Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción

Susana LOZANO
Universidad Rey Juan Carlos e IULMyT

RESUMEN
En las películas *The Interpreter* de Sydney Pollack y *Lost in Translation* de Sophia Coppola encontramos interesantes ejemplos de las dificultades inherentes a la traducción y a la interpretación. Lo hacemos en un doble ámbito: en el del laberinto siempre existente en todo sistema de signos y sus respectivos significados y significantes lingüísticos y culturales, y en el del ejercicio práctico de la profesión de intérprete y de la traducción cultural.

Palabras clave: estudios cinematográficos, traducción, interpretación, estudios culturales

ABSTRACT
Analysing *The Interpreter* by Sydney Pollack and *Lost in Translation* by Sophia Coppola we find two suitable and interesting narrations for decoding the inherent difficulties of translation and interpreting. We consider them both as sign systems within their respective linguistic and cultural frames, and as meaningful jobs within the nowadays political and economic world. We also establish their respective goals as cinematic works.

Keywords: film studies, translation, interpretation, cultural studies

La narrativa cinematográfica nos ofrece interesantes ejemplos de las dificultades inherentes a la traducción y a la interpretación de lenguas. Y lo hace en un doble ámbito: el del laberinto siempre existente en todo sistema de signos y sus respectivos significados y significantes lingüísticos y culturales y su eventual traducción oral o escrita, y en el del mero ejercicio práctico de la profesión, un segmento laboral de creciente relevancia en nuestro mundo ya que las múltiples lenguas reconocidas oficialmente tanto en España como en la Comunidad Europea generan un enorme aparato traductológico e interpretativo, dejando en manos de estos profesionales la comprensión de las cuestiones más relevantes.

Dos largometrajes rodados en la última década, *The Interpreter* (2005) de Sydney Pollack y *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola, son valiosos referentes de utilidad no sólo temática sino también en tanto que narraciones audiovisuales portadoras de las servidumbres y potencias que conlleva toda narración, literaria o cinematográfica.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

1. Una buena traducción audiovisual o un buen negocio

Ambas películas han recaudado bastante dinero y si ambas fueran a ser juzgadas por la recaudación de taquilla, ambas serían objeto de reconocimiento ya que ha resultado un buen negocio para los que han invertido en su producción.

Su éxito económico es algo que no resulta sorprendente ya que los dos filmes han sido dirigidos por personas conocidas –Sofia Coppola y Sydney Pollack– cuyas obras siempre despiertan expectación entre el público y la crítica. Pero, sobre todo, era evidente desde su gestación que estaban llamadas a triunfar en los mercados porque ambas películas están protagonizadas por dos bellas y carismáticas actrices, probablemente dos de las diez más taquilleras del momento: Scarlett Johansson y Nicole Kidman.

La protagonista de *The Interpreter* es Nicole Kidman y encarna el papel de una joven retraída que trabaja como intérprete en las Naciones Unidas. El personaje que Kidman interpreta, Silvia Broome, traduce una extraña lengua africana conocida por muy pocas personas y debido a su trabajo se ve inmersa en una conspiración política y en un atentado con el que se pretende asesinar al presidente de la República de Matobo, un país africano inventado. Un agente de seguridad, Tobin Keller interpretado por el actor Sean Penn, la investiga al principio de la historia como cómplice del atentado, para acabar protegiéndola, enamorado de ella, viéndose ambos sumergidos en una laberíntica trama de sucesos políticos, conspiraciones, atentados y espionaje.

La protagonista de *Lost in Translation* es Scarlett Johansson e interpreta el papel de una joven americana, Charlotte, que está pasando unos días en Japón acompañando a su igualmente joven marido, un fotógrafo de éxito muy ocupado que apenas puede compartir las migajas de su tiempo libre con su mujer. Charlotte pasa la mayor parte del tiempo ociosa y sola. Se halla desconcertada en un país extranjero donde hablan una lengua muy extraña para ella, al igual que lo es la cultura en la que se ve inmersa. Ella intenta decodificar ese nuevo sistema que la rodea, comprender Oriente y *traducirlo* a su sistema occidental de valores y gestos o signos, y en esa búsqueda establecer su *identidad* frente a lo que la rodea que ella percibe como una forma de *otredad*. En esa confrontación conoce a un maduro actor americano, Bob Harris interpretado por el actor Bill Murray, que se aloja unos días en su mismo hotel mientras rueda para una productora nipona un spot publicitario. Ambos, Charlotte y Bob, se encuentran perdidos en un mundo que no comprenden, pero también perdidos dentro de sí mismos y de sus respectivas circunstancias, y, cómo no, perdidos también dentro de su propia relación, cuya naturaleza no acaban de comprender muy bien, ¿son amigos? ¿se han enamorado? ¿o simplemente están aburridos y solos, y se están utilizando mutuamente para pasar el rato? Ambos protagonistas están "perdidos en la traducción" de sí mismos y de lo que les rodea.

Obviamente, con Sofia Coppola y Scarlett Johansson, y con Sydney Pollack y Nicole Kidman, se generan dos productos que suscitan interés, dos cócteles que por sí mismos ya son un reclamo publicitario en taquilla. No obstante, una cosa es que una película se venda y otra cosa es que sea buena. En este caso las dos con estos

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

títulos (*Lost in Translation* y *The Interpreter*), *a priori*, nos atañen y nos interesan, si bien, ¿son las dos realmente interesantes? ¿Son dos buenas películas?

2. Una película de autor vs. un producto de autoría múltiple

Analizándolas, constatamos cómo *The Interpreter* se basa en la novela homónima de Nicole Mones publicada por Bantam en 1999 (una historia en la que en vez de una joven intérprete encontramos una joven traductora, que, a su vez, en vez de irse a Nueva York se va a China, aunque en ambos casos huyendo de su pasado). El guión está escrito por seis personas: Martín Stellman, Brian Ward, Charles Randolph, Scott Frank, Steven Zaillian y David Rayfiel. Y está dirigida por Sydney Pollack y producida por Tim Bevan, Eric Fellner y Kevin Misher. Este abultado grupo de personas nos proporciona indudablemente una obra de autoría múltiple y de indescifrable origen, pues nunca sabremos quién decidió qué ni quién es responsable de qué eventuales aciertos o errores. E indudablemente este alto número de personas involucradas en la elaboración de un guión supone en el desarrollo de cualquier historia un mayor riesgo de inconsistencia y de conflicto, siquiera por los diferentes criterios que tantas personas seguro tienen entre sí.

Mientras que *Lost in Translation* es una película escrita, producida y dirigida por una sola persona: Sofia Coppola, que además es autora del argumento, es decir, de la idea original que da pie al guión.

Este aspecto, la autoría (once personas en *The Interpreter* frente a una persona en *Lost in Translation*), nos coloca de forma clara frente a dos tipos de obra: un 'producto cinematográfico' en el caso de la primera y claramente una 'obra de autor' en el caso de la segunda. Esto, en principio, no supone necesariamente que la primera sea mala y la segunda buena. No obstante, no podemos perder de vista esta idea, ya que sí es verdad que la mayoría de las obras maestras del cine son películas de autor, y este dato nos permitirá posteriormente en nuestro análisis poder reconocer y entender la causa de otros aspectos estilísticos y estructurales en ambas narraciones audiovisuales.

3. La cuestión genérica y el estilo

Argumentalmente y estilísticamente ambas obras no podían ser más diferentes. Mientras *The Interpreter* es un thriller en el que no paran de pasar cosas, solapándose las acciones, con un hilo conductor muchas veces confuso, con muchos flash-backs, malentendidos, casualidades, etc., ofreciéndonos un laberinto de acciones caóticamente hilvanadas a un ritmo vertiginoso, en *Lost in Translation* apenas si pasa nada, por lo menos de forma obvia. En este filme la 'acción' es un viaje al interior de la condición humana, puesta de manifiesto por la confrontación con un código exterior diferente del habitual, del propio, poniéndose de manifiesto el conflicto dramático de una forma muy visual y auditiva, y no tanto a través de los diálogos o de las acciones. Este 'audiovisual' narra la historia por medio de silencios, de la banda sonora musical, de las miradas y de los gestos. La acción es mínima y el diálogo escaso, todo lo contrario a *The Interpreter*.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

Estos aspectos argumentales y estilísticos, de fondo y forma, o, dicho de otra manera, de contenido y continente, nos remiten a la propia esencia del cine, a lo que ontológicamente es el cine, ya que desde el acto de conciencia común que la historia de la narrativa audiovisual nos ofrece sobre cuál es su esencia podremos evaluar con mayor fundamento ambas narraciones fílmicas.

4. El lenguaje del cine

Pero, ¿qué es el cine? A esta pregunta, después de más de cincuenta años de cine, es decir, después de la Segunda Guerra Mundial, dio respuesta André Bazin, influyente crítico y teórico cinematográfico francés del movimiento de la Nouvelle Vague y referente ineludible no sólo dentro de los *Cahiers du Cinèma* sino dentro de la propia historia del cine. Bazin con su libro *¿Qué es el cine?* subvierte el orden entonces existente respecto a qué es el séptimo arte y quién es su autor. Bazin llega a la conclusión, irrefutable desde entonces, de que el cine es un lenguaje (p. 30).

Es cierto que esta cuestión confunde a aquellos que necesitarían tener entre sus manos tratados teóricos para *entender* qué tipo de lenguaje es el lenguaje cinematográfico. Para muchos de éstos la respuesta que dio Bazin a qué es el cine aún hoy resulta ininteligible, cuando no absurda, entendiendo que los términos "cine" y "lenguaje" son incompatibles. En algunos de estos casos la confusión no sólo alcanza al concepto de cine sino que posiblemente sea más profunda y ataña también al propio concepto de lenguaje.

Al respecto, resultan esclarecedoras las palabras de Enrique Bernárdez quien reflexionando sobre lo que básicamente es un lenguaje nos ha brindado un estupendo referente de aplicación al lenguaje cinematográfico: "Fundamental-mente se trata [el lenguaje] de una capacidad que poseemos los seres humanos para hacer ciertas cosas por medio de una serie de señales sonoras o visuales" (p. 35), observando que "necesitamos 'reproducir' adecuadamente la realidad que percibimos, así como transmitirla a otros individuos; además, tenemos que transmitir también la realidad mental y cultural en sí misma, en lo que hemos llamado *función interpersonal* del lenguaje"(*sic*, p. 298). Y señala algo común a todos los lenguajes y que parece haber sido escrito refiriéndose al lenguaje del cine,

> Si leemos una descripción gramatical de cualquier lengua, parece existir una clara estabilidad… Podemos prever la estructura de una oración, la forma de un verbo o de un sustantivo. Sin embargo, al pasar al uso real del lenguaje las cosas varían considerablemente: aquella unidad básica prácticamente desaparece, sustituida por una diversidad aparentemente sin límites. (p. 294)

A lo que añade las siguientes palabras, también de explícita posible aplicación a las narraciones cinematográficas,

> Un ejemplo claro es el *texto* [podríamos sustituir nosotros *texto* por *filme*], entendido como el producto real del uso del lenguaje en condiciones (contextos) concretas y específicas. Durante años se intentó elaborar gramáticas del texto semejantes a las que desde hace siglos se vienen haciendo para la oración; sin embargo, esos intentos han

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

> fracasado porque no había manera de identificar en los textos [*filmes*, para nosotros] la uniformidad estructural característica de las oraciones: la variedad no se dejaba someter más que de una forma muy vaga y general [...] De hecho, resulta imposible predecir ni siquiera aproximadamente la forma final que va a tener un texto [un *filme*] aunque conozcamos bien tema y objetivo, productor, receptor y contexto [...] Podemos decir que el uso real del lenguaje es *caótico* [...] *caótico* no es un simple equivalente de 'carente de orden'. Se trata más bien de que nos encontramos ante un tipo de orden excesivamente complejo como para poder operar con él como hacemos con fenómenos ordenados más simples (*sic*, pp. 294-295).

Recordándonos Bernárdez que las "frases u oraciones [para nosotros *las secuencias o escenas*] no son meras sucesiones de palabras [digamos *planos*] sino que poseen una estructura jerárquica, de forma que unas palabras [*planos*] 'dependen' de otras [*-os*], o 'están asociadas' [*-os*] a ellas [*-os*]" (p. 209), y que la

> [...] creación de morfología [encuadre-espacio en nuestro caso] implica [...] la creación de estructuras jerárquicas, que es un elemento fundamental de la sintaxis [montaje -tiempo para nosotros]. Ya no puede tratarse simplemente de poner las palabras [*planos*] una detrás de otra en un orden variable y esperar que el receptor consiga entendernos (p. 234).

Nadie ha descrito todavía exhaustiva y relacionalmente los elementos y mecanismos del lenguaje cinematográfico como, por ejemplo, hiciera en 1492 Elio Antonio de Nebrija con la lengua castellana. Tiempo hay y quizá algún día alguien, probablemente un director de cine (un *narrador*) o un crítico de la talla de André Bazin, aborde la inmensa labor de racionalizar causalmente el entramado y los signos que conforman el lenguaje del cine, sistematizando su morfología, su gramática y su sintaxis. Y al igual que éstas no nacieron en el caso del castellano en 1492, sino que se fueron estableciendo con anterioridad con el crecimiento de esta lengua a lo largo de los años, fijándose y desarrollándose éstas con el propio uso del castellano por parte de hablantes y escritores antes de que Nebrija acometiera la tarea de *racionalizarlo*, así sucede con el lenguaje del cine. El conocimiento, siquiera inconsciente, de su morfología y sintaxis generan un buen o un mal relato cinematográfico, y *existen* por más que estén todavía por verbalizar pormenorizadamente en manuales similares a los que las lenguas milenarias ya tienen.

5. El prelenguaje del cine

Para poder calibrar el alcance de todo esto aplicado específicamente al lenguaje cinematográfico es preciso comprender también el significado y las relaciones concretas de estos términos que aparecen entre corchetes, así como establecer cuáles son los orígenes del cine y del lenguaje cinematográfico, indagando en lo que podríamos denominar la *prehistoria* de la narrativa cinematográfica.

Con las primeras películas, como *L'Arivée d'un train en Gare de la Ciotat* y *La sortie des usines Lumière*, de los hermanos Lumière, o *Une partie de cartes, Séance de Prestidigitation*, de Georges Méliès, sólo nació el cine, no el lenguaje cinematográfico. Estos filmes

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

eran como los balbuceos de un niño, que sobrecogen e impresionan, pero que todavía no son un lenguaje, en todo caso son un "prelenguaje". Así, los inventores del kinetoscopio –Thomas Edison en Nueva York en 1891– y del cinematógrafo –los hermanos Lumière en París en 1895– fueron también los padres del prelenguaje cinematográfico, un concepto sobre el que, otra vez, Enrique Bernárdez arroja involuntariamente luz a través de sus reflexiones en su libro *¿Qué son las lenguas?*:

> Las palabras [los *planos* diríamos nosotros] pasarían más tarde a enlazarse. ¿Cómo? Lo más probable es que fuera icónicamente. Si estamos representando algo de la realidad podemos seguir el orden mismo de la realidad. Por ejemplo, 'voy al río y encuentro el prado y aparecen unos ciervos e intento cazar uno pero se escapan y me tengo que contentar con un conejo'. Pues es el orden en que han sucedido las cosas, y presentar mis palabras [*planos*] una tras otra permite reconstruir lo sucedido en la realidad, basta con ir entendiendo cada 'idea'; no es imprescindible una estructuración sintáctica propiamente dicha [un *montaje*, en nuestro caso], de modo que estaríamos en el prelenguaje de Bickerton (p. 231).

Así, las pequeñas narraciones de Lumière, Méliès, etc. conforman el prelenguaje del cine. Y fueron los que les sucedieron inmediatamente en el tiempo los creadores del lenguaje del cine, ellos convirtieron este prelenguaje en un lenguaje y en un arte. Estos últimos, los *inventores* del lenguaje cinematográfico, sus demiurgos, fueron Murnau, Griffith, Eisenstein, Lang, Chaplin, Renoir, Buñuel, Dreyer, Ford, Wilder, Hawks, Wyler, Welles, Hitchcock, Rossellini, Truffaut, etc.

Un lenguaje que aparece ya en la época del cine mudo, algo que de por sí muestra que los diálogos sonoros no son esenciales en la narración cinematográfica. Por eso, cuando en 1928-30 asistieron los cineastas al nacimiento del cine sonoro, muchos se quedaron desconcertados, incluso fuera de juego, pues no veían necesario que para *hacer cine* las películas tuvieran que tener sonido. La gran tragedia no fue sólo la de aquellos actores que no sabían hablar delante de la cámara sino la de los directores que no sabían contar historias con palabras oídas asociadas a las imágenes proyectadas. El propio Griffith no supo adaptarse, convirtiéndose, como tantos otros, en una sombra de sí mismo. Pero a pesar de esto, de la incapacidad de algunos para incorporar adecuadamente el nuevo elemento narrativo –el sonido–, este cambio no fue la gran fractura que algunos han querido ver, ya que en el buen cine sonoro subyacen las formas del cine mudo. André Bazin escribió al respecto:

> "De hecho, ahora que el uso del sonido ha demostrado suficientemente que no venía a destruir el antiguo testamento cinematográfico sino a completarle, habría que preguntarse si la revolución técnica introducida por la banda sonora corresponde verdaderamente a una revolución estética [...]" (81).

La respuesta a esta cuestión está clara. Es "no". Como Bazin señala, el sonido, los diálogos sonoros en concreto, sólo son un elemento más que complementa el lenguaje del cine.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

6. La buena narrativa cinematográfica

Siendo el cine un lenguaje, el análisis filológico resulta ser de gran utilidad en la valoración de las películas. Conscientes de ello, una aproximación a cualquier filme desde la consideración de la factura de producción o focalizando el interés crítico en la dirección artística (decoración, vestuario, mobiliario, ambiente, etc.) resulta para los profesionales del medio un análisis simplista y reduccionista, cuando no pueril.

La buena narrativa cinematográfica coincide en lo fundamental con la buena narrativa literaria. En ambas, el crítico ahonda en el contenido y en el continente considerando aspectos como el estilo, la estructura, la consistencia, la sabia combinación de tradición y vanguardia, la honestidad narrativa., etc. del texto, y situándolo en su contexto, tanto sincrónica como diacrónicamente.

Ahondando de esta manera en *Lost in Translation* y en *The Interpreter* encontramos circunstancias muy disímiles entre ambas. Visualmente, *Lost in Translation* (2003) es muy especial, ya que desde una aparente normalidad, sin presentar escenas escabrosas o escandalosas en ningún momento del filme, es sin embargo una película provocadora, situada en la vanguardia de su tiempo. El mismo comienzo del filme así lo muestra: vemos el trasero de Scarlett Johansson tan grande como la misma pantalla sólo cubierto por unas ligeras y transparentes bragas de color rosa pálido. Un comienzo que en el siglo XXI provoca al público de la misma manera que a principios del siglo XX provocara David W, Griffith filmando un primer plano de la cara de Lillian Gish, tan grande como la pantalla de cine, en *The Birth of a Nation* (1915). Griffith tuvo que luchar por la consecución de ese primer plano de Gish, ya que los productores estimaban que esa "monstruosidad" (pómulos como montañas, ojos como puentes, dientes como camiones... el efecto de una cara tan grande como una pantalla de cine) provocaría extrañeza y rechazo en el público. Un concepto casi brechtiano (V-Effekt) y muy lejano a los habituales objetivos del emocional cine de Hollywood. Sin embargo, los que así opinaban no pudieron equivocarse más, ya que ese primer plano, vanguardista y rupturista en aquel momento, no pudo ser más emocionante, y su semilla se esparció como la pólvora, normalizándose su uso desde entonces. Pues bien, en la misma línea ese trasero gigante provoca emoción en quien ve este filme, una emoción que no es erótica como sería de prever, sino de extrañeza. Así lo muestra un experimento que he realizado repetidas veces en los últimos años: toda vez que he proyectado esta película ante diferentes grupos de unos cien estudiantes universotarios de entre veinte y treinta años, gente acostumbrada a ver de todo en la pequeña y en la gran pantalla, su respuesta ante el comienzo de este filme es una risa colectiva nerviosa entre susurros ruidosos que a duras penas pueden controlar ante tal bella monstruosidad: el gigantesco primer plano del trasero de Johansson. Delicadamente mostrado, eso sí, pero al fin y al cabo un trasero gigante. Esta hilarante actitud es siempre reprendida por mí, instando a estos jóvenes a mirar y no a reír, ya que *a priori* poca gracia tiene el plano en cuestión. No obstante, su respuesta es la normal: sorpresa e incomodidad, algo que solucionan por medio de esa risa nerviosa que apenas pueden controlar. Y es que empezar así una película (con un anónimo trasero

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

en vez de la bella cara de la *starlet* de turno) es, cuando menos, provocador y arriesgado, como lo fue en su día pintarle a *Mona Lisa* unos bigotes (Marcel Duchamp, 1919).

La presencia de este trasero al comienzo del filme sería interesante formalmente pero nada más si sólo fuera eso: un bello trasero. Pero resulta ser algo más. Es una metáfora de toda la película. Como introducción narrativa visual, probablemente pocas podrían haber sido tan certeras, ya que la película trata de cómo una joven mujer nos desvela sus inquietudes más profundas, de cómo Charlotte nos muestra su *interior*, y tal y como el trasero está delicadamente cubierto por el tul rosa de las bragas, ella a lo largo del filme nos va desvelando sus más íntimos secretos suavemente, con delicadeza, alejándose así Coppola de la narrativa cinematográfica que actualmente inunda las pantallas, una narrativa explícita y muchas veces grosera y que ofende con frecuencia la sensibilidad de muchos espectadores.

Este primer plano nos sirve de ejemplo del estilo que esta película destila. Con un pulso narrativo aparentemente ligero, Coppola nos ofrece una narrativa rigurosa, precisa, consistente, en el que cada plano significa lo que pretende sin gratuidad, con plena consciencia narrativa en ambos niveles: ético y estético.

Y así como hemos sometido a análisis este primer plano, podríamos analizar toda la obra y veríamos cómo estructuralmente cumple rigurosamente las premisas de la narración clásica. La película nos ofrece claramente los tres actos clásicos: introducción, desarrollo y conclusión. Pero, además, presenta una estructura circular, el clásico *rondó*, ya que comienza con dos americanos solos en una ciudad extranjera y acaba igual que empieza, con esos mismos dos americanos solos en esa misma ciudad.

Una estructura que nos muestra también la consistencia narrativa de Sofia Coppola al igual que lo hiciera el primer plano que hemos analizado anteriormente. Este *rondó* no es sólo una forma clásica, no está aquí sólo porque sea una fórmula narrativa sobradamente probada, sino que Coppola empezando la película con Bill Murray en un taxi y terminando con él en otro taxi en medio de la nada y con rumbo a ese lugar soñado y temido que es el propio hogar, nos confirma que el ciclo se ha cerrado, y que, como es habitual, todo ha ocurrido pero nada ha pasado: al final estamos como al principio. Una metáfora de la propia vida que nos recuerda al proverbio castellano que refiriéndose al paso del tiempo con sus avatares y al binomio vida-muerte concluye afirmando: "Desnudo nací, desnudo me hallo. Ni pierdo ni gano". Para describir el significado de la estructura de esta película podríamos parafrasear a Antonio Machado "Todo pasa y nada queda, pero lo nuestro es pasar" (1912) o también a Konstantinos Kavafis: "[…] Ítaca te ha concedido ya un hermoso viaje" (1891), Ulises, no te lamentes por las dificultades o frustraciones del viaje, no le pidas más, Ítaca, ese sueño al que retornas, es quizá una quimera y en verdad Ítaca no es más que el propio viaje.

Contenido y continente estructural e inapelablemente ensamblados.

Y no sólo visual y estructuralmente nos ofrece *Lost in Translation* una buena narrativa cinematográfica, sino que auditivamente también. Es éste uno de los audiovisuales con una de las bandas sonoras más interesantes de los últimos tiempos.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

La película se narra a sí misma a través de los silencios y de los ruidos, tan significativos como las imágenes visuales. Pero también, y de forma determinante, a través de la música. Es un mosaico de música moderna entramada consistentemente con los hechos y sentimientos de los protagonistas. Un esfuerzo creativo relacional sobresaliente, ya que piezas musicales oídas por todos antes de ver la película brotan en medio de la acción como si hubieran sido compuestos para el propio filme, y no una o cinco canciones, sino un auténtico glosario musical de vanguardia, de una potencia pocas veces tan lograda. Un magnífico legado para generaciones venideras. Así, entre las canciones, los ruidos y los silencios aparecen las líneas de diálogo de una forma escueta y, como con todo lo demás, sin ninguna gratuidad. Cada palabra va cargada, pero no de una forma metafísica, sino al igual que todo lo demás, de forma ligera. El humor, la ironía, a veces el sarcasmo, lo impregnan todo. Y al igual que con lo demás, se dice todo sin decir nada. Todo está en el aire, entre líneas.

El análisis textual del filme nos llevaría sobre el papel a un tratado de filosofía (recordemos al respecto la identidad profesional de la protagonista, una filósofa con formación en Harvard, lo que obviamente tampoco es una casualidad), con reflexiones sobre los temas eternos: *tempus fugit*, de dónde vengo, a dónde voy, estoy solo o no, quiénes son mis compañeros de viaje, qué es verdad y qué es mentira... en definitiva, quién soy yo. Y en un nivel más concreto sobre asuntos como la cuestión genérica, el matrimonio, la fidelidad, el adulterio, la amistad, el trabajo, el ocio, la familia...

La película es un auténtico juego de malabarismo. Una apuesta arriesgada y clásica a la vez que sitúa a Sofia Coppola entre los más interesantes cineastas del momento. Es, sin duda, su mejor película (incluyendo las que ha filmado posteriormente a ella). Un filme aparentemente sencillo y plenamente logrado.

El propio título también es una muestra de su consistencia narrativa. No podía ser mejor. *Lost in Translation* porque ambos, Johansson/Charlotte y Murray/Bob, están *perdidos en la traducción*. Primero en la traducción del japonés, tan ajeno a sí mismos. Escenas como la de Murray en la máquina del gimnasio que le habla en japonés y que acaba por hacerle pedir socorro a gritos, o la de ambos en el hospital pidiendo ayuda para curar la fractura del dedo gordo del pie de Johansson y sin entender siquiera los letreros de la entrada, muestran de forma cómica su impotencia ante una lengua extranjera. "Perdidos" también porque es una cultura diferente que les produce una profunda enajenación. Escenas como las de Murray con los japoneses que le reciben en el hotel, o con la altura de la ducha de su baño, o con el presentador de moda de la televisión japonesa así lo ponen de manifiesto, paralelas a las que vive Johansson en sus paseos por los templos sagrados, o por las salas de juego de los jóvenes adolescentes, o incluso dentro del hotel ante las muestras de *ikebana*. Y "perdidos" también porque no saben si están en el lugar que debieran estar o no, compartiendo su vida con la persona adecuada o no, o en las circunstancias deseadas o no, o haciendo el trabajo que deben/quieren o no... Murray añora tiempos pretéritos en su matrimonio y querría estar haciendo teatro y no anuncios publicitarios, Johansson también añora el comienzo de su matrimonio y está confusa ante un marido que aunque está con ella

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

parece lejano y distante, inaccesible, y también se siente frustrada profesionalmente como Murray ya que habiendo estudiado Filosofía en Harvard ve como no hace realmente nada: sólo acompañar a su joven y exitoso marido. Ambos protagonistas sienten que siendo aparentemente sus vidas un éxito, ellos se sienten mal, y que por no poder, ellos no pueden ni dormir (sus cónyuges, sus parejas, no les entienden y ellos mismos no los entienden, en un sentimiento recíproco de otredad, sus actividades y logros profesionales resultan finalmente frustrantes, como una pantomima). Y, por último, los dos están "perdidos" también dentro de su relación, ¿son sólo amigos o se han enamorado? ¿Hay algo real entre ellos o son espejismos producidos por la situación crítica que ambos viven?

Así vemos cómo se encuentran "perdidos en una traducción" múltiple, ya que son varios círculos concéntricos de "traducción": el círculo del idioma, el círculo cultural, el de su relación matrimonial, el profesional y el más íntimo y sutil, el de su propia relación y de forma recíproca. "Perdidos", así, "en la traducción" de sí mismos y de cuanto les rodea (podríamos decir un texto y su contexto). De esta forma la película en sí se convierte en una metáfora del oficio de traductor, un oficio difícil en el que, a veces, resulta imposible traducir plenamente un original.

De todos es bien sabido lo que proclama el proverbio italiano: "Traduttore, traditore" y lo que Cervantes escribiera en *Don Quijote de La Mancha*:

> "[…] y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento." (Parte Primera, caítuloVI).

Lost in Translation es, probablemente de forma involuntaria, una metáfora del oficio de traductor. El doctor Miguel Ángel Vega Cernuda ha señalado al respecto cómo la profesionalidad y la madurez hacen quizá posible la traducción digna e idónea. Algo que comparto plenamente y que la película no contradice, ya que ambos protagonistas están "en el camino de la vida", ella muy joven, él no tanto, pero ambos inmaduros en muchos aspectos y en búsqueda de una identidad plena, satisfactoria. Una situación a la que posiblemente llegarán cuando hayan logrado entenderse, siquiera a sí mismos, o sea, madurar y comprenderse, "traducirse". Realmente podríamos concluir afirmando que traducir bien no es imposible, sólo es muy difícil.

En *The Interpreter* no encontramos todas estas cuestiones mencionadas. Estructuralmente es lo que en cine se llama una "historia cabezona", es decir, la introducción es prolija y confusa (de "gran cabeza"), el desarrollo de los acontecimientos es acumulativo (muchas acciones presentadas de forma un tanto deshilachada) y la conclusión es mínima temporalmente hablando. Podríamos decir que la película acaba *in media res*, por agotamiento. Es como si un *deus ex machina* descendiera y concluyera todo. De repente, al final, los protagonistas se enamoran y por una serie de coincidencias se evita el desastre temido, no sin antes haber sacrificado algunos peones en la batalla. Probablemente se acaba así debido a su duración, ya que aún así dura 128 minutos, un tiempo que excede con creces los axiomáticos noventa minutos estimados como óptimos por la industria cinematográfica.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

Temáticamente la película ofrece una trama inverosímil, muy cercana al telefilme genérica y estilísticamente hablando. Un género considerado menor ya que la mayoría de las ocasiones proporciona productos de autoría múltiple realizados siguiendo pautas de eficacia narrativa probada en el pasado, fórmulas audiovisuales que no arriesgan nada, ni narrativa ni económicamente, y que no suelen aportar mucho al discurso cinematográfico general. Su argumento está plagado de casualidades y muchas de las cosas ocurren porque sí, porque "lo pone en el guión", ya que no hay una trama consistentemente entretejida que justifique lo que allí ocurre.

Pollack la dirige con corrección y la película tiene una producción impecable. Todo es aparentemente correcto, hasta la interpretación de los actores que hacen su trabajo profesionalmente. Lo que falla es la obra: qué dice y cómo lo cuenta. Es desordenada y caótica, inverosímil y plana.

La película fue rodada en la Asamblea General de las Naciones Unidas en Nueva York, algo que la hace interesante de por sí. Y didácticamente puede resultar útil para aquellas personas que estén interesadas en dedicarse profesionalmente a la interpretación, pero cinematográficamente es una obra fallida. Esto me apena y me duele en tanto que filóloga, ya que supone una oportunidad perdida no sólo cinematográficamente hablando sino también desde el punto de vista de la filolo-gía: pocos profesionales de la interpretación hasta ahora se habían convertido en protagonistas de una trama cinematográfica.

7. La crítica y los premios

A pesar de las razones dadas, todavía algunos quizá podrían mostrarse reticentes ante la afirmación de que *The Interpreter* es una obra fallida y *Lost in Translation*, una magnífica película.

Siquiera por el hecho de que esta última esté rodada en la ONU y dedicada a la profesión de la interpretación, algo que de por sí ya toca el corazoncito de muchos. Y también porque siendo una película de Sydney Pollack, quien en su día dirigiera películas como *Out of Africa* (1985), prometía ser un buen relato. Por no considerar la presencia de Nicole Kidman como suficiente para justificar el visionado de un filme. Si bien, hasta Kidman está rara en este filme, de hecho está casi irreconocible en el afiche de la película. Se mete tanto en el papel de una persona gris y automarginada, "camuflada" en un mundo agónico y anónimo, que llega a perder gran parte de su glamour y belleza. Supone, como el resto del filme, una apuesta por una estética feísta, para la cual no sería necesaria esta *prima dona* de la escena internacional (otra contradicción de la película).

En cualquier caso, volviendo a nuestras reflexiones sobre el valor de ambos relatos audiovisuales, nos encontramos con una serie de reconocimientos de la crítica tanto periodística como cinematográfica que de forma abrumadora refrendan nuestras conclusiones. *Lost in Translation* obtuvo en 2003 el Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas estadounidense al Mejor Guión Original y fue nominada al Oscar a la Mejor Película, el Oscar al Mejor Actor y el Oscar al Mejor

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

Director. También recibió los Globos de Oro ese mismo año a la Mejor Película, al Mejor Actor y al Mejor Guión. Y fue nominada a la Mejor Actriz y a la Mejor Dirección. Así mismo, recibió los Premios BAFTA a la Mejor Actriz, al Mejor Actor y al Mejor Montaje, y fue nominada a la Mejor Película, a la Mejor Fotografía, a la Mejor Música Original, al Mejor Guión Original y a la Mejor Dirección. La Writers Guild of America le otorgó el premio anual que concede al Mejor Guión Original a Sofia Coppola. También recibió los Independent Spirit Awards a la Mejor Película, al Mejor Actor, al Mejor Guión Original y a la Mejor Dirección. *Lost in Translation* fue aclamada por el *New York Times* y el *Chicago Sun-Times*, entre otros, como una de las mejores películas de nuestro tiempo. Y entre otros reconocimientos más recibidos en Grecia, en Polonia, Alemania, Reino Unido, Australia, Irlanda, España, etc. (ver The Internet Movie Database), recibió el César de la Academia del Cine Francés a la Mejor Película Extranjera y fue nominada al David de Donatello por la Accademia del Cinema Italiano a la Mejor Película Extranjera.

Y la mayoría de mis alumnos, cuando la reconocen al verla comenzar en el aula en las ocasiones que procedo a proyectarla, se regocijan de poder ver esta película. No falla, comentan entre ellos que la han visto y les ha gustado mucho y en la encuesta que a final de curso me entregan sobre qué les ha gustado más dentro del programa, siempre está esta película, en sintonía con ellos, algo que no les ocurre con otras películas cuando las proyecto en clase.

Estudiantes universitarios españoles, periodistas, críticos y profesionales del cine (del cine "tradicional" y del cine "independiente") mayoritariamente coinciden en su apreciación de *Lost in Translation*.

Por su lado, *The Interpreter* no consiguió ningún reconocimiento similar, sólo recibió en 2005 un "castigo": el 58% en el tomatómetro de los Rotten Tomatoes.

Resulta curioso que *Lost in Translation* se hiciera con un presupuesto de cuatro millones de dólares y que para hacer *The Interpreter* se gastaran ochenta millones de dólares. Paradojas del arte.

Susana Lozano

Referencias bibliográficas

ANDREW, D. *Las principales teorías cinematográficas.* Madrid: Ediciones Rialp, 1992.

ARVIDSON, L. [Mrs. D. W. Griffith]. *When the Movies Were Young.* 1925. New York: Dover Publications, 1969.

BARBÁCHANO, C. *Entre cine y literatura.* Colección Ensayo 4. Zaragoza: Prames, 2000.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990.

BECKER, J, J. RIVETTE y F. TRUFFAUT. "Entretien avec Howard Hawks." *Cahiers du Cinéma* 56 (1956). Trad. en *Entrevistas con directores de cine.* Ed. Andrew Sarris. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1971.

BERGMAN, I. *Linterna mágica.* Fábula 37. Barcelona: Tusquets, 1995.

BERNÁRDEZ, E. *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes

BENET, V. J. "Palabras que proyectan sombras." *Filmoteca Generalitat Valenciana* Año II nº 9 (1991): 28-33.
BOYD, B., Carroll, J.& Gottschall J. *Evolution, Literature and Film.* New York: Columbia University Press, 2010.
BRAUDY, L., & COHEN, M. *Film Theory and Criticism.* New York: Oxford University Press, 2009.
BUÑUEL, L. *Mi último suspiro.* Tribuna 109. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1993.
CORMACK, M. *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39.* London: The Macmillan Press, 1994.
COSTANZO CAHIR, L.& Welsch, J.M. *Literature into Film.* New York: McFarlan&Co., 2006.
EISENSTEIN, S. "Dickens, Griffith, and the Film Today." Film Form. New York: Harcourt, Brace and World, 1949.
FOUCAULT, M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* New York: Vintage, 1970.
GODARD, J.-L. "Defence and Illustration of Classical Construction." *Godard on Godard.* Eds. Jean Narboni & Tom Milne. New York: Viking, 1972. 28-30
GRODAL, T. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition.* Oxford: Clarendon Press, 1997.
GUBERN, R. *Historia del cine.* Palabra en el tiempo 179. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
GUNNING, T. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film.* Urbana: University of Illinois Press, 1994.
HAYWARD, S. *Cinema Studies.* New York: Routledge, 2006.
MARLAND, J., EDGAR-HUNT, R.&RAWLE, S. *Basics Film-making: The Language of Film.* Cambridge: Ava Publishing, 2010.
MONACO, J. *How to Read a Film.* New York: Oxford UP, 2000.
MONEGAL, A. *Luis Buñuel de la literatura la cine. Una poética del objeto.* Barcelona: Anthropos, 1993.
PEARY, G, and R. SHATZKIN (eds.), *The Modern American Novel and the Movies.* New York: Ungar Film Library, 1978.
ROMAGUERA I RAMIO, J., y H. Alsina Thevenet, eds. *Textos y manifiestos del cine.* Signo e imagen 17. Madrid: Cátedra, 1989.
SAMPEDRO, J. "Escritores y directores defienden en Santander un cine basado en la gran literatura europea." *El País* (Madid) 14 de agosto de 1996: 22.
STAM, R. *Reflexibity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard.* New York: Columbia University Press, 1992.
TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock.* El libro de bolsillo 554. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
-----. "'Evolution of the New Wave': Truffaut in interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (May 1967)." *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood.* Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
-----. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahiers du Cinéma* 31 (1954): 22-31.
-----. *The Films in My Life.* Trans. Leonard Mayhew. London: Alen Lane, 1980.
URRUTIA, J. Prólogo. *De la literatura la cine.* De José Luis Sánchez Noriega. Paidós Comunicación 118 Cine. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000. 11-15.
VAN SIJLL, J. *Cinematic Storytelling.* New York: Michael Niese Prod., 2005.
WAGNER, G. *The Novel and the Cinema.* London: The Tantivy Press, 1975.

Susana LOZANO. Traductores e intérpretes, protagonistas de ficción perdidos en la traducción
Centro Virtual Cervantes