas, francesa y española, terminan por levantar muros de incompreensión histórica, social, cultural y lingüística cuyos cimientos se sientan ya desde la propia traducción de los títulos: *Pepi Luci Bom et toutes les autres filles* (*Pepi Luci Bom y todas las otras chicas*) habría sido una traducción más fiel a la historia de los personajes que *Pepi Luci Bom y otras chicas del barrio* (*Pepi Luci Bom et autres filles du quartier*).

Una historia almodovariana, y aún más las primeras de su filmografía, es siempre una porción subversiva de vida de Historia, una historia explicada por una voz, aquella de la sociedad española que vive feliz experimentando sin miedo, una sociedad orgullosa de su identidad, urbana y rural, que reivindica hasta el extremo de su insania. Sánchez Noriega decía que «el diálogo es el factor prioritario que hace de la palabra la esencia de la expresión» (cf. Sánchez Noriega, 2017, pp. 155-156) y en el caso de Pedro Almodóvar, los diálogos son la huella del creador por lo que las imprecisiones en la lengua meta terminan transformando sus obras en cuadros anónimos.

Entre las propuestas que actualmente pueden aplicarse para evadir, en parte, la marginación frente al componente subversivo de la narración almodovariana, estaría el recurrir a muletillas de otras lenguas o a nuevas grafías del lenguaje inclusivo para solventar problemáticas concretas como las del género. Por ejemplo el uso de la /@/ o en el caso francés del /.e/ para englobar al femenino y al masculino en el mismo término.

¹⁸ *Matador* (*Matador*), 27 de abril de 1988 ; *La ley del deseo* (*La loi du désir*), 16 de marzo de 1988 ; *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres*), 23 de noviembre de 1988, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs*), 1 de febrero de 1989 ; *Átame* (*Attache-moi !*), 20 de junio de 1990.

No obstante, la problemática evocada se mantendría, pues si tenemos que respetar la correspondencia de grafía-sonido (que no es universal) de la lengua, no siempre puede aplicarse una solución como la citada. En ocasiones podemos buscar variantes de la lengua que permitan un acercamiento a la transcripción más cercana al mensaje original, pero el problema de base se mantiene porque esta variante debería funcionar en todos los casos, pues no podemos cambiar constantemente los códigos de lectura para el espectador en cada una de las secuencias.

Si esto lo aplicamos al caso particular del cheli, su correspondencia en lengua francesa la encontraríamos en el *verlan*, una suerte de argot basado en la transposición silábica de las palabras (Khameneh, 2009; Podhorná-Polická, 2006), aunque su aplicación en el caso de los subtítulos no siempre funcionaría porque entraríamos en un conflicto de contexto y de problemática *démodée*, teniendo en cuenta el uso y la aplicación del cheli, años 70-80, frente a la práctica social del *verlan* en un contexto francés más contemporáneo (a pesar de su nacimiento hacia mediados del siglo XX).

En cualquier caso, se aplique la correspondencia que se aplique para evitar un posible caso de marginación subversiva por parte del subtítulo traducido, se caerá inevitablemente en una traición que puede ser múltiple, pues no se trataría solo de una infidelidad que afecte al carácter transgresor del discurso de la obra, sino que esta también recaería sobre su metodología. Sea como sea, y se aplique la directriz que se aplique para mantener la lealtad al rasgo transgresor de la obra y del discurso original, siempre se va a incurrir en un alejamiento frente a la versión original que entrañará por extensión un distanciamiento con respecto al, en este caso, carácter subversivo de la obra fílmica.

Referencias

- Alarcos Llorach, E. (1994). *Gramática de la Lengua Española*. Ediciones Espasa.
- Álvarez Osés, J. A., Cal Freire, I., Haro Sabater, J. Y González Muñoz, M. C. (2000). *La guerra que aprendieron los españoles. República y Guerra Civil en los libros de Bachillerato (1938-1983)*. Los libros de la catarata.
- Berzosa Camacho, A. (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=25349>.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (La domination masculine, 1998). Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa* (Gender Trouble, 1990). Paidós.
- Gubern, R. (2014). Movida y transgresión en el primer Almodóvar. En P. Poyato Sánchez (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de los "trans"* (pp. 15-27). Universidad Internacional de Andalucía.
- De Hoyos González, M. (1981). Una variedad en el habla coloquial: la jerga 'cheli'. *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 4, 31-39.
- Folguera Crespo, P. (1997). El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975). En E. Garrido (Ed.), *Historia de las mujeres en España* (pp. 527-549). Síntesis.
- Khameneh Bagheri, T. (2009). Étude sur la formation du verlan dans la langue française. *Pazhuhesh-e Zabanha-ya Khareji*, 53, 5-21. Special Issue, French. Recuperado el 20 de septiembre de 2019 de https://jor.ut.ac.ir/article_19594_22d14d9068b16fa4c6a2ae75551fbaa0.pdf
- Lavaur, J.-M., & Nava, S. (2008). *Interférences liées au sous-titrage intralanguage sur le traitement des images d'une séquence filmée*. Actas del coloquio del Congreso 2007 de la Société Française de Psychologie. Nantes. Recuperado el 20 de septiembre de 2019 de https://www.researchgate.net/publication/233408022_Interferences_liees_au_sous-titrage_intralanguage_sur_le_traitement_des_images_d%27une_sequence_filmee.
- Martín Garzo, G. (2014). Cuatro películas, El cine de Almodóvar. En P. Poyato Sánchez (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de los "trans"* (pp. 81-96). Universidad Internacional de Andalucía.
- Podhorná-Polická, A. (2006). *Les aspects stylistiques de la verlanisation*. Recuperado el 20 de septiembre de 2019 de <https://www.muni.cz/en/research/publications/727509>.
- Porrás Ferreyra, J. (2008, julio-diciembre). El séptimo arte y el estudio de las transiciones a la democracia: el cine español de la transición. *Revista Politeia*, 41(31), 139-163. Instituto de Estudios Políticos, Universidad Central de Venezuela. Recuperado el 07 de septiembre de 2020 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170018434005>.
- Poyato Sánchez, P. (2014). La escritura del "almodrama". En P. Poyato Sánchez (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de los "trans"* (pp. 99-124). Universidad Internacional de Andalucía.
- Prego, V. (1996). *Así se hizo la Transición*. Plaza & Janés.
- Robert, P, Rey, A, & Rey-Debove, J. (1993). *Le Petit Robert*. Dictionnaires Le Robert.
- Salinas, J. (2006, 10 de septiembre). Cine: versión, diversión y subversión. *Revista Digital Universitaria*. 7 (9). Recuperado el 07 de septiembre, 2020 de <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art76/int76.htm>.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión de un cineasta posmoderno*. Alianza Editorial.
- Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.
- Seguin, J. C. (2014). Madrid y Pedro Almodóvar. En P. Poyato Sánchez (Ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de los "trans"* (pp. 29-51). Universidad Internacional de Andalucía.
- Seguin, J. C. (1989). Pedro Almodóvar : l'art d'accommoder les restes. En *Nos Années 80* (7-14). Hispanística XX, Culture Hispanique, número 7, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXe siècle, Université de Bourgogne.
- Tyler, P. (1973). *Cine Underground. Historia crítica* (Underground Film: A Critical History, 1969). Planeta.
- Umbral, F. (1983). *Diccionario Cheli*. Narrativa 80.

Vidal, N. (1988). *El cine de Pedro ALMODÓVAR*. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura.

Webografía

- Diccionario panhispánico del español jurídico. (s.f.). Grito subversivo. Diccionario panhispánico del español jurídico. <https://dpej.rae.es/lema/grito-subversivo>
- Real Academia Española. (s.f.). Subversivo. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/subversivo>
- Real Academia Española. (s.f.). Subvertir. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/subvertir>.
- Real Academia Española. (s.f.). Transgredir. *Diccionario panhispánico del español jurídico (DPEJ)* [en línea]. <https://dpej.rae.es/buscador-general/transgredir>.
- Muñoz Cáliz, B. *La desaparición de la censura*. Recuperado el 07 de septiembre de 2020 de http://www.bertamuñoz.es/censura/cap5_1.html.