LA CUESTIÓN DE LA ELECCIÓN DEL IDIOMA EN CINE Y TELEVISIÓN[1]

FRANÇOISE WUILMART

Centre Européen de Traduction Littéraire
ISTI, Bruselas

Me gustaría, así de entrada, lanzar dos afirmaciones:

1. Me horroriza que me hagan confidencias por teléfono.
2. Al principio fue el gesto.

Por extraños que puedan parecer como inicio, estos dos enunciados expresan, bajo envoltorios diferentes, una misma cosa: uno es una declaración privada, casi íntima; el otro, una cita harto conocida, alterada en función de una causa, yo incluso diría: en función de la Causa.

Yendo aún más lejos, podría continuar con afirmaciones como «¡Qué horror, he visto al Ángel Azul cantar en el idioma de los pasodobles y a Fernandel degustar su pastis exclamando *Ach, großartig*!...»

En fin, podría cerrar este breve prólogo diciendo que me ha sucedido a menudo el observar desde el exterior a alguien hablando por teléfono dentro de una cabina, y que esa escena, privada del sonido y de la palabra, no me ha impedido, sin embargo, adivinar no sólo el estado del interlocutor, sino incluso su procedencia de un país del sur o del norte.

AL PRINCIPIO FUE EL GESTO...

Hemos heredado, no obstante, ideas que niegan esta evidencia. «Unir el gesto a la palabra» o «animar a alguien con voces y gestos». Bergson es de esa misma opinión cuando afirma: «para el orador, el gesto rivaliza con la palabra; envidioso de la palabra, el gesto corre tras el pensamiento y exige él también servir de intérprete».

Así pues, aunque todo el mundo parece sensible a la relación entre el gesto y la palabra, el gesto siempre está subordinado: se le une, se le añade... Sin embargo, no tendría por qué envidiar a la palabra, es más bien la palabra la que debería envidiarle a él. En la adquisición de la lengua materna es el gesto quien la precede. En la enunciación del discurso, es el gesto el que se adelanta a la palabra. Podemos obviar la palabra, pero nunca el gesto; puede haber gestos sin palabras, pero no puede haber palabras sin gestos; el gesto es el primero y el mejor intér-

[1] Traducido del francés por Luis Araujo.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión

Centro Virtual Cervantes

prete del pensamiento.

El gesto y la palabra trabajan, pues, en estrecha colaboración, no rivalizan, su relación no es conflictiva sino complementaria. Más aún; cuando surge el conflicto, es el gesto quien se lleva el gato al agua; la palabra puede mentir, pero el gesto no, no puede traicionar al pensamiento, puede en todo caso traicionar al locutor y, por tanto, la mirada es un vector de sentido; en una película que vi hace poco, el hombre preguntaba a la mujer: «*Where were you last night?*», «*Home*», contestaba ella y, en ese preciso instante, bajaba la vista... Sabemos, de esta forma, que ella no estaba en casa la noche anterior...

Si podemos afirmar todo esto con tal seguridad, no es sólo por la experiencia que todos vivimos, personalmente, sobre gestos y palabras ajenos y propios. La importancia de lo gestual en todos sus aspectos, el enorme lazo que une dinámica corporal y lenguaje, cinética y lengua, ha sido puesto en evidencia por un equipo de investigadores dirigidos por André Jolly. André Jolly es profesor de la Sorbona e investigador asociado al Centro Nacional de Investigaciones Científicas en la Universidad de Lille. Trabajando especialmente sobre la práctica enunciativa en el cine, André Jolly ha llegado a toda una serie de conclusiones que acabo de mencionar y sobre las que me extenderé a continuación, ya que constituyen el fundamento de la tesis que me atreveré a avanzar dentro de unos minutos y que es la respuesta que, modestamente, quiero plantear aquí la problemática del paso a otra lengua en la escritura de guiones.

Empecemos, pues, por el principio, es decir, por el gesto.

Tal y como observan Jolly y su equipo, el gesto no es solamente el movimiento del cuerpo o de sus partes. El gesto puede descomponerse en dos fases: por una parte, la fase dinámica, cinética, su fase operativa por tanto, a la que acabamos de referirnos; pero, paradójicamente, también su contrario, su fase resultativa: el gesto como estatismo, el gesto-actitud. Hay, en efecto, dos tipos de locutores: aquéllos que hablan con gestos y aquéllos que hablan más bien con una actitud que es un gesto fijo (como el presidente Mitterrand, que habla siempre con una actitud de nobleza).

Ejemplo: el espectro del padre de Hamlet o la estatua del comendador en *Don Juan*. Difícilmente los imaginamos haciendo gestos al hablar.

Me parece de capital importancia en la *performance* cinematográfica saber cuáles son los diferentes campos de análisis del gesto.

1. El cuerpo en su totalidad, en sus desplazamientos, en sus posiciones con respecto a otros cuerpos. El nombre dado a esta disciplina es un neologismo (1963, Ed. Hall): la *proxémica*, el análisis de las relaciones espaciales entre las personas, la organización significante del espacio. Según André Jolly la proxémica está estrechamente ligada a la ocupación del espacio por parte del individuo; se puede establecer una aproximación a la noción de territorio, en el sentido zoológico del término: zona ocupada por un animal y defendida contra el acceso de otros animales a ese mismo espacio.

Ejemplos de proxémica: la posición en que la gente se coloca cuando habla; en la observación de discusiones entre ingleses, por un lado, y entre americanos, por otro lado, se reveló una curiosidad: un americano terminará su réplica con un ligerísimo movimiento del busto hacia adelante; el inglés que ha terminado de hablar

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión
Centro Virtual Cervantes

se retira hacia atrás y nos sentimos tentados a interpretar esto como: «OK, he terminado, *sit back*, me repliego de nuevo en mi burbuja, la pelota está en su campo».

Este ejemplo muestra el estrecho lazo que existe entre la proxémica y el lenguaje. Los datos proxémicos forman parte de lo que André Jolly llama la situación enunciativa. Por ejemplo, el marco espacial en el que se habla ejerce una influencia sobre la palabra. No decimos lo mismo ni de la misma manera, cuando hablamos a 5 cm. de alguien, a 10 cm. o a un metro. Se han realizado mediciones sobre todo esto.

2. Segundo campo de análisis: la gestualidad, los brazos, las manos, la cabeza.

3. Tercer campo de análisis: la fisionomía, los rasgos de la cara y, muy especialmente, los ojos. Lo hemos mencionado antes: la mirada es un vector de sentido. Este tercer campo de análisis se denomina mímica.

La proxémica, la gestualidad y la mímica forman en conjunto lo que se llama la cinética, las modalidades cinéticas de la comunicación.

Es de nuevo André Jolly quien propone una tipología de los gestos con relación al lenguaje:

Distingue dos grandes categorías y me ha parecido esencial recordarlas aquí, puesto que son de capital importancia para la puesta en escena, la interpretación del actor y, desde luego, para el paso a otra lengua en la escritura de guiones:

1. La cinética asociada al lenguaje: puede subdividirse en dos subcategorías:

— La cinética asociada al lenguaje sin palabras (como el lenguaje de los sordomudos, o el de ciertas tribus en América del Sur).

— La cinética asociada al lenguaje hablado.

2. La cinética no asociada al lenguaje; muestra la importancia del gesto en el plano de la semiótica general, de la ciencia de los signos, como medio de expresión de uno mismo, como medio de expresión de una cultura. Esta última cinética concierne particularmente a los gestos funcionales, aquéllos que ponen al individuo en relación con los objetos.

Un interesante ejemplo citado por André Jolly: en el transcurso de sus investigaciones conoció a una fonetista inglesa que ejercía un oficio especial: *dialogue-coach*, es decir, encargada de entrenar a los actores en la adquisición de acentos.

Enseñaba especialmente a los actores americanos a hablar con acento británico. Había trabajado con Robert Redford y el ejemplo citado por André Jolly se refiere a la película *Out of Africa*. Robert Redford es inglés en la película, pero es americano en la vida. Así que nuestra *dialogue-coach* le había entrenado y él hablaba un inglés magnífico. Sin embargo, quienes han visto la película coinciden en afirmar que Redford hablaba en ella con acento americano. ¿Por qué? Simplemente porque hay tres cosas que no pudo aprender:

— Ponerse el sombrero como un inglés.

— Montar a caballo como un inglés.

— Manejar los cubiertos como un inglés.

Como había un desajuste entre su gesticulación americana, o en un sentido más amplio, su cinética americana, y su manera de hablar, la atención recayó, acertadamente, sobre su acento americano.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión

Centro Virtual Cervantes

Este ejemplo muestra bien el dominio del gesto sobre la palabra. Y cuando aprendemos un idioma, lo más difícil de adquirir e interiorizar es la cinética, los gestos, estén o no asociados al lenguaje.

Esto puede además incidir sobre la didáctica: nos han enseñado los idiomas, pero no nos han enseñado nunca a movernos como se mueven en Inglaterra o en Japón, por ejemplo. Aprender un idioma debería suponer entrar, de lleno, en otra cultura y apropiarse su lenguaje en todas sus formas para reproducirlo correctamente, es decir, completamente. Vayamos al fondo de la cuestión: aprender a hablar otro idioma es también aprender otra lógica, otra visión del mundo, es jugar a ser otro. Y no estoy segura, por ejemplo, de que si hubiera tenido que escribir esta intervención en alemán, que es mi segunda lengua, el texto hubiera sido exactamente el mismo sólo que con distintas palabras...

Dicho esto, todavía no sabemos gran cosa sobre el gesto en su relación con el lenguaje y la palabra. ¿Por qué? Porque no intentamos saberlo, observa André Jolly. ¿Y por qué no intentamos saber? Por una parte, porque el gesto funciona por sí mismo, no vale la pena estudiarlo, y, en segundo lugar, porque en nuestras civilizaciones occidentales el gesto está mal visto, es la parte baja del individuo: el origen de esto es probablemente ideológico, puesto que aún vivimos con la oposición entre cuerpo y alma... ¡el gesto es la parte vergonzante del lenguaje!

En resumen: en el aprendizaje de las lenguas europeas y, *a fortiori* sin duda, en el de las lenguas llamadas «exóticas», habría que sensibilizar a la gente con respecto a la gestualidad, pero también con respecto a la entonación.

Quisiera citar aquí a un antropólogo inglés que ha trabajado siempre en EE UU, Bateson; dice lo siguiente: «de hecho, las palabras sin más no existen, sólo hay palabras acompañadas de gestos o de entonaciones o de otras cosas por el estilo».

Lo cual me lleva a introducir un nuevo elemento en el análisis del gesto. En efecto, Bateson habla de «entonaciones u otras cosas por el estilo».

Imaginemos a un hablante produciendo el siguiente enunciado sin entonación, sin la menor modalidad cinética: «Cojo-mi-paraguas-llueve».

No hay melodía alguna en la frase, ningún ritmo, ninguna aceleración, ninguna intensidad, ningún tono, con lo cual, llevándolo al extremo, no entendemos nada. Si tomamos esa misma frase con la conveniente entonación, el gesto nos vendrá automáticamente: «Si cojo mi paraguas es que llueve». Pero también: «Cojo mi paraguas, ¡llueve!» (basta con que coja mi paraguas para que llueva). Cambiamos la entonación, cambiamos la gestualidad, y decimos cosas radicalmente opuestas.

He aquí pues las modalidades prosódicas, que abarcan: la entonación (variación melódica de la voz), la duración, el tono, la intensidad, el ritmo; que no son cuestiones fonéticas, que no conciernen a los sonidos de la lengua, sino a la dinámica del lenguaje.

André Jolly, recuerda en este sentido lo que dice Guillaume, un lingüista francés:

> En las entonaciones, en la articulación de la palabra, hay algo que pertenece a la naturaleza del gesto. El aspecto articulatorio de la palabra se repliega, recoge en sí mismo algo de gestual.

Las modalidades prosódicas son los gestos de la voz.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión

Centro Virtual Cervantes

Tenemos pues, por una parte, los gestos del cuerpo y, por otra, los gestos de la voz. Y los gestos de la voz son enormemente portadores de significado.

Otro ejemplo: el lingüista ruso Roman Jakobson cuenta cómo el director Stanislavsky, cuando convocaba audiciones para actores, les pedía que expresaran 40 mensajes distintos con la expresión «esta tarde» en ruso. Y conseguía, de los mejores, los 40 mensajes distintos.

En conclusión: las modalidades cinéticas: los gestos del cuerpo, y las modalidades prosódicas: gestos de la voz, mantienen una estrecha solidaridad en la producción de un enunciado.

Tomadas en conjunto, estamos ante las modalidades no verbales de la comunicación.

Y lo interesante para nosotros aquí, es saber que estas formas no son suprasegmentales, superpuestas al enunciado, situadas encima, sino que, al contrario, son infrasegmentales, situadas debajo, corresponden al fundamento del enunciado.

Del mismo modo que no hay lenguaje sin gestos del cuerpo, no hay lenguaje sin gestos de la voz.

En la producción del discurso hay, pues, una gran cantidad de modalidades no verbales. Estas modalidades no verbales contribuyen de forma determinante a la construcción del sentido. Nadie ignora aquí todo el peso que pueden llegar a tener, que deben llegar a tener, en el hilo narrativo de una película y, por lo mismo, en la interpretación escénica, en la interpretación del actor.

La proxémica, la mímica y la cinética, entendidas como gestos del cuerpo y de la voz, no están únicamente asociadas al lenguaje, lo están también, como hemos intentado demostrar brevemente, al idioma, a un idioma determinado, vehículo de una cultura. Y la cuestión que se plantea aquí es saber qué respeto se les tiene cuando se dobla una película a otro idioma.

Es larga la lista de estropicios causados por el doblaje en la calidad de la recepción por parte de la cultura a la que va destinado.

Hay que considerar, en general, dos aspectos:

— La estrecha relación entre el idioma y las modalidades cinéticas de la comunicación.

— La estrecha relación entre la interpretación del actor y dichas modalidades.

El doblaje niega, escamotea, destruye pura y simplemente esas relaciones fundamentales y crea en la recepción del mensaje cinematográfico una esquizofrenia traumatizante para el espectador deseoso de adentrarse en otra cultura.

Por falta de tiempo, tendré que limitarme a algunos ejemplos puntuales, demasiado puntuales quizá, pero reveladores acerca de cada uno de los aspectos comentados.

1. En lo que se refiere a la relación entre idioma, o lenguaje, y cinética, digamos, «cultural»; retomemos el gesto de repliegue del inglés que ha terminado de hablar; ¿qué sentido puede tener semejante gesto cuando enmarca una frase española apasionadamente acentuada sobre la última sílaba, por ejemplo?

Por poner otro ejemplo que roza la caricatura (¿la caricatura no revela la esencia?): en la India, para decir sí, se dice que no con la cabeza; haced entonces decir sí en español a un protagonista indú...

2. En lo que respecta a la interpretación del actor: todos ustedes, reunidos aquí, lo saben mejor que nadie, la interpretación está muy lejos de limitarse a la comunica-

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión

Centro Virtual Cervantes

ción verbal, reside en la entonación y en esas «otras cosas» de las que habla Bateson, reside en la feliz unión que el gran actor realiza entre sus gestos, su actitud, las inflexiones de su voz, la intensidad que confiere a tal palabra, las libertades que se toma con respecto a la melodía habitual de la lengua que habla. Hay también una acertada explotación de su propia voz. Algunos actores son, ante todo, una voz, y pienso ahora en Humphrey Bogart, en John Wayne, en Yves Montand.

Lo que provoca el doblaje es, ni más ni menos, la destrucción de ese todo que es la interpretación conseguida por un actor y un director, es una disparidad más que molesta, una disparidad acultural, una disparidad anticultural, una disparidad frustrante, traumatizante, causa de un divorcio forzado entre los vectores de sentido no verbales, y la palabra; entre la interpretación cinética de los actores y las palabras que se les mete en la boca sin su consentimiento, la falsa voz que se les impone; entre los vectores de sentido sonoros, las palabras que yo, espectadora de otro país, entiendo gracias al doblaje, y una cultura vehiculada por todo lo demás, todo lo que queda, que significa tantas cosas y que está ahí delante de mis ojos, desprovisto de su savia, como un cadáver al que se le ha arrebatado el alma: es decir, la palabra y sus modalidades prosódicas propias.

Sólo unas palabras más sobre el cariz de este tipo de doblaje: ¿han notado ustedes cómo, sea cual sea el idioma original de una película, o los matices vocales de un actor, la melodía de las frases de los dobladores (si es que aún se puede hablar de melodía en sus frases) es infaliblemente idéntica? Hay una entonación particular que vale lo mismo para un roto que para un descosido en el doblaje: nadie habla así en la vida real y esto se explica, quizá, por el hecho de que el único imperativo de esta disciplina consiste en hacer coincidir, por encima de todo, las labiales del idioma original con las del idioma al que se traduce, en hacer que se calle el doblador cuando se cierren los labios del actor. La expresividad vocal queda reducida a su más simple expresión. Una expresividad que resulta esperantista por desenraizada, comprensible para todos, para el mayor número posible; es una especie de mercancía de amplio espectro, multiplicada y multiplicable en serie hasta el infinito, aplicable a cualquier personaje, a cualquier director, es una producción incolora, inodora, insípida; la antiexpresividad por excelencia.

En el doblaje, la entonación, los gestos de la voz, desaparecen, pura y simplemente.

¿Qué queda entonces? Un contenido lapidario, una historia... Sin embargo, la calidad de una obra, sea literaria, icónica o cinematográfica, reside en gran parte en la escritura. Pero no queda escritura alguna en el texto del doblaje. Junto a toda película doblada se podría destacar la siguiente inscripción: «Ésta es la historia, esto es, en resumen, lo que se dice», pero yo he venido al cine para saber cómo se dice, no sólo con los gestos del cuerpo, que sigo viendo, sino con los gestos de la voz, con una calidad vocal inimitable, la de Marlène, o la de Jean Gabin.

Todas las criadas se parecen cuando van de uniforme y realizan sus gestos estereotipados. Pero por la noche, en su cuarto de servicio, vuelven a ser ellas mismas, individuales, únicas. La voz que dobla es la criada del gran actor.

La mayor parte del mensaje suele ser rescatada por los mejores traductores de subtítulos; si bien en el estilo que se ven obligados a adoptar resulta también incoloro.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión

Centro Virtual Cervantes

La gran diferencia en el caso de los subtítulos es que la escritura no pretende estar presente, el subtítulo es un auxiliar discreto, intencionadamente discreto, aparece y desaparece rápidamente, dejándonos tiempo para disfrutar de todo lo demás, incluso de reconocer en el original lo que acabamos de leer en la pantalla.

De esta forma lo esencial queda a salvo; yo puedo contemplar la joya entera y no una réplica pálida, el original y no la copia. Entonces, ¿qué solución adoptamos? Los subtítulos está claro. Sus cualidades, su superioridad son evidentes, lo que se me ofrece a la vista y al oído, es una obra en toda su integridad, una obra no violada: es un todo al que no le han amputado sus dimensiones culturales e individuales: los personajes son coherentes, el vestuario que llevan corresponde bien a sus gestos, a la cultura que revelan también la voz, la entonación, la famosa cinética.

Está claro que a los subtítulos se les reprocha a menudo su laconismo, su condición lapidaria. Todos conocemos esa otra experiencia frustrante: ver a un actor mantener durante cinco minutos un discurso, que nos parece interesante o importante, mientras la vista tiene que conformarse con tres o cuatro subtítulos. Lo que a menudo ignoramos: si bien el traductor de los subtítulos, preocupado por la calidad, es realmente capaz de transmitirnos el mensaje casi en su totalidad, el distribuidor de la película no tiene dinero para pagar más que dos mil subtítulos en lugar del doble. Así pues, no acusemos precipitadamente.

Por otra parte, si bien es cierto que también existe un «estilo» en los subtítulos, sobre el cual no puedo extenderme aquí, si también es cierto que, dado que existe un número máximo de espacios que el subtítulo no puede sobrepasar, no todos los matices pueden ser transcritos; puedo, sin embargo, aseguraros, tras haberlo verificado yo misma con algunos colegas, que la esencia, la substancia misma, la interpretación verbal y no verbal de un actor son tan indisociables como un dialecto y la tierra que alimenta su fibra más diminuta.

En fin, concluyendo: vivimos hoy una voluntad política de apertura hacia el otro, de respeto de todas las identidades culturales, vivimos en un clima, si bien demasiado teórico aún, de tolerancia y aceptación hacia otros puntos de vista. Se nota, además, en la traducción, que, en lugar de adaptar el original a la lengua y a la cultura de destino, trabaja hoy en el sentido contrario, plegando el texto traducido a las exigencias del vecino para mostrar mejor su especificidad, para que su voz, que es distinta, se perciba mejor entre líneas. Vivimos la época del multilingüismo... el doblaje va a la contra de todo esto. Y digo yo: no importa si la versión original de una película japonesa me deja en parte con ganas de entenderlo todo: al menos, el juego vocal del actor y de su idioma, la música de su cultura, y todo lo demás que mis ojos perciben y mis oídos escuchan, ese gran pan cinematográfico, me abre las puertas a otro mundo en el que quiero y puedo sumergirme hasta las cejas, un universo cultural, pero también artístico, cuya integridad no debería convertirse en pasto de esos McDonald's de la cultura que llenan los estómagos pero empobrecen las palilas gustativas.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Françoise WUILMART. La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes