ENSAYO DE CORDELIA

Elogio (y Algún Vituperio) del Doblaje



Primera edición en Reino de Cordelia, noviembre de 2026

Edita: Reino de Cordelia
www.reinodecordelia.es
@reinodecordelia facebook.com/reinodecordelia
https://www.youtube.com/c/ReinodeCordelia01

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española
© Reino de Cordelia, S.L.
C/Agustín de Betancourt, 25 - 6º pta. 13
28003 Madrid

El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel reciclable

© Emilio Pascual, 2026

Cubierta: © Raúl Arias, 2026

IBIC: APF | Thema: ATF
ISBN: 979-13-87599-61-4
Depósito legal: M-27281-2026

Diseño y maquetación: Jesús Egido
Corrección de pruebas: Pepa Rebollo

Imprime: Técnica Digital Press
Impreso de la Unión Europea
Printed in E. U.
Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Elogio (y Algún Vituperio) del Doblaje

Emilio Pascual





Cartel de *El cantor de jazz*, primera película con sonido sincronizado.

Índice

Invitación a la danza 11

Sesión continua 21

- Una definición de urgencia 21
- Una aclaración sobre la marcha 28
- Consideraciones generales sobre las agresiones 30
- Los recursos cinematográficos 44
- El asunto de la pérdida menor 48
- Otras consideraciones generales 55
- Grandezas y miserias de la traducción 68
- El cine, ¿una escuela de idiomas? 76
- El arte y la realidad 84
- Otras minucias sobre el arte de traducir 91
- Arden las pérdidas 97
- El problema de todas las censuras 102
- La parada de los monstruos 105
- Otras transiciones: del blanco y negro al color y la lengua del imperio 127
- Tiempos difíciles 158
- El problema de los géneros 163
- El cine pictórico 178

Algunos mitos de la voz original 202
«Con estos latinicos y otros tales» 214
El asunto de las coproducciones 220
La destrucción o el amor 242
La hora actual 247
Las exigencias de la industria 257
Diez modestas proposiciones sobre el doblaje 267
Finale: presto e con tutta la forza 273
Agradecimientos 281
Índice onomástico 283
Índice de películas 299

En la toma perfecta, cuando el guion es bueno
y los actores fingen dignamente ser héroes,
el tiempo marca estrías, va apagando
uno a uno los focos, y la banda
sonora se interrumpe.
Sensación de pantalla desgarrada
la insuficiencia siempre de vivir.
Qué frágil la película
que intentamos rodar en esas horas
para sesión privada y clandestina
en la pantalla interna de los párpados.
Un insípido tono pudoroso
de noche americana
en las irisaciones del deseo,
ni siquiera el siena matizado
del pasado incoloro nos acude.
Sueño de gabardinas
por calles satinadas de humedad,
labios muy densos, casi
negros desde la sala. Juventud,
cinta de celuloide erosionado,
un guion mediocre,
problemas de doblaje.

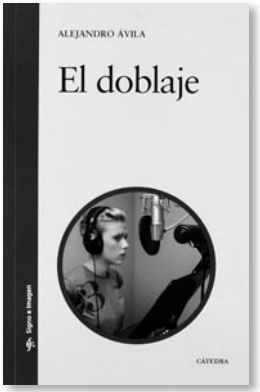
AURORA LUQUE
Problemas de doblaje, 1990



Los ingenieros de la Paramount Pictures Edwin Hopkins y Jacob Karol grabaron en 1928 un diálogo en sincronía con la boca de los actores en pantalla para *The Night Flyer* (Walter Lang, 1928), la primera película doblada de la historia.

Invitación a la danza

En el libro de Alejandro Ávila titulado *El doblaje,* el autor empieza diciendo: «El doblaje es sin duda una trampa: un efecto de los muchos que utiliza el cine para que su obra sea universalmente creíble. Al fin y al cabo, *¿qué es el cine sino otra trampa realizada con sonidos, luces y sombras?* Para muchos el doblaje es cuestionable, censurable, desterrable… y puede que no estén faltos de razón, ya que no hay duda de la alteración que produce sobre la obra original. Por el contrario, también podría exponer aquí una docena de argumentos que defenderían la conveniencia del buen doblaje»[1]. Por su parte, Román Gubern escribe: «El arte del doblaje consiste en hacer que las infidelidades inherentes a una traducción resulten lo más tolerables posibles para el público. La infidelidad es inherente al doblaje […]. Reflexionando un poco acerca del origen de las infidelidades propias de esta actividad, creo que pueden ser atribuibles a cuatro causas generales, a saber: a la censura, a la autocensura, al acomodo ante las dificultades de una traducción y, por fin, a la ignorancia o incompetencia»[2]. Las páginas siguientes —que en el fondo no son más que una sucesión de ejemplos que intentan mostrar, sin demostrar nada, la sospecha de que *casi* todos los principios absolutos son falsos, y los



Cubierta de *El doblaje*.

[1] A. Ávila: *El doblaje*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 17. (El subrayado es mío).
[2] Román Gubern: «Infidelidades», en Miguel Duro (Coord.): *Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 83.

dogmas, incluidos los cinematográficos, poco consistentes— intentan desarrollar algunos de los argumentos que en los libros están solo esbozados, probablemente por precaución, como si sus autores tuvieran una especie de timidez o reparo de no ser tenidos por suficientemente *cinéfilos* si llegan a determinadas conclusiones.

Ante todo, quiero poner las cartas sobre la mesa: no soy especialista en cine ni tampoco en doblaje. Soy un simple *aficionado* al cine, en el doble sentido de la palabra: aficionado como *amateur,* que el DLE define como alguien «que cultiva o practica, sin ser profesional, un arte, oficio, ciencia, deporte, etc.», añadiendo al final un abreviado, pero insidioso, «U. t. en sent. despect.». (La *t.* significa 'también', pero podría significar igualmente 'sobre todo', y por lo que a mí respecta, «ahí entra la verdad de la historia», como habría subrayado Sancho Panza). Así pues, si soy aficionado, lo soy *sobre todo* en el otro sentido definido por el mismo diccionario: «Que siente afición por alguna actividad»; el ejemplo que propone: «Aficionado a la lectura» podría sustituirse en este caso, sin modificar un ápice la semántica, por *«Aficionado al cine»*.

Puesto que me incluyo dentro del paréntesis *«sin ser profesional»,* debo añadir que no he pasado por ninguna escuela de cinematografía, ni he dirigido un solo corto, y los encuadres que en otro tiempo (re)buscaba con la Canon que me robaron resultaron ser harto tópicos y más viejos que los daguerrotipos de Daguerre. Toda mi formación cinematográfica procede de aquellas antiguas salas de cinefórum, y muy singularmente de una en que se proyectó *Amargo silencio* (Guy Green, 1960), una película cuyo protagonista (Richard Attenborough), dependiendo del lado del espejo en que estuvieras, podía ser un indecente esquirol[3] insoli-

[3] Debo confesar que a los quince años yo desconocía la palabra 'esquirol', y así, cuando el hijo de Tom Curtis le dice, desolado, a su padre: «¡Papá, eres un esquirol!», solo por el contexto pude deducir su significado. Afortunadamente, como la justicia para serlo del todo debe ser poética, década y media después otra película —*Novecento*— me dio la definición perfecta a través del diálogo entre el niño Olmo Dalcò y su abuelo:
«—Abuelo, ¿qué son esquiroles?
—Los cerdos que van a trabajar cuando hay huelga.
—¿Por qué no les gusta ir a la huelga?
—Porque son más pobres y más ignorantes que nosotros. Por eso».

dario o «levadura en la masa»[4]. En todo caso, el director del cinefórum empezó por explicarnos lo que era un plano y un contraplano, un primer plano, un plano medio y un plano americano[5], un picado y un contrapicado, este último casi medio siglo antes de que supiéramos que el comandante Camille Verhoeven «contemplaba el mundo en contrapicado» y «los cámaras adoraban grabarle en picado»[6]. Supe lo que era *la noche americana* mucho más tarde; y a estas alturas no estoy muy seguro de saber si un trávelin es un aprendiz de RENFE, una cuestión de moral o una travesura. Aunque me parece haber leído en algún sitio que un buen trávelin puede ser tan exacto como un hexámetro de Virgilio.

Pero sí soy cinéfilo. Entiéndaseme bien: no soy cinéfilo en el sentido que parece indicar esa mano con índice acusador (☞) que solía venir en los periódicos para indicar que la película que la soporta no cabe en un hotel de cinco estrellas. Estos, como aquel Clément Clément —cuyas palabras, por lo demás, salpicaban como imágenes—, suelen juzgar «con esa soberbia a todas luces brutal que solo crece en tierra cinéfila»[7]. Yo solo soy cinéfilo en el sentido etimológico de la palabra: esa palabra que hemos extraído del griego κίνημα ('movimiento'), que viene a su vez de κινέω ('mover, poner en movimiento') y φιλία ('amor, afecto, deseo'), que procede en fin de φιλέω, un verbo que, además de 'amar', significa también 'gozarse, complacerse en'. Sé que es una etimología sobradamente conocida y casi ofensivo recordarla, pero siempre es importante volver a su origen para aceptar una definición de urgencia de *cinéfilo:* «El que ama [figuras en] movimiento», o quizá más expresivo: «Aquel que goza o se complace [viendo figuras] en movimiento».

---

[4] *Levadura en la masa* era el título de un libro muy conocido en la época, de Henri Godin (1906-1944), uno de los primeros sacerdotes obreros franceses. En el año 52 los curas obreros serían protagonistas de la famosa novela de Cesbron, *Los santos van al infierno*.

[5] No mencionó el plano boliviano, que, según el meritorio de Relatora Films, es «el que coge al actor a la altura de las bolas» (Santiago Lorenzo: *Tostonazo*. Barcelona: Blackie Books, 2022, p. 29). Ni que decir tiene que solo a través de dicho meritorio he sabido también que «la fresnel es un tipo de lente para focos», que «una cuña es una pieza de madera para calzar las vías de un trávelin», que «un panó es una plancha de contrachapado que se usa como soporte para construir decorados», y los testereles, «las partes fijas del decorado» (*o. c*., pp. 30 y 39).

[6] Pierre Lemaitre: *Verhoeven*. Trad. de Juan Carlos Durán Romero y Artur Jordá. Barcelona: Alfaguara, 2017, pp. 10 y 892.

[7] Daniel Pennac: *El señor Malaussène*. Trad. de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Penguin, DEBOLS!LLO, 2017, p. 58.

Mientras armaba la obvia etimología recordé aquellas palabras de John Ford: «Cuando una película está en sus mejores momentos, es más importante la acción que el diálogo»[8]. En este sentido, el concepto primigenio de *cinéfilo* remite antes a la imagen en movimiento que a la palabra (hablada o escrita). Y si el evangelista Juan pudo decir aquello de «En el principio fue la palabra», el evangelista Griffith podría haberlo corregido diciendo: «En el principio fue el movimiento [o la imagen moviéndose]». La película de René Clair *Paris qui dort* (1925), en ese ingenioso juego de un París que se despierta inmóvil como la amada de Amado Nervo, refleja la diferencia entre la imagen estática y los personajes en movimiento. (Desde luego no voy a perder ni una línea para dilucidar si la proposición «una imagen vale más que cien [o mil] palabras» es más cierta o menos dudosa que su contraria).



Cartel de *Paris qui dort*.

No sé muy bien de cuándo me viene la cinefilia del carbonero. O sí lo sé. Más de una vez he recordado que soy más de pueblo que las amapolas. Pero a algunos pueblos perdidos de Castilla nunca llegó «*Il cinematografo viaggiante de Jordan e Figlio*» (Ettore Scola, *Splendor*, 1989). Tampoco llegó hasta los años cincuenta y tantos lo que en otros pueblos pudo vislumbrarse en el 31. En una escena de *La esfera que nos contiene* ha quedado reflejado así:

> JULIÁN.— La [camioneta la] traen los de las películas, que necesitan muchos aparatos y sábanas grandes para poner en las plazas y proyectar las imágenes.
> MANUELA.— Eso sí que va a ser una revolución.
> JULIÁN.— ¿El cinematógrafo? ¿Te imaginas retratar a los niños en movimiento? Y a los bichos y poner luego las películas en la pared de la escuela. ¿Para cuándo vienen?[9]

[8] En el documental *100 años de Western* (Jack Haley Jr., 1994), emitido por TCM clásico. En el mismo documental se atribuye también a Ford una frase decisiva a la hora de enjuiciar lo esencial del cine: «Lo más importante a la hora de dirigir es retratar los ojos de la gente». ¡Cuántas veces hemos perdido «los ojos de la gente» mientras leíamos frases dudosamente traducidas para salvaguardar la voz de esa misma gente!

[9] Carmen Losa: *La esfera que nos contiene*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2017, p. 107.

Ni que lo hubiera adivinado doña Manuela, maestra de Villanueva. A mi pueblo no llegaron las camionetas de las Misiones Pedagógicas (salvo más tarde las otras, ya sin adjetivo). Pero sí llegó don Bienve. Y es justo y necesario dedicarle unas líneas.

Don Bienvenido López Bayón fue el cura que llegó a mi pueblo a la muerte de don Julián Rojo Navajo. Más que pueblo, el mío era menos que eso, es decir, apenas una pedanía, a la que don Julián, que ni siquiera tenía bicicleta, y menos aún la burra de Balam, subía andando desde el pueblo vecino, ya hiciera frío, lluvia o nieve, y con su lengua un poco estropajosa conmovía al auditorio por su convicción, honradez y sinceridad. Pero don Julián murió, y entonces llegó don Bienve.

Don Bienve había nacido en Frumales (Segovia). Era un cura muy joven, recién salido del teologado de Comillas, sumamente inteligente, y con la fe y devoción del enamoramiento primero. Era aquel su primer pueblo, y estaba en su «luna de miel», como la habría calificado el padre Rivas de *El cónsul honorario*[10]. En el primer domingo que apareció por el pueblo para celebrar la misa —en latín y de espaldas al público según dictaminaban los cánones tridentinos antes del Vaticano II—, al acabar la lectura del evangelio, produjo su primer golpe de efecto. Tras leer el evangelio en latín, cogió entre ambas manos el voluminoso misal —que los monaguillos apenas podíamos con él para trasladarlo de un lado al otro del altar—, se dio la vuelta de cara al público y dijo: «El evangelio de hoy dice así…». Leyó el evangelio en castellano y pronunció su homilía, que entonces solo se llamaba sermón. Mi padre, que aunque solo era zapatero sabía latín sin saberlo, lo escuchaba entre incrédulo y maravillado, y nada más salir comentó: «¡Cómo traduce…!». Y añadió, no sin cierto escepticismo ante la cazurrería labriega: «Humm… Mucho cura *pa* un pueblo…». El vaticinio de mi padre daría para un libro, «pero esa es otra historia»[11].

---

[10] G. Greene: *El cónsul honorario*, en *Obras completas*, 5. Trad. de Enrique Pezzoni. Barcelona: Seix Barral, 1986, p. 589.

[11] Bernanos, en *Los grandes cementerios bajo la luna* (I, III), escribe: «Pero, como dice Kipling, esa es otra historia». Yo la recuerdo sobre todo en boca de Moustache (Lou Jacobi), el impagable tabernero de *Irma la dulce* (Billy Wilder, 1963), que en realidad era «un aventurero rumano llamado Constantinescu, pero cuando compró el local, el bar llevaba ya el nombre de *Chez Moustache*, y era más barato dejarse crecer el bigote que comprar otro letrero». Pero esa es otra historia. Su memorable *ritornelo* revoloteará por aquí no pocas veces.

Y es que don Bienve había sido un seminarista de los de sobresaliente sistemático y de los que, por su inteligencia y dedicación, tenía *madrina*, es decir, alguna señora devota que le había pagado la carrera y que, el día de su primera misa, hasta le regaló un Renault 4/4. Don Bienve, seguramente avergonzado de tanta opulencia, lo cambió por una Derby. Pero no solo le había regalado un coche. Le regaló, entre otras cosas, un grandioso magnetófono de bobinas —un artilugio del que no conocíamos ni el nombre, pero que le sirvió para grabar un sermón de Semana Santa que nos dejó embobados una vez más— ¡y un proyector de 16 milímetros! Y don Bienve, ni corto ni perezoso, decidió llevar el cine al pueblo.

Es evidente que don Bienve no pensaba, como el canónigo O'Duffy de Bruce Marshall, que el cine fuera un «tobogán portador a las profundidades del Averno». Aprovechando la escuela, y la pared del fondo recién encalada, que sustituía ventajosamente a la pantalla, empezó a alquilar películas, supongo que las que estaban a su alcance técnico, económico y moral. Reconozco que yo estaba fascinado, y de haber podido seguir la trayectoria del Totó de *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1980), quién sabe si no habría sido cineasta en vez de filólogo. El Pasquale Maggi (Franco Interlenghi) de *El limpiabotas* (De Sica, 1946) le decía a un compañero de reformatorio que nunca había podido ir al cine: «¿Y has tenido que venir a la cárcel para ir al cine?». Transcribamos: «¿Y has tenido que nacer en Tejares para conocer el cine?». Lo cierto es que, gracias a don Bienve, pudimos ver glorias patrias como *Agustina de Aragón* (la de Juan de Orduña, por supuesto, con una Aurora Bautista que entonces tenía veinticinco años), *Sin novedad en el Alcázar*[12] (vean ustedes qué perlas, en este caso sin las del alcázar de Villaespesa), *Currito de la Cruz* (la de 1948, dirigida por Luis Lucia), pero también *Dos cuentos para dos, Balarrasa,*



Cartel original de *El limpiabotas.*

[12] Juan Tébar nos ha recordado que *Sin novedad en el frente* (Milestone, 1930) «proyectaría la sombra de su título sobre *Sin novedad en el Alcázar*, diez años después». Y unas páginas más adelante recoge una nota de Román Gubern: «…la primera gran película de ficción dedicada a la exaltación de la cruzada fue *Sin novedad en el Alcázar* (1940), coproducción entre Ulargui y los hermanos Bassoli, dirigida dignamente en Roma por un realizador italiano, Augusto Helena» (*La huella en los ojos*. Madrid: Alianza, 2010, pp. 73 y 81-82).

del segoviano Nieves Conde (1951), y *Cerca de la ciudad* (Lucia, 1952). De estas tres, la primera no he tenido ocasión de volver a verla, y solo en el tardío 1994 Juan Tébar me daría a conocer en otro libro que «*Dos cuentos para dos*, de Luis Lucia, fue la primera película interpretada, en 1947, por Manuel Alejandre, que pronto cambiaría su apellido por el de Alexandre»[13]. Pero de otras recuerdo diálogos fragmentarios pasados por el filtro de mi padre, que los repetía no siempre con la precisión debida; diálogos del tipo: «*Pa toreá hase farta tené* ilusión, y yo no la tengo», y más tarde: «Pues Currito de la Cruz volverá a ser Currito de la Cruz»; o: «¡No! ¡No entrarán en Zaragoza!»; o: «A sus órdenes, mi general: sin novedad en el alcázar. // ¡Sin novedad, y está en ruinas!»; o en fin: «Dáselo, mujer, dáselo, es un hombre que se lo merece». Este último pertenecía a Adolfo Marsillach en *Cerca de la ciudad* —una película con la que, por cierto, don Bienve observó que el pueblo vibraba menos que con Currito o Agustina—, pero en ella aprendí la palabra 'ventrílocuo', y muchos años después comprobé que el diálogo que recordaba a través de la memoria de mi padre no era del todo exacto, aunque sí la idea. Pero ya se sabe que «también en la memoria abundan los fundidos»[14].



Cartel de *Cerca de la ciudad.*

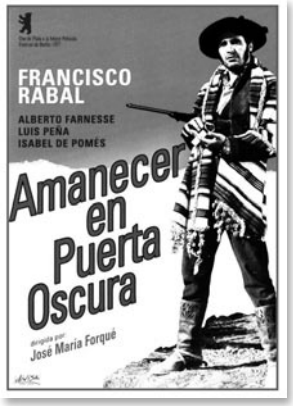
Por entonces no habríamos sabido responder a la pregunta de Stanley Cavell: «El cine, ¿puede hacernos mejores?». Pero sí más felices, o acaso solo menos infelices. Luis Mateo Díez, que en *El limbo de los cines* hizo su particular homenaje a «esos palacios de los sueños que tanto significan en la vida de los espectadores», recuerda *Cerca de la ciudad* con buenas dosis de humor y su poco de melancolía. La película empieza con unos planos al amanecer, entre dos luces, impregnando la ciudad «de ese misterio que tienen las cosas entrevistas en sueños». En un pueblo en que se desconocía hasta la existencia de los cepillos de dientes, brillaban en la blanca pared como en sueños

[13] J. Tébar: *Manuel Alexandre / Rafael Alonso*. Valladolid: 39 Semana Internacional de Cine · Valladolid 1994, p. 18.

[14] Lo ha dicho Travel, el narrador de G. Hidalgo Bayal en *La sed de sal*, cap. 51. Pero, en cualquier caso, ya dijo Mankiewizc que el cine es como los criminales, que siempre dejan huella.

las «espléndidas dentaduras» de las actrices (el adjetivo es de Eduardo Riestra), pero no «los quilates de la dentadura del malvado, y ese fue un efecto rabioso del tecnicolor, como si la cinta hubiese explotado en la pantalla y en el relumbre tropical se esparcieran las pepitas del metal precioso»[15]. A la pared de la escuela de Tejares solo llegaron películas en blanco y negro. Tampoco llegó el profesor Martos de *Lituma en los Andes*, que «lo explicaba todo como en tecnicolor» (c. VII).

Por suerte, o por desgracia, no llegó *Esa voz es una mina* (Lucia, 1955). Por suerte, porque era más falsa que un duro de cobre. Por desgracia, porque mi madre habría llorado de emoción con el recital de Antonio Molina, y habríamos tenido la oportunidad de ver por primera vez a López Vázquez. No habríamos sabido que el fotógrafo Cecilio Paniagua lo sería de *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, 1957) y, más tarde, de *Mi hija Hildegart* (Fernán Gómez, 1977) entre otras. *Esa voz…* era una película para el lucimiento personal del cantante, y por tanto no necesitaba que nadie le doblara la voz. Esta, como el resto de las películas citadas, eran todas españolas, y no cabía plantearse ni por semejas la posibilidad de letreros en la pantalla. Por lo demás, habría sido inútil, ya que algunos de los espectadores eran analfabetos.

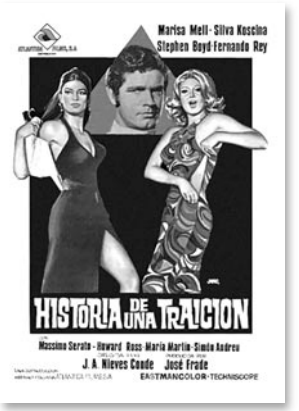


Cartel de *Amanecer en Puerta Oscura*, de José María Forqué.

Todavía recuerdo con asombro el día en que fui con la señora Lorenza al pueblo de mi abuela materna para traer una 'carga' de ciruelas y zaraguaciles, que en mi pueblo apenas existían. Íbamos en la burra, por atajos campestres y caminos solo de los peritos en sendas conocidos, cuando, al llegar a una encrucijada de una polvorienta carretera blanca, vi una herrumbrosa pancarta que decía: «Al Vivar, 2 km». Y espontáneamente dije: «Por ahí». Yo tendría seis o siete años, no más, y ella me miró con el mismo asombro que el mío y dijo: «¿Y tú cómo lo sabes?». «Porque lo pone ahí», respondí con naturalidad. Ella solo dijo: «Ah, los que sabéis leer…». Y nos quedamos ambos en puntos suspensivos, cada uno suspenso por razones diferentes.

[15] L. M. Díez: *El limbo de los cines*. Ilustraciones de Emilio Urberuaga. Madrid: Nórdica Libros, 2023, p. 36.

Los que sabéis leer… Creo que fue a principios de los sesenta cuando se nos permitió ver la primera película subtitulada, *El amor se paga con la muerte* (Edwin Zbonek, 1960), quizá porque había participado en el Festival de San Sebastián: de ella casi solo ha quedado en la memoria una flauta delatora en un abrigo y la frase final de la mujer antes de que fusilaran a su marido: «¿Y ahora con quién voy a discutir yo?»; en ella Marisa Mell tenía veinte años; solo ocho o diez más tarde volveríamos a verla en *Diabolik* (Bava, 1968), y unos pocos más en *Historia de una traición* (Nieves Conde, 1971), al lado de Stephen Boyd —a quien habíamos conocido en *Ben-Hur* (Wyler, 1959) y en *La caída del imperio romano* (A. Mann, 1964)—, de Sylva Koscina y de Fernando Rey, y poco después en *Pena de muerte* (Grau, 1974), de nuevo con Fernando Rey y con Espartaco Santoni. En cambio, no sé cómo pudo colarse en el seminario *El techo* (De Sica, 1956), cuya resonancia ha llegado hasta el arranque de *El 47* (Barrena, 2024). Pero también a esta podría haberla alcanzado el eco que no cesa de *Han robado un tranvía* (Bonnard y Fabrizi, 1954), que por esos azares del destino nos proyectaron al lado de *El maestro* (Fabrizi y Delgado, 1957), razón por la que quizá Aldo Fabrizi se nos quedó para siempre en el corazón, aun antes de que, años después, pudiéramos verlo en *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945) e incluso en el *Francesco* de Rossellini (1950). Desconocíamos *La ilusión viaja en tranvía* (Buñuel, 1954), del mismo año que el de Fabrizi, y a estas alturas sigo sin saber si un tranvía se inspiró en el otro, o ambos viajaron por libre a más de 10.000 km de distancia.



Cartel de *Historia de una traición*.

En aquellos días grises —lejos de los azules y del sol de la infancia— también nos pusieron *Operación Cicerón* (Mankiewicz, 1952), sin subtítulos, claro, aunque solo mucho después nos enteramos de que nos habían hurtado el beso Mason-Darrieux: como ignorábamos casi todos los entresijos de la Segunda Guerra Mundial, apenas si supe retener las carcajadas finales de James Mason, casi tan volanderas como los posteriores billetes de banco en el aeropuerto de *Atraco perfecto* (Kubrick, 1956). Tampoco recuerdo si a la par, antes o después que la de

Zbonek, pudimos ver *El manantial de la doncella* (Bergman, 1960). Venía precedida de la fama de una Espiga de Oro en Valladolid, canonizada por el P. Staehlin, y quizá ello fue el salvoconducto para una sesión inesperada: cortesía de la casa cuando andábamos bordeando los quince años. Dos o tres después conseguimos otro pase especial para ver *El cardenal* (Preminger, 1963), de la que un solemne exégeta del momento dijo que «abordaba todos los problemas de la Iglesia». Hasta entonces podías ver cristianos en el circo, cruces y calvarios en *Ben-Hur* e incluso en *Barrabás* (Fleischer, 1961), que venía avalada por la obra del Nobel sueco Pär Lagerkvist, y por la banda sonora de Mario Nascimbene, construida sobre el tema del *kyrie* gregoriano de la misa *Orbis factor*. Pero ni siquiera sabíamos que existían *Los amantes crucificados* (Mizoguchi, 1954), y aquel plano primero de la crucifixión de los amantes, sobrecogedor en su sencillez, habría sido vedado en todas las formas posibles. Pero, como previó la propia Osan (Kyōko Kagawa), «el destino de las personas es impredecible».



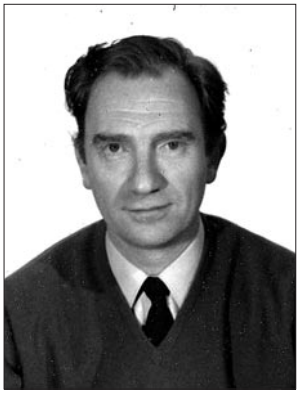
Cartel original de
Los amantes crucificados.

El mío está hecho de memoria. Este es, pues, el libro de un cinéfilo de buena fe, que no es cinémano y menos un fanático como algunos personajes de libro. Es este, pues, el libro de un aficionado, *lato et stricto sensu,* que, seducido por las imágenes y las historias, solo pretende plantear una *teoría de la pérdida menor*. (Y aun me temo que el sintagma resulte un tantico pretencioso). Las propuestas son tan sencillas que podrían resumirse en el decálogo final. Por razones obvias, la mayor parte de las películas citadas son extranjeras: las españolas no necesitan doblaje ni subtítulos, salvo en casos contados, si bien no poco curiosos, que en un sentido u otro podrían ilustrar la teoría.

No me queda sino añadir que el título ha sido parcialmente hurtado a Pepe Esteban, que nos divirtió lo que no está escrito con su *Vituperio (y algún elogio) de la errata*.

Sesión continua

Los escolásticos solían empezar sus tesis con unas *notiones*, en las que intentaban definir los conceptos que iban a manejarse para evitar equívocos. En un libro sobre uno de los aspectos del doblaje parecería lógico definir lo que se entiende por doblaje, más allá de aquella definición humorística que dio el personaje de Gómez Pereira en su película *Entre las piernas* (1999). En ella un policía pregunta a otro: «¿Doblador? ¿Y qué es un doblador?». Tras unas risas el otro le responde: «Pues que la voz de Harrison Ford no es de Harrison Ford». Fernando Fernán Gómez («a quien yo tuve y tengo gran cariño», por decirlo con un endecasílabo del quijotesco Merlín) tenía especial prevención contra el doblaje y solía afirmar que es una monstruosidad; pues, decía él y no sin causa, «¿qué mayor monstruo que un ser que habla con la voz de otro?». Es algo semejante a lo que expresaba entre risas el personaje de Gómez Pereira. Empecemos, pues, con



Fernando Fernán Gómez.

Una definición de urgencia

Con más precisión que el policía de Pereira, Alejandro Ávila ha acotado el territorio del doblaje en su libro homónimo:

«¿Qué entendemos por DOBLAJE? A partir de ahora llamaremos doblaje a la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que emite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. La función del doblaje consiste únicamente en realizar sobre la obra audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida»[16].

Ávila, con criterio rigurosamente técnico, excluye del doblaje «al acto de sincronizar una voz de un idioma con un actor que ha realizado su interpretación en esa misma lengua —porque, por ejemplo, tenga una voz poco fonogénica o un acento que dificulte la comprensión de su discurso». A este acto lo llama *sonorización*, y no lo considera *doblaje* «porque no existe cambio de idioma».

Como este libro no es técnico en absoluto y seguramente recurrirá a varias simplificaciones más, entenderemos el término *doblaje* en sentido lato —también para que sea menos latoso—, y bajo el amplio concepto de doblaje incluiremos no solo el doblaje propiamente dicho y la sonorización, sino otras herramientas cinematográficas ajenas al doblaje de la voz, como, por ejemplo, las secuencias de los especialistas que *doblan* a los actores en escenas especialmente difíciles o peligrosas, los insertos de manos ajenas a intérpretes musicales, las irrepetibles carambolas de *El buscavidas* (Rossen, 1961) y similares, los de planos específicos de la anatomía, preferentemente femenina, en ciertas películas eróticas, o en otras en que, sin serlo, la estrella se negaba a desnudarse, etc., etc.[17] Todo ello, al margen de su exactitud terminológica, forma parte de los trucos y la *trampa* inicial del cine, y en definitiva de su magia.

[16] *El doblaje*, *o.c.*, p. 18.

[17] Tal el caso de Puri Villa, cuyo organismo fue doblado en cierta película erótica que vi en Berna a principios de los años 70. Por lo demás, hasta la voz se la doblaron en tres películas españolas: *El astronauta* (Javier Aguirre, 1970), *El dinero tiene miedo* (Lazaga, 1970) y *Las Ibéricas, F. C.* (Masó, 1971). Y, sin ir más lejos, la modelo Marli Renfro dobló a Janet Leigh en la célebre escena de la ducha de *Psicosis*; de modo que, de los 78 planos de que consta, excepto los del rostro y la alcachofa de la ducha, buena parte del resto pertenece a Renfro. Y es que, como ha contado Carmen Maura a propósito de su riego por aspersión, o «sesión de hidroterapia», en *La ley del deseo* (Almodóvar, 1987), «esa es una de las cosas mágicas del cine: todo es mentira, pero luego todo es verdad» (Mariola Cubells, en *El País. Moda*, 21/08/2024). El doblaje de la voz también forma parte de esa mágica mentira verdadera.

Por lo que se refiere al doblaje estricto, en el prólogo a *El doblaje* de Alejandro Ávila, Joaquim Romaguera —que confiesa paladinamente pertenecer a la inmensa minoría de detractores del doblaje— ha planteado el problema en sus justos términos:

> «*… la versión original elimina las variopintas manipulaciones* que se perpetran al traducir los textos, los diálogos, aunque las tales también se dan y con demasiada frecuencia en los subtítulos, pero ahora ya no es *por razones censoriles cerriles,* sino por *traducciones lamentables*…, y con redactados trufados de faltas gramaticales o léxicas elementales. Ello sin olvidar la dificultad de comprimir en una o dos líneas diálogos de réplica y contrarréplica dichos a velocidad *casi imposible de leer, retener y comprender* en su justo momento».

Los subrayados son míos, porque sitúan perfectamente el juicio y el prejuicio. Bien es cierto que los antecedentes del doblaje *español* tienen un componente *censoril* difícilmente digerible. Gironella lo resumió en dos líneas «que establecían una suerte de síntesis de lo que estaba ocurriendo en España» en el año 45: «Se declara obligatorio el doblaje de las películas, "evitando así que nuestro público se habitúe a fonéticas extranjeras"»[18]. Pero como el cine no es solo voz, y *fue cine antes de ser sonoro*, creo que será conveniente volver a los antecedentes de este arte. Y aun a riesgo de reproducir el *pauca supra repetam* de Salustio, no quiero dejar de recordar un poco lo dicho de pasada más arriba sobre la ancha y espaciosa raza de los cinéfilos.

A propósito de la etimología de *cinefilia,* ya pudimos deducir que *cine*, abreviatura de *cinematógrafo* —aunque, como el propio cine, nos vino del francés *cinématographe*—, tenía en los cimientos de su arquitectura dos palabras

[18] J. M. Gironella: *Los hombres lloran solos*. Barcelona: Planeta, 1986, p. 365. Más adelante, respecto a la censura propiamente dicha, añade: «La cosa funcionaba más o menos así: Suprimir los planos en que la chica se pone las medias sujetándolas con el portaligas. Suprimir los planos en que la chica empieza a desabrocharse el corpiño. Los amantes tienen que pasar por novios; las prostitutas, por actrices; los casados, por hermanos; los besos, reducidos a unas décimas de segundo, recortando las imágenes… Etc.». Y remata con «lo ocurrido en Madrid con el anuncio-cartelera de la película *Arroz amargo*, de Silvana Mangano. Para tapar los muslos de la actriz se hizo crecer el arroz sobre el que aparecía Silvana hasta convertirlo en trigo…» (pp. 496-97). Lo que ocurrió con *Mogambo* es sobradamente conocido para volver sobre ello.

griegas: κίνημα, -ατος y γραφή, algo así como «dibujo, cuadro o pintura en movimiento». Jardiel Poncela, en una de esas definiciones humorísticas para leer mientras sube el ascensor, decía que los cinematógrafos eran «lugares oscuros en los que siempre hay demasiada luz»[19]. Naturalmente él se refiere, no sin alguna picardía, al local en que se proyecta el cine, que también ha recibido el mismo nombre. Pero añade el concepto de luz: ese «dibujo, cuadro o pintura en movimiento» solo puede verse cuando es proyectado en una pantalla. No en vano Gómez de la Serna hablaba de «la formidable elocuencia de la luz»[20]. Y Francisco Ayala, refiriéndose al «arte del cinema», recurría inevitablemente a la imagen: «Valga como ejemplo el de la imagen. El cine consigue ese divino escamoteo que es la imagen, con limpieza única. Convierte —sin esfuerzo— una copa en una rosa de cristal. La rosa en una mano; la mano, en un pájaro. O —como en un reciente filme alemán— un frutero con dos manzanas en el pecho de una mujer. Todas las imágenes, todas las maravillas caben en su horizonte incoloro»[21].

Es cierto que Gómez de la Serna y Francisco Ayala eran ante todo escritores. Pero Alfred Hitchcock no. Él era primero cineasta y luego escritor, porque para Hitchcock el cine era *escribir con imágenes*. A propósito de una película como *Crimen perfecto* —sobre la que el propio Hitchcock quería pasar rápidamente «pues no tenemos gran cosa que decir»—, François Truffaut confesaba verla «a menudo y cada vez con gran placer, [pues] la perfección de la planificación, del ritmo, de la dirección de los cinco actores es tal, que se escucha religiosamente cada frase». Hitchcock acabó rindiéndose al entusiasmo de Truffaut y confesó:

> Hice mi trabajo lo mejor posible. Me serví de medios cinematográficos para contar esta historia adaptada de una obra de teatro. Toda la acción de *Dial M for Murder* se desarrolla en un *living room*, pero esto no tiene ninguna impor-

[19] E. Jardiel Poncela: *Para leer mientras sube el ascensor*. Madrid: Aguilar, 1972, p. 28.
[20] Ramón Gómez de la Serna: *Cinelandia*, cap. 30: *Obras Completas X*. Barcelona: Galaxia / Círculo de Lectores, 1997, p. 154.
[21] F. Ayala: *El escritor y el cine*, en *OC III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, p. 1082.

tancia. Rodaría también de buena gana todo un film en una cabina telefónica. Imaginemos a una pareja de enamorados en una cabina. Sus manos se tocan, sus bocas se juntan y, por casualidad, la presión de sus cuerpos hace que el receptor se levante solo y se «descuelga». Ahora, sin que la pareja lo sepa, la telefonista puede oír su conversación íntima. El drama ha avanzado un paso. Para el público que contempla estas imágenes *es como si leyera los primeros párrafos de una novela* o como si escuchara la exposición de una obra teatral. Por tanto, una escena de cabina telefónica nos deja a nosotros, cineastas, *la misma libertad que la página blanca del novelista*[22].



Cartel español de *Crimen perfecto*.

Pero entremos finalmente en el cine. La palabra *cine* tiene en su raíz el término griego κίνησις, que significa 'movimiento', pero también 'agitación' y 'conmoción', e incluso '*movimiento* subversivo'. Κίνησις es la palabra que utiliza Tucídides al principio de la *Historia de la Guerra del Peloponeso,* cuando escribe que «esta vino a ser la mayor κίνησις [es decir, el mayor 'movimiento' o 'convulsión'] que vivieron los griegos y una parte de los bárbaros, y por así decir, incluso la mayoría de la humanidad». No voy a llevar yo las cosas tan al cabo como López de Gómara cuando, ponderando el descubrimiento de América, le decía al emperador Carlos que «la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias; y así las llaman Nuevo Mundo»; no voy a decir que el descubrimiento del cine fue la mayor κίνησις o revolución que experimentó el mundo del arte desde la creación del mundo[23]. Pero sí que, hasta ese momento, teníamos poesía y teatro, pintura,

[22] F. Truffaut: *El cine según Hitchcock*. Trad. de Ramón G. Redondo (con la colaboración de Miguel Rubio y Jos Oliver). Madrid: Alianza, 1974, pp. 185-86. (Los subrayados son míos).

[23] Entre otras cosas porque, en cierto modo, ya lo escribió Jardiel cuando, entre sus *Invenciones y conquistas*, situó las siguientes: «La primera gran conmoción universal la produjo la conquista del fuego; la segunda, la

escultura y arquitectura, música, daguerrotipos, fotografía…; habíamos tenido juglares y cantores, la invención de la perspectiva y el trampantojo, pero no figuras en movimiento sobre un plano con ilusión de relieve… Ilusión y movimiento debidos en última instancia a la imperfección del ojo humano. «Todo el mundo sabe —corrobora Cabrera Infante— que el cinematógrafo surgió de la fotografía, que en cada momento del cine hay veinticuatro fotografías proyectadas por segundo, otras tantas fotos fijas que crean la ilusión de movimiento, aprovechando que el ojo humano, por una imperfección fisiológica que tiene un nombre poético, la persistencia de la visión, no puede asimilar muchas imágenes simultáneas o que casi ocurren al mismo tiempo. […] La diferencia [entre cine y fotografía] está en que una película es toda movimiento y la condición esencial de una fotografía es la fijeza»[24]. Andando el tiempo, el cine acabaría siendo otra forma de arte, y esto debido a las *imágenes o figuras en movimiento*[25].

El evangelio de Juan empieza diciendo «*In principio erat Verbum*», «en el principio era la Palabra». Stefan Zweig empieza el primer capítulo de su *Magallanes* con un «en el principio eran las especias». Quizá el evangelio de Griffith podría haber empezado así: «En el principio fueron las imágenes». Pero solo cuando, merced a aquel artilugio revolucionario, se pusieron en movimiento, alumbraron un arte que (casi) los englobaba todos; un arte que a los sordos exigía subtítulos, y en principio vedado a los ciegos. Quevedo había empezado el prólogo de su *Buscón* con unas palabras que después de Valentin Haüy y de Louis Braille perdieron parte de su valor: «Qué deseoso te considero, lector u oidor —que los ciegos no pueden leer— de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona»[26]. Ante la pantalla del cine es una exención de la que tal vez solo se libró el Borges ya ciego, que con una vaga idea de lo que

invención de la arquitectura; la tercera, la invención de la imprenta; la cuarta, la conquista de América, y la quinta, la invención del cinematógrafo» (E. Jardiel Poncela: *Para leer mientras sube el ascensor*. Madrid: Aguilar, 1972, p. 436).

[24] G. Cabrera Infante: *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara 1997, p. 85.

[25] Es la misma definición que dio Paul Bentley en un mundo robótico y deshumanizado: «Las películas son como grabaciones de vídeo. Una forma de grabar imágenes en movimiento. Se usaban antes de que se inventara la televisión» (Walter Tevis: *Sinsonte*. Trad. de Jon Bilbao. Madrid: Impedimenta, 2022, p. 56).

[26] Al final de *El concierto de San Ovidio*, de Buero Vallejo, aparece el propio Haüy leyendo un célebre texto suyo: «Sí, me dije, embargado de noble entusiasmo: convertiré en verdad esta ridícula farsa. Yo haré leer a

podía ser *Gritos y susurros* y sus imprecisos (o no tanto) conocimientos de sueco a través del alemán, logró *verla* en Ginebra y sacar una idea bastante aproximada de ella. Y Gómez de la Serna, que dedicó una novela a la «Ciudad del Cine», a esa «gran fábrica de imágenes» que es *Cinelandia*, escribió a propósito de las actrices ciegas un capítulo titulado «El asilo de ciegos»: «Resultaban búhos de la expresión. Para el cinematógrafo, la voz, la palabra, la dicción matizada y elegante está en los ojos. "Se quedaron mudas cinematográficamente", se podría decir»[27].

Antes de hacer una pausa, quizá no sea impertinente concluir con unas palabras de Dreyer:

> Hasta el momento actual el cine sonoro ha mostrado cierta tendencia a abusar de la palabra con detrimento de la imagen. En muchas películas se habla…, mejor dicho, se «charla» demasiado, y rara vez se les permite a nuestros ojos reposarse en un bello efecto visual. A veces se tiene la impresión de que los directores cinematográficos se olvidan de que *el cine es, ante todo, un arte visual, dirigiéndose en primer plano al ojo humano, y de que la imagen llega mucho, muchísimo más directamente a la conciencia del espectador que la palabra*[28].
>
> *Se «charla» demasiado…*



Carl Theodor Dreyer.

los ciegos; pondré en sus manos libros que ellos mismos habrán impreso. Trazarán los signos y leerán su propia escritura. Finalmente les haré ejecutar conciertos armoniosos» (A. Buero Vallejo: *El concierto de San Ovidio*. Madrid: Castalia, 1971, pp. 194-95).

[27] *Cinelandia*, cap. 19: *o. c.*, pp. 108-109.

[28] C. Th. Dreyer: «Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico», en *Juana de Arco. Dies irae*. Trad. de Ebbe Traberg. Madrid: Alianza, 1970, p. 239. El subrayado es mío, porque es casi literalmente lo que escribió Horacio: «*Segnius irritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator*» (*Ars* 180-82), y que Iriarte tradujo así: «Cierto es que hace impresión menos activa / lo que por los oídos se introduce / que lo que por los ojos se aprehende, / y el propio espectador por sí lo entiende». Un verso de Jenaro Talens, diluido en la aparente prosa de «El bosque de los suicidas», sugiere que «las palabras ocultan lo que el silencio intenta desvelar» (J. Talens: *El azar nunca deja cabos sueltos. Antología 1960-2020*. Ed. de José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 2021, p. 181).



Kati Outinen y Outi Mäenpää en *La chica de la fábrica de cerillas.*

Se charla demasiado, salvo tal vez en las películas de Kaurismäki, que dice lo que quiere decir, en pocas palabras y en los minutos estrictamente necesarios: sesenta y nueve *(La chica de la fábrica de cerillas)*, setenta *(Ariel)*, setenta y seis *(Sombras en el paraíso)*, ochenta minutos *(Luces al atardecer)*… En el otro extremo estaría *Rocky VI* (1986), ocho minutos sin palabras, *Thru the Wire* (1987), seis minutos sin ellas, o *Valimo* (2007), tres silenciosos minutos de homenaje al cine.

Una aclaración sobre la marcha

Antes de seguir adelante, es preciso hacer una declaración de principios, casi ofensiva por obvia. Para no confundir las cosas ni «mezclar berzas con capachos», como habría dicho Sancho Panza, afirmar que la versión original de una película (y de cualquier otra obra literaria) es siempre mejor que la traducida es una obviedad que no admite discusión. Se puede argumentar con un sistema educativo como era el finlandés, en que subtitulaban hasta las series televisivas, y los profesores decían que los niños estaban deseando aprender a *leer* para poder comprender con más precisión ciertos programas. Estoy de acuerdo y aplaudo la medida (aunque, a juzgar por la trilogía *Finlandia* de Kaurismäki y otros acontecimientos políticos posteriores, no parece que fuera oro todo lo que finlandeaba…), pero incluso ahí la finalidad es otra, y eso, como tantas otras cosas envidiables, forma parte de la educación[29]. Con el tiempo, es probable que esos niños acabaran viendo cine en determinadas lenguas sin necesidad de ningún tipo de andaderas. Pero, insisto, ahí el objetivo es la lectura y, si me apuran un poco, el aprendizaje de idiomas: todavía no estamos hablando de cine, que sobre esa base sería un medio y no un fin.

[29] Aun así, cabe preguntarse cuánta televisión subtitulada vio la finlandesa Iris Rukka [Kati Outinen] de *La chica de la fábrica de cerillas* (Aki Kaurismäki, 1990), y eso que su madre y su padrastro se pasaban sus horas ante el televisor, siquiera para ver el telediario y pronosticar los resultados de las quinielas. Esa Finlandia no es la de los subtítulos, sino «la tierra cruel y fría, y el hielo que aniquiló su fe». Cine puro, por cierto, que no necesita subtítulos para oír dos telediarios y una voz en *off* que lee una carta sin apenas inflexiones.

Para defender la versión original ante espectadores que desconocen la lengua original, es inevitable hacer algunas concesiones. Si excluimos el doblaje, habrá que remitirse a los subtítulos. ¿Y qué es el subtitulado[30]? De nuevo otra película nos lo define. En *El rey del juego* (Norman Jewison, 1955), Cristina está contando que ha ido a ver una película francesa, en la que «salen letreros para saber lo que dicen». Está refiriéndose, aunque no lo dice expresamente, a *La kermesse héroïque* (Jacques Feyder, 1935), y por cierto sale a propósito una frase sobre el honor, en boca del Chico de Cincinnati (Steve McQueen) —«¿De qué demonios puede servirte el honor si estás muerto?»—, que lejanamente procede de Shakespeare, y que pudimos oír en boca de Falstaff:



Cartel español de *El rey del juego.*

> El honor me aguijonea a avanzar. Sí, pero ¿qué tal si el honor me aguijonea a desistir cuando avanzo, qué pasa entonces? ¿Puede el honor reponer una pierna? No. ¿O un brazo? No. ¿O quitar el dolor de una herida? No. ¿El honor no tiene entonces ninguna destreza en cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué hay en la palabra honor? ¿Qué es el honor? Aire. ¡Bonita cuenta! ¿Quién lo tuvo? El que murió el miércoles. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es insensible entonces? Sí, para los muertos. ¿Pero no vivirá con los vivos? No. ¿Por qué? La denigración no lo soportaría. Por consiguiente, no quiero nada de eso. El honor es un mero blasón —y así acaba mi catecismo. […] No quiero un honor que haga una mueca como la de sir Walter [muerto]. Dadme la vida; si puedo salvarla, bueno; si no, el honor llegará sin que le llamen, y todo se acabó *(Primera parte del rey Enrique IV*, acto V, escenas 1.ª y 3.ª) [31].

[30] En adelante utilizaré indistintamente 'subtitulado' y 'subtitulación', aunque esta última no aparece (todavía) en el DLE.

[31] Cf. Harold Bloom: *Shakespeare. La invención de lo humano*. Trad. de Tomás Segovia. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002, p. 358. Y añade Bloom: «¿Puede haber un público que no aprenda de esto, en una sociedad dada todavía a las fantasías militares?».

Pues bien: ahora que ya estamos honrados con definiciones, aclaraciones, prolegómenos, y hemos salido con vida de las teorías, pasemos a la sala de cine. Tenemos sesión continua.

Consideraciones generales sobre las agresiones

El cine es una cosa muy compleja, cuya construcción está muy lejos de la soledad del poeta o del recogimiento del novelista. Aunque, como obra de arte bien acabada, pueda producir en el espectador sensible efectos parecidos, el proceso de creación es totalmente diferente. Por eso no se puede condicionar el resultado solo a uno de los factores.

Es cierto que en los primeros tiempos del cine sonoro los doblajes podían causar verdaderos estragos en la banda sonora, y en consecuencia en otras partes de la película que, como la imagen, también forman parte de ella. Pero de que algo se haya hecho mal en tantas ocasiones, por falta de tecnología o de destreza, no debe deducirse que *nunca* pueda hacerse bien, ni de los desaciertos elevar a categoría la imposibilidad de los aciertos. Cuando las dificultades técnicas de un momento hayan desaparecido, el juicio sobre el *quid* debe variar y no arrastrarlo de modo permanente como si los avances técnicos no hubieran existido.

Porque, sin llegar a los pianistas externos y comentaristas del cine mudo («¿graciosico me sois?», habría dicho Sancho Panza) es cierto que en la edad de hierro se ha cambiado la música y se han cometido otras tropelías de distinta especie. En ese aspecto la teoría de la *pérdida menor* —que irá ilustrándose con ejemplos prácticos— debe evaluar los daños en cada caso. Desde que Lauren Bacall enterró en el ataúd de Bogart aquel silbato que decía: «Si me necesitas silba», esos pequeños detalles alegran como el color muchas películas. En *Tierras lejanas* (Anthony Mann, 1955), Jeff Webster (James Stewart) llevaba un cascabel en su silla de montar, símbolo y emblema de amistad en un lado y pretexto para el odio y el rencor en otro. Y Walter Brennan —que, salvando las distancias, repite el papel de *Tener y no tener* (Hawks, 1944)— recuerda que se lo había regalado en otro tiempo y, cuando acabe la aventura cuyo final él no





Carteles originales de *Tierras lejanas* y *Tener y no tener.*

verá, espera ponerlo un día en su puerta para que le avise de la llegada de los amigos y tener el café preparado. La música ofrece alguno de esos diálogos brillantes no infrecuentes en las películas de la época: Corinne Calvet, que sabe cantar y tocar el piano, anuncia que han traído un piano; en un lugar al borde de la nieve, en que cansados de comer oso y alce se mueren por un filete de vaca, la pregunta puede ser previsible: «¿Y por qué no un cerdo o una cabra?» (en vez de un piano, claro). La respuesta lo es menos: «Yo no sé tocar una cabra». Memorable.

No sé si se necesita más inspiración para escribir un soneto de Quevedo que el ingenioso guion de una película de Billy Wilder. A estas alturas de la película —y nunca mejor dicho— hablar de la nobleza de los géneros, como se hacía en otro tiempo, aparte de ser una trivialidad, resulta casi injurioso, pues ya decía don Quijote «que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recibidas» (II 1.88).

Pero, pues estamos hablando de sonido, supongamos que la película *Sueño de amor* (1960), de Charles Vidor (el director de *Gilda,* no lo olvidemos), sufriera desperfectos irreparables en la banda sonora. Sería intolerable, pues su protagonista es Franz Liszt —que fue capaz de transcribir para piano las nueve



Cartel original de *Sueño de amor.*

sinfonías de Beethoven y la *Fantástica* de Berlioz—, y una de las cosas elogiadas ha sido la virtuosa interpretación de Dirk Bogarde (al margen del pianista real al que pertenecieran las grabaciones que se reproducen)[32]. Pero otra de las cosas elogiadas, en una película por lo demás nada excepcional, es la fotografía de James Wong Howe. Llegados aquí habría que calibrar bien la balanza. Si los medios técnicos no permitieran salvar la banda sonora en su integridad, habría que optar por los subtítulos; pero si la banda no sufre, por respeto a la fotografía de Howe tal vez habría que recurrir al doblaje. Y, con doblaje o sin doblaje, el *Napoleón* de Sacha Guitry (1955), aparte de la broma sobre *le mot de Cambronne*, quizá solo se salve por el cameo de Erich von Stroheim, Beethoven redivivo que toca al piano su propia sinfonía *Heroica*, aunque no se le vean las manos. (Ya sé que es una exageración).

La música debe ser respetada porque no contamina la imagen, antes la potencia, subraya y enmarca si ella es buena. *La cena* (1998), de Ettore Scola, ha sido mirada sin excesiva vehemencia por la crítica. Pero casi solo ese trávelin circular al ritmo del andantino del *Concierto para flauta, arpa y orquesta en do mayor,* KV 299/297c, de Mozart, justifica la película: es mágico ese momento en que todos los comensales del restaurante abandonan por un momento sus charlas, discusiones y dolores secretos, para levantar la cabeza y el oído a las notas de la flauta y el arpa, traídos para festejar el cumpleaños de una adolescente.

[32] No así Claude Rains en el violinista de *El fantasma de la ópera* (Lubin, 1943), que si supo manejar el arco casi como Ulises, ignoró el vibrato en la nana provenzal que ejecutó ante el director (aunque, para compensarlo, Nelson Eddy sí era tenor de verdad, y Susanna Foster, soprano); ni Kirk Douglas en *El trompetista* (Michael Curtiz, 1950), cuyos solos de trompeta fueron realmente grabados por Harry James. Cuando actor e intérprete coinciden, por una de esas carambolas magníficas que produce el cine, sonido e imagen producen una emoción simbiótica difícil de explicar. Pensemos en *Un americano en París* (Minnelli, 1951), en que Oscar Levant es a la vez pianista y actor; en la bellísima secuencia del ensayo en el apartamento de Cléo (Corinne Marchand, cantante también) en *Cléo de 5 a 7* (Varda, 1962), donde Michel Legrand es a la vez compositor, cantante y pianista; en la Sonia Bergamasco de *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana, 2003), o en el caso mágico de los hermanos Marx con su arpa y su piano respectivos; incluso esas dos o tres intervenciones de Dustin Hoffman al piano, como Michael o como Dorothy, en *Tootsie* (Pollack, 1982).

Ahora bien, ¿por qué ocuparse solo de las agresiones a la voz y olvidar tan alegremente las agresiones a la fotografía? Para denostar las primeras se emplean adjetivos y sintagmas contundentes: monstruoso, «voces de alquiler»… En cambio, en un libro tan completo y bien documentado como *El doblaje*, las alusiones a la fotografía son menores, porque su objetivo es otro. Pero el cine no es solo palabra, en cuyo caso no habría nada que objetar. Recuérdese lo que le decía Frédérick (Pierre Brasseur) a Baptiste (Jean-Louis Barrault) en *Les enfants du Paradis* (Carné, 1945): «Cuentas tus historias sin una palabra; pero las cuentas muy bien». La crítica solo se ha levantado en armas (y con razón) cuando películas en cinemascope han sido transportadas al televisor en formato 4:3. Las averías que se han hecho en películas como *Ran* o *Lawrence de Arabia* son ciertamente para poner el grito en el cielo (de la boca). Parodiando a Jardiel podría decirse: «Más daño que Nerón y Diocleciano / os hacen las tijeras en la mano / de quien el ancho de la cinta toca. / ¡La humanidad a indignación provoca!…». Porque esas panorámicas de *Lawrence de Arabia,* por ejemplo, no solo son una muestra de cine puro, sino que han sido también fuente de inspiración para cineastas posteriores. Jeff Nichols ha contado que cuando la vio de niño, maravillado, envidiaba aquellos horizontes de desierto inacabables, hasta que acabó descubriéndolos en sus llanuras sureñas e injertándolos en películas como *Take Shelter* (2011). Y quizá también en su primera película, *Shotgun Stories* (2007), en la que decidió no imprimir un solo diálogo en los espacios abiertos, con los campos de algodón, las carreteras secundarias de Arkansas, las puestas de sol, las flores… Mares de hierba abiertos hay en *Mar de hierba* (Kazan, 1947), aunque esta vez sobre un dudoso discurso de Spencer Tracy en que da a entender que Dios hizo esa tierra y quiso que permaneciera así para pasto de las vacas. *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020) es otra



Fotograma de *Les enfants du Paradis*.

de esas películas de espacios abiertos, de amplias panorámicas solo turbadas por las notas melancólicas de un piano, en que paradójicamente se dan cita la soledad y el espíritu de colaboración humano, lo mismo en las bajas temperaturas invernales que en los desiertos resecos. Por fortuna, no siempre esos planos están alterados por subtítulos; pero cuando lo están, en esas noches mágicas en que se habla de la distancia sideral de las estrellas, no favorecen el axioma de «Lo que se recuerda, vive». Puede ser que la muerte le siente bien a Villalobos, pero no los subtítulos a esas vastas soledades, o a los fuegos de campamento del país de los nómadas.

Ya hemos dicho que, antes que nada, el cine fue fotografía en movimiento. Gómez de la Serna, en este estilo tan suyo de canto gregueriano, escribe en la ya mencionada *Cinelandia:*

> El fotógrafo resultaba el más artesano de todos aquellos seres vociferantes, desaforados, inquietos.
>
> El fotógrafo abre y cierra el diafragma, y va viendo la escena en los abismos acuáticos del punto de mira. Su sabiduría está en saber cuándo debe cesar la película, adelantándose a la voz del director que para el espectáculo o lo rectifica[33].

Que el cine es imagen en movimiento —también y sobre todo— lo demuestra el argumento tan escolástico de la *reductio*. Algo pierde entitativamente su ser cuando, al ir despojándolo de sucesivos atributos, se llega a uno sin el cual pierde su *esencia*. Los escolásticos definían la esencia como *«id quo res est id quod est»*. Es decir, aquello sin lo cual la cosa deja de ser (lo que es). Hemos visto películas sin sonido y sin música, hemos visto películas mudas o sin palabras, hemos visto películas incluso sin movimiento (contradiciendo casi su etimología), prácticamente solo a base de fotogramas, pero no hemos podido ver ninguna sin imágenes. Tomemos, por ejemplo, aquella película del vanguardista soviético Dziga Vértov, que todavía en 1929 se atrevió a hacer un original

[33] *Cinelandia*, cap. 7: *o. c.*, p. 71.

experimento con el fin de crear «un lenguaje cinematográfico absoluto y universal, completamente libre del lenguaje teatral y literario». Fue *El hombre de la cámara,* una película sin intertítulos, sin guion, sin decorados y sin actores. Sin, sin, sin, sin: todos los despojos. *Pero no sin imágenes en movimiento*. He ahí la esencia del cine, porque nadie podrá negar a esta película su condición de cine, su alta calidad cinematográfica, la espléndida fotografía de su hermano menor Mijaíl Kaufman[34], así como sus efectos especiales.

Muy cerca anduvo Murnau. En la celebérrima entrevista de Truffaut a Hitchcock, que ya hemos visto a propósito de escribir no en el agua sino en la pantalla, hay un pasaje en que, a propósito del cine mudo, se habla de la *esencia* sin mencionar la metafísica palabra. Es este:



Hitchcock junto a Truffaut.

F. T.— Supongo que el criterio de valoración del talento era rodar la película con el menor número posible de intertítulos.

A. H.— Exactamente.

F. T.— Sin embargo, con mucha frecuencia los guiones estaban sacados de obras de teatro, ¿no?

A. H.— Hice una película muda, *The Farmer's Wife*, que era toda dialogada, pero traté de utilizar el menor número posible de títulos y servirme más bien de los recursos de la imagen. Creo que el único film que no tenía ningún título fue *El último* [Murnau, 1924], con Jannings.

F. T.— Uno de los mejores filmes de Murnau…

A. H.— Se rodaba mientras yo trabajaba en la U.F.A. En *El último*, Murnau incluso trató de establecer un lenguaje universal utilizando una especie de

[34] Por cierto, su otro hermano Borís Kaufman, el mayor de ellos, fue también un fotógrafo de lujo que intervino en las dos míticas películas de Jean Vigo, *Cero en conducta* (1933) y *L'Atalante* (1934) —una de las preferidas de Susan Sontag—, además de en *La ley del silencio* (Kazan, 1954), por la que obtuvo un Óscar, y en *Doce hombres sin piedad* (Lumet, 1957), entre otras. (Cf. nota 133).

esperanto. Todas las indicaciones de la calle, por ejemplo, las pancartas, los rótulos de las tiendas, estaban redactadas en este lenguaje sintético.

F. T.— En realidad, hay algunas indicaciones en alemán en la casa donde vive Emil Jannings; es en el gran hotel, donde están en esperanto. Supongo que usted debía de interesarse cada vez más por la técnica del cine, que estaba muy pendiente…[35]



Fotograma de *La llegada del tren,* de los hermanos Lumière.

Estos casos son tan extremos que posiblemente Tarkovski no lo aceptaría sin reticencias. Para él la esencia del cine sigue siendo aquel nuevo principio estético que surgió con «la genial película *La llegada del tren*», de los Lumière. El nuevo principio estético —sigue diciendo Tarkovski— «consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera». En una palabra: «La posibilidad de fijar la realidad del tiempo en una cinta de celuloide. […] Y precisamente ahí está la esencia del arte cinematográfico»[36].

[35] F. Truffaut: *El cine según Hitchcock*, *o. c.*, pp. 29-30.

[36] Andréi Tarkovski: *Esculpir en el tiempo.* Trad. de Enrique Banús Irusta. Madrid: Rialp, 1991, pp. 82-84. Es cierto que el tren es uno de los artificios más cinematográficos imaginables, incluso cuando alborota la vajilla y abre el frigorífico en la casa de Lora Mae (Linda Darnell, en Mankiewicz, *Carta a tres esposas*, 1949). La llegada del tren ocasionó escenas de pánico en aquellos primeros espectadores. Y es que, como ha escrito Juan Tébar, «el tren [es] un asunto muy cinematográfico, tantas películas con trenes, sobre trenes, resueltas en trenes, amores, batallas, huidas, llegadas, esperas, asesinatos, secuestros, misterios y gozos montados en el tren» (*La huella en los ojos*, p. 125. Véase también Armiñán, J. de / Fernández Santos, Á. / Garci, J. L. / Lamet, J. M. / Molina, J. / Molina Foix, V. / Tébar, J.: *Trenes de cine*. Madrid: Castalia/Renfe, 1994). Tampoco Hitchcock era ajeno a la medida del tiempo, y así, al comentario de Truffaut sobre la compresión o dilatación del tiempo para responder «de una manera cinematográfica» a «su estilo y las necesidades del suspense», replicaba: «Sí, pero comprimir o dilatar el tiempo, ¿no es la primera labor del director? ¿No cree usted que el tiempo del cine nunca debería tener relación con el tiempo real?» (Truffaut, *o. c.*, p. 58).

Podemos, pues, decir que es el de la *imagen en movimiento* el atributo del que no puede prescindirse sin perder la esencia del cine. De ese modo cabría decir que una agresión a la imagen en movimiento es más grave que una agresión a cualquiera de los otros atributos que conforman una cinta. Nadie ignora que en una obra maestra como *Las uvas de la ira* Ford se inspiró en las fotografías de Dorothea Lange y las de Walker Evans para la composición de planos, personajes y situaciones. Sus fotos eran una imagen de la Gran Depresión. *Como en un espejo* se tituló una obra de Bergman (1961), y como un espejo fueron las fotos de Lange y Evans para John Ford. La película es de 1940. El libro de James Agee y Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men,* sobre la vida de los aparceros pobres de Alabama, estuvo fotografiándose y componiéndose «durante julio y agosto de 1936»[37]. No fue publicado hasta 1941 pero Ford pudo conocer las fotografías, algunas de las cuales se reflejan en la estética y en la intención de la película.



Los aparceros Frank Tengle, Bud Fields y Floyd Burroughs fotografiados por Walker Evans en verano de 1936 en Alabama.

Nunca deben hacerse generalizaciones, ni siquiera esta; pero, puestos a hacerlas, tampoco hay por qué olvidarla. Naturalmente, no estoy tratando de mitificar la imagen (soy enemigo de los dogmas): la imagen es, o puede ser, tan engañosa como la palabra, y a veces más, pues la imagen puede resultar tan

[37] Entre las muchas cosas que describió James Agee —recordemos que sería el guionista de *La reina de África* (Huston, 1951) y de *La noche del cazador* (Laughton, 1955)— está el momento en que Walker monta «la terrible estructura del trípode rematado por la negra cabeza, pesada y cuadrada de la cámara, peligrosa como la de un jorobado; inclinado bajo el manto y la nube de un paño maléfico, girando botones; preparando una brujería, más fría que el hielo más gélido, y de una crueldad incalculable». Y mientras la señora Ricketts intenta asear a sus hijos, «Walker tomó una instantánea de esto; usted no lo sabía; pensaba que aún hacía pruebas; en ella están todos, la madre como ante un pelotón de ejecución, los niños tiesos como columnas de un templo exquisito, con los ojos inquietos, y detrás, las dos chicas, inclinadas en la sombra oscura como si escucharan y bailaran, cuidando como arpas las negras banderas de sus cabellos» (James Agee / Walker Evans: *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Trad. de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994, pp. 418-19). ¿La cámara a la altura de los ojos?

tendenciosa como el lenguaje y, para bien o para mal, tan retórica como la palabra. Que hay retórica de la imagen en un plano tan *recherché* como el de *Ágora* (Amenábar, 2009) cuando merced a un espectacular picado convierte a los fanáticos parabolanos en un rebaño de cucarachas, es algo que no se puede negar, aunque no seré yo quien ahí se lo reproche a Amenábar. Y, hablando de rebaños, ¿por qué no recordar la secuencia inicial de *Tiempos modernos*? El primer plano es un rebaño de corderos —es grande la tentación de decir borregos— saliendo en tropel de un callejón, quizá camino del matadero; el segundo, otro *rebaño*, esta vez de humanos, camino de una fábrica, que la película nos mostrará que es otra suerte de matadero[38]. Se ha discutido sobre si esto es metáfora, símil u otra figura de la sintaxis narrativa del cine. La película es de 1936. Trece años antes había publicado Eisenstein su ensayo sobre el «montaje de atracciones», cuya formulación más extrema venía a decir que «*dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición*»[39]. Sea cual sea la retórica cinematográfica, y la opinión del propio Eisenstein sobre las concepciones opuestas y exclusivistas del montaje, lo cierto es que en este caso se trata de imágenes en movimiento, ajenas todavía a la palabra, cine puro.



Cartel original de *Tiempos modernos*.

Una película como *El color de la granada*, que es sobre todo imagen, con versos intercalados del poeta armenio Sayat-Nová —«Maestro de los Cantares»—, no necesita doblaje (dudo además que haya sido doblada) porque es una sucesión de imágenes, a caballo entre la metáfora y la alegoría, subrayada

[38] Rebaño —metafórico o no— hay también en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962). Rebaño, con un significado distinto indudablemente, hay en *El color de la granada* (Serguéi Parazhánov, 1969). Y borregos camino del trabajo en una comedia tan poco crítica como *Préstame tu marido* (David Swift, *Good Neighbor Sam*, 1964). Sobre todo esto, véase «Metz y las figuras retóricas en el cine», en *Semiosis*, Tercera época, vol. VIII, núm. 15, enero-junio de 2012, pp. 36-51. Los autores del artículo, centrados en la obra de Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, no mencionan a Eisenstein.

[39] S. Eisenstein: *El sentido del cine*. Trad. de Norah Lacoste. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 1974, p. 16. Para nuestro propósito es sumamente interesante leer todo este primer capítulo titulado precisamente «Palabra e imagen». Del montaje escribió André Bazin que «no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo» (A. Bazin: *¿Qué es el cine?* Trad. de José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, ^{2}1990, p. 82).

por cánticos o por la lengua de bronce de las campanas, que tampoco necesita traducción.

> ¿Y cómo proteger
> mis castillos de amor hechos de cera
> del calor de tu fuego?

Estamos hablando de cine, no de publicidad, aunque la publicidad y el documental también lo sean. Lo que quiero decir es que la imagen es tan consustancial al cine que sin imagen no hay cine. En el teatro, por ejemplo, apenas se concibe una obra sin un texto previo. Y, aun en este caso, el teatro es sobre todo representación, y ha habido teatro sin palabras, como la célebre *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke, o las primeras obras de *Els Joglars,* que participaban bastante de los recursos del mimo. Hasta la representación del «teatro leído» acude a recursos de escenografía y sonido, si bien bastante simplificados. Pero leer *El pupilo quiere ser tutor* sentado a la mesa no deja de causar frustración y menoscabo ante una serie de páginas de meras acotaciones en presente[40]. Saura, que sí viene del cine, ha dicho que, «al fin y al cabo, el teatro no es más que un largo plano general, con actores entrando y saliendo que tienen que decir bien el texto»[41]. E inversamente, no pocas películas son teatro filmado. Cabrera Infante ha recogido unas palabras de Marcel Pagnol: «"El cine mudo era el arte de imprimir, fijar y difundir la pantomima… El cine hablado es el arte de imprimir, fijar y difundir el teatro… Todo film hablado que se proyecte mudo y permanezca comprensible, es un film hablado malo". Pero del

[40] Javier Marías llamó la atención sobre este tiempo verbal en el teatro. «En la obra dramática —escribe—, el tiempo verbal que se corresponde con la acción y el diálogo que tienen lugar en el escenario no es otro que el presente de indicativo; […] las indicaciones de escena o *stage directions* (que entre otras cosas sirven para que el *lector* de la pieza, que tiene ante sí los diálogos pero que evidentemente no puede contemplar la acción, sepa lo que *en ese momento* estaría aconteciendo en el escenario) van escritas siempre en presente de indicativo. […] el presente de indicativo actúa como sustitutivo o representante de lo presente, […]: se podría decir que el diálogo, la acción y este tiempo verbal son intercambiables y disfrutan del mismo rango y función, o, más exactamente, que son tres modos de una misma cosa, siendo su relación muy semejante a la que guardan entre sí, al parecer, la tres personas de la Santísima Trinidad» (J. Marías: «Fragmento y enigma y espantoso azar», en *El monarca del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1978, pp. 85-87).

[41] Carlos Saura, en *El Cultural*, 29/03/2013, p. 36.

cine de Pagnol ha dicho René Clair, campeón del cine puro, que es una forma de hacer, a pesar de sus limitaciones, "digna de existir"»[42].

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre el cine y el teatro: el cine, como vimos desde las primeras páginas, al margen del doblaje y sus derivados, es todo él una trampa, «la mentira mayor del mundo», según Gómez de la Serna (*o. c.*, p. 155). El actor de teatro representa en vivo, y puede tener sus días brillantes y sus días grises. Yo recuerdo haber ido a ver por segunda vez *El círculo de tiza caucasiano* solo por oír a Pepe Bódalo aquel «¡Hombre!» tras contar la historia de un terrateniente que fue ahorcado en Tiflis, pero no por ser un asesino, torturador y explotador despiadado, sino *¡por ser turco!* (de lo que evidentemente no tenía la culpa). Es cierto que la segunda vez no le salió como la primera (o quizá fuera el espectador el que no tuvo su día), pero en ambos casos todos participábamos de la ficción de que en ese momento Bódalo no era él, sino el amanuense Azdak del brechtiano *Círculo de tiza*. Borges ha razonado así: «Dijo Coleridge que la fe poética es una voluntaria suspensión de la incredulidad. Si asistimos a una representación de teatro sabemos que en el escenario hay hombres disfrazados que repiten las palabras de Shakespeare, de Ibsen o de Pirandello [de Brecht en nuestro caso] que les han puesto en la boca». Pero el espectador acepta que Bódalo es Azdak y nos entregamos a esa ficción. «En el cinematógrafo —concluye— es aún más curioso el procedimiento, porque estamos viendo no ya al disfrazado sino fotografías de disfrazados y sin embargo creemos en ellos mientras dura la proyección»[43]. Pero en el cine la toma elegida es definitiva, y ya no es susceptible de variaciones más o menos felices en el tiempo. Por eso Noah Marx, aquel personaje



José Bódalo en *El círculo de tiza caucasiano*.

[42] G. Cabrera Infante: «Teatro fotografiado», en *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 484.
[43] J. L. Borges: «La Divina Comedia», en *Siete noches*. Madrid: Alianza, 1999, p. 16.

cinéfilo de Paul Auster, decidió decir «adiós al celuloide» cuando se convenció de que «actuar en el cine era cosa de idiotas, […] una farsa mecanizada a base de parar y volver a empezar que no tenía comparación con la verdadera farsa de representar frente a un auditorio en directo sin volver a filmar y sin las tijeras del montador que te salvaran el pellejo»[44].

Pero hablando, como estábamos, de largos planos generales, inmediatamente uno piensa en *La soga* (Hitchcock, 1948), que, al margen del artificio, no deja de ser eso. Y muchas películas basadas en obras de teatro inmediatamente acusan su procedencia. Recuérdese *El farsante* (Joseph Anthony, *The Rainmaker*, 1952), cuyo guionista prefirió mantener los diálogos a costa de que predominara en exceso el escenario. (Por cierto, ¿quién tuvo la perversa idea de corromper así un título tan magnífico como *El hacedor de lluvia*? Ese tampoco es un problema de doblaje).



Cartel de *The Rainmaker*.

En una película casi desconocida como *Dante no es únicamente severo*[45], la voz del narrador asegura: «A partir de una imagen se puede inventar una historia. Es un juego divertido. Luego fluyen las ideas. Pero es necesaria una imagen inicial. Una imagen puede conducir a una historia; una historia, jamás a una imagen, sino a una multitud confusa de imágenes». Ciertamente, hay imágenes tan expresivas que

[44] Paul Auster: *4 3 2 1*. Trad. de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Seix Barral, 2017, p. 939. Tampoco John Gielgud podía dejar de reparar en la diferencia entre cine y teatro: «El cine es completamente distinto [del teatro], porque rara vez se rueda en el orden de las secuencias y no tienes que repetirlas ocho veces a la semana. La escena solo se tiene que repetir hasta que actores y directores están satisfechos». Sin embargo, ese *engaño tal* forma parte de la magia del cine. El propio Gielgud recuerda una escena del rodaje de *Campanadas a media noche* (Welles, 1965) y comenta: «Nunca le vi maquillado [a Orson] como Falstaff, pero en mi último día de rodaje me pidió de repente que tomara parte de una escena en la que tenía que mirar a Falstaff (fuera de campo), después al príncipe y luego a otra persona. No tenía ni idea de cómo iba a quedar esto en el montaje final, pero cuando lo vi, ¡resultaba uno de los mejores primeros planos!» (*Interpretar a Shakespeare*. Trad. de Manu Berástegui. Barcelona: Alba editorial, 2001, pp. 97-98 y 109-10).

[45] La película, de 1967, es de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá (y el *gag* sobre las pelotas de golf es impagable). Podría haberla hecho el propio Godard. De hecho, entre las películas que se exhiben en las carteleras de cine se halla precisamente *Pierrot el loco* (Godard, 1970), al lado del *Don Quijote* de Kózintsev (1957). Hay que recordar que en ella figura Enrique Irazoqui, que tres años antes había encarnado a Jesús en *Il vangelo secondo Matteo*.

valen por una historia. ¿Se puede expresar mejor la soledad, el abandono y el silencio que con la imagen de ese teléfono sepultado bajo las telarañas en la película muda de Capra, *Cómo se corta el jamón* (1928)?

Sin mitificar la imagen, es preciso reconocer que hay películas que apenas tienen más. Se me ocurre una película tan trivial como *Si hoy es martes, esto es Bélgica* (Mel Stuart, 1969). Es posible que, a pesar de todos sus premios, sin Mel Stuart la historia del cine no sufriera gran quebranto, pero nunca le agradeceremos bastante la breve secuencia, apenas un cameo, de Vittorio de Sica, convertido en zapatero romano, con el malhumorado Murray Hamilton, que justifica por sí misma esta película. (Tampoco hay que ignorar su documental *Y Dios creó a Billy Wilder* [1998], título de inolvidables resonancias, y las réplicas de *El mercader de Venecia* que nos coló de delicioso contrabando en *Willy Wonka y la fábrica de chocolate* [1981], casi 35 años antes de que se le ocurriera a Tim Burton volver a Roald Dahl). Es cierto que las imágenes de *Si hoy es martes…* son tópicas —y además tienen que serlo dado su carácter burlón sobre los *tour-operadores* y sobre ese tipo de «manadas de turistas sobadores de piedras» de que ya se burló Baroja[46]—; pero precisamente por eso, y porque es *casi* lo único que tiene la película, aparte de los cameos de Anita Ekberg, Virna Lisi, Joan Collins o John Cassavetes, agredirla con subtítulos es tanto como aniquilarla y reducirla a polvo, sombra y nada.



Cartel español de *Si hoy es martes, esto es Bélgica*.

De una película como *La reina del desierto* (Werner Herzog, 2015) ha dicho un crítico malévolo, con poca misericordia y mucha sorna, que «se puede ver sin sonido y es maravillosa». Es posible que el guion no tenga la sal y la pimienta necesarias, pero, apropiándome del juicio del sarcástico espontáneo, cabría corregir el sustantivo y decir que «se puede ver sin subtítulos y es maravillosa».

Es fácil burlarse, por ejemplo, de la percepción del tiempo de un beduino, pero quien se burla de esta forma de medir el tiempo es posible que sepa lo que

[46] Son palabras de César Moncada, en *César o nada*, 1,8. (P. Baroja: *Nueve novelas y un prólogo*. Ed. y notas de Juan María Marín. Madrid: Cátedra, «Bibliotheca Aurea», 2012, p. 1112).

es un microondas pero no lo que es un cocedero. Desde luego, no conoció a mi abuela, que era analfabeta, y rezaba distintas oraciones, de longitud variable, para saber cuándo un huevo estaba cocido o solo pasado por agua. «¡Ah, el éxtasis! —dice una carta de Richard Wylie (Damian Lewis)—: podríamos alcanzarlo en un puesto fronterizo en el tiempo». Pues para éxtasis, la película de Gustav Machaty (*Éxtasis*, 1933), otra cinta casi sin palabras, de la que Henry Miller escribió que «utiliza el medio mismo como un ente móvil y plástico y le permite trascender las fronteras y limitaciones conocidas por el cinematógrafo, con lo cual crea la ilusión de un *mundo extratemporal*, que se reproduce con particular semejanza en el universo musical», para añadir que «no cabe duda de que un metafísico inspiró la técnica de esta película» y que «nadie —ni siquiera sus detractores— se muestra *inmune* a su belleza»[47]. Y eso sin nece-



El desnudo de Hedy Kiesler (Hedy Lamarr) en *Éxtasis*, de Gustav Machaty.

sidad ninguna de recurrir al celebérrimo desnudo de Hedy Kiesler, antes de ser rebautizada como Hedy Lamarr.

[47] H. Miller: *El ojo cosmológico*. Trad. de Aníbal Leal. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1976, pp. 21-23.