

Cuando la literatura se hace cine

Lic. Lelia Gándara,
Trad. Miguel Wald.

Cuando la literatura se hace cine

El hecho de que una película esté basada en una obra literaria no puede pasarse por alto a la hora de la traducción para su subtítulo. Hay decisiones que quien hace el subtítulo de una película debe tomar y para las cuales el sustrato literario no es un dato irrelevante.

El aspecto más evidente es el tratamiento del lenguaje. Así como el guionista intentará reflejar en su guión el referente literario, el traductor deberá tener en cuenta ese precedente al traducir, para que a nivel del lenguaje no se pierda el tratamiento poético del texto.

Uno de los casos más evidentes del fuerte condicionamiento que puede imponer una obra literaria preexistente sobre su versión cinematográfica posterior se presenta en aquellas obras que han trascendido al conocimiento del público. En estos casos, particularmente, puede haber expresiones o frases cristalizadas que el público destinatario de la traducción identifica inmediatamente con la obra fuente. Sería casi un despropósito, por ejemplo, no traducir el "*to be or not to be*" de *Hamlet* como "*ser o no ser*", ya que ésta es la versión castellana cristalizada de dicha expresión shakespeariana. Del mismo modo, resultaría poco natural que habláramos de "*Julieta y Romeo*", ya que la pieza literaria ha trascendido como *Romeo y Julieta*. Pero aun cuando la o las traducciones preexistentes no sean conocidas por el gran público, habrá de todos modos que tenerlas en cuenta, aunque más no sea por el solo hecho de que es probable que la traducción literaria haya sido realizada en mejores condiciones, con más tiempo y contando con mayores posibilidades en cuanto a los recursos lingüísticos y literarios que aquellos de los que puede disponer quien realiza la traducción cinematográfica. Evidentemente, esta consulta sólo puede aportar una referencia, y no demasiadas soluciones, dado que la traducción cinematográfica se realiza sólo a partir de los parlamentos que se dicen en la película, y el traductor de cine no puede de ningún modo constituirse en un filtro para reinstaurar expresiones o formas que en la obra literaria original estaban formuladas de otra manera.

En la traducción literaria, además, se pueden utilizar todos los recursos lingüísticos de los que dispone la lengua meta... y no existen limitaciones de extensión. Se puede lograr una mejor versión en lo que hace, por ejemplo, a rescatar los juegos de palabras, la rima, etc. En la traducción del filme, esto no es posible. El imperativo de la síntesis (dados los límites establecidos por la velocidad de lectura del espectador y por ciertas pautas técnicas específicas) obliga a simplificar y, a veces, a perder parte del mensaje.

Por otra parte, entre la traducción literaria y la cinematográfica hay una diferencia esencial: en la traducción literaria el destinatario recibe un todo, un bloque de escritura, y no tiene ningún material frente a sí para confrontarlo. Salvo en el caso excepcional de las ediciones bilingües, el receptor del mensaje (en este caso, el lector) sólo recibe una versión en la lengua meta. En el filme, en cambio, se me presenta de simultaneidad por la cual el espectador recibe, al mismo tiempo, la traducción escrita en la pantalla y el texto en el idioma original en el mensaje audi-

tivo (además de las imágenes y la música, que lo ayudarán a integrar el sentido... o le dificultarán sus posibilidades de interpretación).

En ese mensaje verbal auditivo siempre hay una parte que el espectador puede interpretar o decodificar, aunque desconozca el idioma original, como pueden ser los rasgos supralingüísticos elementales tales como el sentido dado por la entonación, aunque a veces esto mismo puede resultar contraproducente, si, por ejemplo, diferentes culturas emplean distintas entonaciones para un mismo significado, lo cual no hará más que confundir al espectador, que estará leyendo en cierto momento un texto que será para él, en apariencia, contradictorio con lo que le sugiere la entonación del hablante.

De todos modos, la disociación más notoria se produce en el espectador que es capaz de comprender los dos idiomas, y por lo tanto queda atrapado en la distancia entre dos mensajes necesariamente distintos. Sin embargo, el traductor debe tener siempre presente que su trabajo no estará dirigido principalmente a este último público, sino a aquel que no entiende el idioma original.

Es imposible pretender que la versión cinematográfica sea una imagen especular de la obra literaria. De hecho, se trata de dos lenguajes diferentes, por lo que el mensaje mismo cambia. En el caso que hemos decidido tomar para ejemplificar nuestra ponencia, el de la versión cinematográfica de "Mrs. Dalloway", la novela de Virginia Woolf de 1925, es admirable la forma en que se transmite, en el lenguaje del cine, la riqueza de la obra.

En la novela de Virginia Woolf hay una constante inmersión en el mundo interno de los personajes principales, sus emociones, sus sentimientos, su visión de la realidad. El narrador no se ubica en un plano externo, sino que observa el mundo desde la mirada de los personajes. Mientras transcurre la acción, hay un registro minucioso de las sensaciones del personaje principal, sus sentimientos y sus pensamientos, los hechos del pasado que va evocando, el fluir de su conciencia. Todo esto se hace valiéndose del discurso indirecto libre, en tercera persona del singular. Pero esto será alterado en la versión cinematográfica, como veremos más adelante, y tendrá profundas implicaciones para la traducción.

En el lenguaje cinematográfico propiamente dicho, hay algunos recursos que permiten rescatar esta introspección y este fluir de la conciencia a nivel literario. Fundamentalmente, el uso del *flashback*, la *voice over* y la voz en *off*. El primero de los recursos mencionados (el *flashback*) implica generalmente la recurrencia a los otros dos, pero hace esencialmente al tratamiento de la imagen y la estructura general de la obra, y no afecta al texto propiamente dicho, por lo que no será objeto de mayores reflexiones en el presente trabajo. Los otros dos recursos, en cambio (la *voice over* y la voz en *off*), tienen que ver con el lenguaje verbal, e influyen directamente en el trabajo del traductor.

La *voice over* es un parlamento de alguien que está en plano, está en la imagen, pero no está diciendo eso que estamos oyendo. Quizá sea porque estamos viendo un momento pasado de su vida que recuerda en palabras desde el presente, o porque estamos 'oyendo' sus pensamientos en alguna situación en la que el per-

sonaje se encuentra presente, pero no los está expresando en voz alta (éste último es uno de los casos que presentaremos en nuestro análisis).

Por otra parte, hablamos de voz en *off* cuando el personaje que habla no está, directamente, en plano; por ejemplo, si oímos su voz en el teléfono, si está hablando desde detrás de una puerta, si es un mero narrador, etc.

Existe, a nivel del subtítulo, una convención común para estos dos recursos, ya que ambos se reproducen en bastardilla. Al elaborar el subtítulo, es importante tener conciencia de los procesos que se busca reflejar por estos medios.

Inevitablemente, en la versión cinematográfica de una obra de estas características, desaparecen o se simplifican mucho algunos elementos muy elaborados poéticamente en la obra original. Una de las ventajas que implica el conocimiento de la obra original para el traductor de la versión de cine consiste, justamente, en poder comprender mejor el alcance y la importancia de estos elementos. Pero, al mismo tiempo, esta ventaja constituye un arma de doble filo, ya que el traductor corre el riesgo de querer violar su pacto implícito de fidelidad a la película por una pretendida fidelidad... a algo que la obra ya no es; es decir, un texto literario.

Ilustremos esto analizando dos fragmentos concretos.

Prácticamente al comienzo de la novela, y también de la película, la Sra. Dalloway abre la puerta para salir de su casa y, ante la luminosidad del día, exclama: "*What a lark! What a plunge!*". En castellano, esto podría traducirse como: "¡Qué aventura! ¡Qué zambullida!". Pero esta expresión puede resultar extraña para el destinatario, sea lector o espectador.

En la novela, esta idea es explicada en un largo párrafo en el que se compara la sensación de salir a la calle en un día espléndido con la de sumergirse en el mar. La imagen se refuerza con la mención de la caricia de las olas y del agua al golpear: "*like a flap of a wave*", "*the kiss of a wave*". En la película, en cambio, no hay explicación de a qué se refiere la Sra. Dalloway con su "*What a plunge!*". Si el traductor comprende este sentido por su conocimiento de la novela, tendrá más elementos para poder tomar una decisión más elaborada. Es cierto que en la película en inglés esta expresión tampoco está explicada, pero es posible que el público anglohablante pueda reconocerla en relación con la obra de Virginia Woolf (aunque, claro, no tan obviamente como en casos tales como el de *to be or not to be*). La disyuntiva del traductor será, entonces: ¿debo ser fiel a las palabras y, al serlo, traicionar el sentido y poner en castellano, por ejemplo, "qué zambullida"? ¿O, por fidelidad al sentido, debo traicionar las palabras y hacerle decir a la Sra. Dalloway algo así como "qué maravilla", o "qué delicia"?

En otro momento, Clarissa Dalloway habla de la maldad de los dioses y termina diciendo que para ella los dioses no existen. En la novela, este ateísmo de la Sra. Dalloway es consecuencia de la impresión que produjo en ella la muerte accidental de su hermana Sylvia, ante sus propios ojos, cuando ambas eran pequeñas. Esta explicación está totalmente ausente en el filme, aunque sí aparece la expresión del escepticismo de Clarissa Dalloway: "ya no creo en los dioses". Así, queda planteada una contradicción, ya que, inmediatamente después de decir que los dioses son unos rufianes que no se saldrán con la suya, afirma que no cree en dioses.

Como decíamos antes, el traductor no puede convertirse aquí en filtro y restituir explicaciones y sentidos que la película claramente ha alterado.

Lo que pretendemos demostrar es que el lenguaje cinematográfico, en estos dos y en muchos otros casos, omite, a nivel de la palabra, desarrollos y explicaciones, lo cual convierte al "texto cinematográfico" en algo mucho más despojado, más descarnado que el texto de la obra literaria.

Pero la esencia e hilo conductor tanto de la novela como de la película es la Sra. Dalloway y su mundo interior. La Sra. Dalloway o, como piensa expresamente ella misma, tanto en la novela como en la película: "... *this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway*". ("Esto de ser la Sra. de Dalloway; ya ni siquiera Clarissa; esto de ser la Sra. de Richard Dalloway.") Esta reflexión del personaje es esencial en una novela y una película que se llaman, precisamente, *Mrs. Dalloway*, un título que expresa lo esencial del contenido. Pero, en la traducción al castellano, tanto de la novela como de la película, surge un problema que obedece a las diferencias culturales entre la sociedad anglohablante y la hispanohablante, ya que en inglés el personaje femenino (la persona femenina) pierde su nombre por completo al casarse. En castellano, Clarissa se convierte en "la Sra. de Richard Dalloway", lo cual sugiere una idea de pertenencia al marido, cuando en inglés la situación es más extrema, ya que la mujer pierde por completo su nombre y su identidad, y se convierte en la "señora Richard Dalloway". En la traducción (y sobre todo en la cinematográfica, en la que no se puede recurrir a notas aclaratorias, glosarios o prólogos explicativos) resulta imposible rescatar este hecho en toda su dimensión.

La Sra. Dalloway y su mundo interior son, entonces, la esencia de esta novela (y de esta película). En la novela, la voz de la Sra. Dalloway se expresa, mezclándose con la del narrador, en discurso indirecto libre, en tercera persona del singular y en pasado: "*She felt glad that he had done it*" ("Ella se sentía feliz de que él lo hubiera hecho.") No nos importa, para nuestro análisis actual, a qué se refiere esta frase, sino las diferencias formales que presenta respecto de su versión cinematográfica. La que piensa esto, decíamos, en pasado y en tercera persona del singular, es la propia Sra. Dalloway. Mediante este tipo de estrategias narrativas, Virginia Woolf no pone directamente en boca del personaje ni del narrador los pensamientos de la Sra. Dalloway. En la película, en cambio, este monólogo interior se expresa de otro modo: en primera persona del singular y en presente: "*I'm somehow glad he could do it*" ("Yo me siento feliz de que lo haya hecho").

Este recurso, usado de esta misma forma, se emplea durante toda la novela y toda la película. Por eso, consideramos que su análisis es fundamental para la traducción.

En el tramo final, hay un extenso monólogo interior de la Sra. Dalloway, que ressignifica y proporciona una clave de interpretación de todo lo que hasta allí ha sucedido. Por eso, nos parece pertinente su revisión.

Este monólogo interior pasa por diversas fases. En un primer momento, la reflexión comienza mientras otro personaje le habla a la protagonista, refiriéndose insistentemente a un tema que la perturba y le resulta agresivo: "¿Por qué los

Bradshaw hablaron de eso en mi fiesta?". Obviamente, en la obra literaria, el transcurrir de los hechos puede inmovilizarse a gusto, al mejor estilo de Proust, y dar paso al hilo de estos pensamientos, que parecen no regirse por las mismas unidades de tiempo que el resto de la vida. El narrador se permite detener el devenir de la acción y da paso a las reflexiones de cuanto personaje quiere, para luego retomar esa acción en el mismo punto en el que la había dejado. No sucede lo mismo en el filme, aunque el análisis hace evidente la jerarquización de los pensamientos de Clarissa y el mero carácter de disparador de esos pensamientos que adquiere el discurso de la Sra. Bradshaw. A pesar de los primeros planos de la cara y en particular de la boca de la Sra. Bradshaw mientras habla, lo esencial es la reflexión interior de Clarissa. Ahora bien, los parlamentos de la Sra. Bradshaw están presentes tanto en la novela como en la película. Pero el traductor de cine se verá constreñido a una economía severa y a una austeridad espartana en la expresión, e indudablemente deberá privilegiar un discurso (el de la Sra. Dalloway, en *off* y en *voice over*) sobre el otro (el de la Sra. Bradshaw, en plano), y esto tendrá consecuencias incluso en la decisión del espacio y la longitud de cada mensaje. Si hay que sintetizar y perder una parte del discurso (y en el subtítulo éste es un problema que se plantea permanentemente) se tenderá a privilegiar el discurso que es estructurante no sólo para la escena sino para todo el film, o sea, el de la Sra. Dalloway, ya que la percepción de que las reflexiones de Clarissa Dalloway constituyen el texto más importante de los dos en cuestión nos permite asignar, a nivel textual, un segundo plano al discurso de la Sra. Bradshaw y, en cambio, rescatar en todo lo posible este discurso de Clarissa Dalloway.

¿Cómo se diferencian, a nivel del subtítulo, estos dos planos, estas dos voces, siendo que una de ellas tiene una referencialidad en la imagen de alguien que habla (se ve la boca de la Sra. Bradshaw mientras habla) en tanto que la otra remite sólo al mundo interno de un personaje enmudecido (la Sra. Dalloway, en silencio, sólo la observa mientras piensa)? Como decíamos, por medio de la bastardilla, una de las convenciones que se han establecido con el tiempo entre los espectadores y el que elabora los subtítulos. En el discurso o monólogo interior de Mrs. Dalloway, se privilegiará entonces lo literario, la forma, mientras que lo que dice la Sra. Bradshaw sólo será rescatado en tanto disparador de esas reflexiones.

Nos queda señalar que, quizá, el tratamiento cinematográfico de esta obra literaria no sea más que un regreso a sus verdaderos orígenes, puesto que, ya en un temprano estudio sobre la obra de Virginia Woolf, publicado en 1932, Winifred Holtby destacaba la gran influencia que el cine, en pleno auge en la década del '20, cuando se escribió esta novela, había ejercido sobre el estilo narrativo de esta autora.

En este caso en especial, entonces, quizá podamos decir que no es que la literatura se hace cine, sino que, en realidad, *regresa* al cine.