

A lingua da ficción audiovisual

RAÚL VEIGA

Director de cinema

Hai xa algúns anos, alá contra 1999, a Lei do audiovisual, aprobada con plena unanimidade no Parlamento de Galiza, vinculou a actividade do sector á defensa, ilustración e promoción da lingua galega¹. Enumeremos esas referencias:

- O artigo 4.º («Principios xerais da actividade audiovisual») di no seu apartado b) que as actividades recollidas na Lei se basearán no principio da «promoción e a difusión da cultura e *normalización da lingua galega*, así como a defensa da identidade galega».
- No artigo 5.º («Principios xerais da acción institucional»), a Xunta de Galicia recoñece o carácter estratéxico e prioritario do sector audiovisual, instrumento para a *promoción e divulgación da lingua*, como dato de autoidentificación.
- O artigo 6.º («Liñas fundamentais das accións institucionais») sinala, como unha das liñas fundamentais de actuación no sector audiovisual, «favorece-la *promoción da cultura e lingua galega* dentro e fóra de Galicia, en especial naquelas zonas nas que existan comunidades galegas no exterior».

Pasaron case dez anos desde aquel 1999, moito ou moi pouco, segundo se considere, e podería preguntarse un observador se o audiovisual estivo á altura da alta misión que a lei lle asignou entón, ou se os desenvolvementos da lei estiveron á altura dos requirimentos do sector audiovisual. Non é ese o noso tema. Con certeza, o mandato

¹ Lei 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia, *Diario Oficial de Galicia*, mércores, 8 de setembro de 1999, nº 174, p. 11.032. As cursivas nas citacións son miñas.

legal quería responder a unha situación complexa, como complexas son as relacións entre lingua, sociedade e sector audiovisual. Daquela, a pertinencia dunha análise para a que se nos abren varios camiños, que eu vou focar nas páxinas seguintes desde o ángulo da ficción audiovisual²:

1. Así, unha primeira vía tería que levarnos ao proceso a través do cal o idioma vai gañando ámbitos de uso e rexistros expresivos ao longo da época contemporánea. Este proceso coñece agora unha batalla de certo decisiva: a da consolidación do audiovisual como un ámbito cultural propio, no cal a lingua aparece unha vez máis como instrumento formador e signo distintivo da nosa cultura.
2. Postos a reflexionar sobre a lingua da ficción, outra liña de reflexión debe contemplar a relación entre a nosa realidade sociolingüística e a construción da verosimilitude típica do audiovisual, examinando as posíbeis resistencias por parte do público á presentación nos filmes dun universo lingüisticamente normalizado, onde falan galego mesmo aqueles personaxes que na Galiza real non o farían ou non o farían decote.
3. Unha terceira vía de reflexión levaranos ao terreo da relación entre normalización e normativización lingüística, isto é, ao estudo da forma en que os creadores e as ficcións audiovisuais deben entender e aplicar os usos estándares da lingua (usos «correctos») no seu ámbito específico, con atención ao problema da dobraxe, que tanto peso ten no consumo de ficción en lingua galega.

Por suposto, vou abordar estas cuestións desde a miña experiencia como director e guionista de cinema. Non son nin poden ser as reflexións dun lingüista puro ou dun sociólogo da comunicación.

A FICCIÓN AUDIOVISUAL EN GALEGO

Non admite dúbida que o galego, mediante a Televisión de Galicia, ten hoxe unha presenza extraordinaria no audiovisual. Abonda comparar coa prensa escrita. O país (e mesmo a Galiza da diáspora, vía satélite) recibe ao cabo do ano miles de horas de emisión na propia lingua, con resultados moi positivos para a cultura e a comunidade no seu conxunto. Non se trata só dos cambios que este proceso introduciu na percep-

² Este traballo é un desenvolvemento nesa dirección do capítulo «A lingua do noso audiovisual», publicado dentro do Libro Branco de Cinematografía e Artes Visuais en Galicia do Consello da Cultura Galega, Sección de Artes Plásticas, Santiago, 2004.

ción que a colectividade ten de si mesma. Trátase tamén do innegábel desenvolvemento do sector, capaz de producir contidos moi diversos (todos os que demandan as necesidades de programación), creando día a día numerosos postos de traballo e obtendo resultados que causan admiración, mesmo envexa, no resto do Estado, se se considera o peso demográfico e económico de Galiza na Península.

Podemos dicir que a posición da lingua no medio televisivo está ben consolidada, malia algunhas pexas amolantes, que se poden resumir nun punto: a falta de rigor no respecto ao principio de xeneralidade e de calidade da lingua galega, o que institúe unha promoción, tan encuberta como efectiva, da diglosia e da consideración do galego como lingua B. Ben sei que corrixir isto non é doado, aínda que os responsábeis teñan a mellor vontade, pois depende en ampla medida do «factor humano». Poñamos só un exemplo referido a un «show» moi popular que vén ao rego pois ficción é: o «show» dos Tonechos. Deprímeme velos sempre prontos ao emprego do castrapo, e, por fidelidade a un vello humor diglósico, remisos a estenderen unha profesionalidade encomiábel ao uso dun dos seus principais instrumentos de traballo: o idioma. Estou certo de que non habían perder comicidade ningunha se fixesen falar á parella protagonista en bo galego popular³.

Mais esa presenza do galego na televisión, infelizmente, non acha correspondencia no panorama da cinematografía. Cómpre examinar entón as dificultades reais do cinema galego, suxeito, en maior medida aínda que a literatura, a aquilo que fai posíbel a existencia da cultura dentro da sociedade capitalista: ese Baal sen rostro que chamamos mercado. Por outras palabras: o cinema depende directa e indirectamente dun público que alimente a súa existencia social e mercantil, aínda que os poderes políticos poidan exercer, no mellor dos casos, unha acción correctora en defensa dos intereses da comunidade.

Propoñamos unha pregunta inxenua: por que non hai posibilidade de ver cinema en galego de modo habitual se non é na TVG? Calquera podería dar resposta: porque as salas cinematográficas non programan películas dobradas ao galego. Ora, temos un exemplo de contraste, a TVG, que si as programa. Dada a aceptación actual da dobraxe en televisión, habería dificultades intrínsecas para a súa extensión ás salas de cinema? Ningunha. As resistencias veñen, fundamentalmente, das *majors*, isto é, das multinacionais, porque non lles compensa o gasto extra que supón a remestura dos

³ Non resulta convincente o argumento de que esa fala castrapeira forma parte inseparábel da caracterización dos dous personaxes.

filmes e a tiraxe de copias galegas, tendo en conta que as que teñen en español xa lles permiten facer negocio nos territorios das nacionalidades con lingua propia. Os cataláns conseguen ver en catalán uns poucos filmes cada ano. Nós, nin iso. Mais que haxa un cinema dobrado ao galego, con non ser doado, é só cuestión de incentivos, de estímulo aos sectores implicados, de laboriosa negociación e de promoción eficaz. Dígase o que se diga, os custos non son insalvábeis, especialmente nas películas con máis potencial na billeteira, e eses custos reduciranse moito nun futuro próximo cos cambios tecnolóxicos que van afectar a exhibición cinematográfica, i.e., o paso ao dixital, que é xa o marco en que nos debemos situar. Á vista dos hábitos de consumo cinematográfico dos galegos, é escusado subliñar o valor estratéxico da dobraxe das grandes producións internacionais e da súa efectiva programación nas salas en versión galega.

Mais non falemos só de dobraxe, falemos de cinema na propia voz en sentido forte, poñendo outra pregunta: por que non callou na Galiza da Restauración Democrática unha tradición de cinematografía en galego? A resposta devólvenos á singularidade económica do cinema, os fortes investimentos que require, moi superiores aos do teatro, onde esa tradición si quedou establecida sen dúbida ningunha. Se xa non é doado amortizar os custos dunha montaxe teatral en Galiza (de aí a necesidade dun apoio desde a Administración), o cinema galego tense que concibir desde a raíz como cinema para nós e para o exterior, visto que o orzamento dunha longametraxe galega de baixo custo anda polo millón de euros e, en canto se pretende ofrecer valores de produción competitivos, comezamos a contar en dous millóns de euros (publicidade e copias á parte) con clara tendencia á suba, pois as instancias que determinan a viabilidade dun filme, os emisores de TV e os distribuidores estatais, tenden a preferir proxectos de orzamento medio-alto.

E producir un filme, con ser moito, é só unha parte do proceso. Logo hai que facelo chegar ao seu público: promoción, «márketing», con que as multinacionais nos abafan e que lles garanten a súa posición de privilexio no mercado. De aí que os problemas de produción se acompañen e se arredonden cos de comercialización de calquera cinema que non sexa o das multinacionais e as súas subsidiarias no ancho mundo. Reparemos nun cadro tristemente habitual: moitas películas españolas e portuguesas nin chegan a estrearse nas salas, outras con innegábel potencial na billeteira non son defendidas nin apoiadas e, mesmo, películas rendíbeis son retiradas para deixaren paso franco ás producións co selo de Hollywood ou as súas metástases.

Na práctica, como denuncia a industria de todo o Estado, a situación é de rigoroso oligopolio de distribución: os exhibidores (cada vez menos independentes) subordinanse de bo grado ao ritmo que marcan os lanzamentos das multinacionais, saturando

as salas, e, en tales circunstancias, un cinema como o noso non pode competir, aínda que dispoña dun bo produto accesíbel para amplos sectores do público. É a mesma situación do cinema español.

É por iso polo que os custos de produción mencionados deben ampliarse xenerosamente para contemplar unha decisiva partida destinada á promoción, se se quere ter a posibilidade de colocar os produtos no mercado e facerllos chegar ao espectador. E, como resulta obvio, canto máis se incrementa a magnitude dos custos, máis diminúe a capacidade de decisión autónoma dos produtores galegos, arreo compelidos a procuraren alianzas (coprodutores) que faciliten o acceso a un financiamento e unha distribución sempre problemáticas. Pedir que ademais haxa medidas tendentes a evitar o oligopolio de distribución xa parece pedir o imposible.

Fronte a necesidades tan aburantes, a política hexemónica dentro do cinema galego vén sendo o resignarse a rodar a versión orixinal en castelán, procurando valores de produción (actores coñecidos etc.) que aseguren a viabilidade do proxecto, e posproducir logo unha versión galega para a emisión televisiva e a exhibición nalgunhas salas dentro do país (por desgraza, hai nos exhibidores viva resistencia contra o idioma e son poucos os produtores que pelexan por estrear só en versión galega). Mesmo a existencia desa versión galega débese, en xeral, a que é preceptiva para recibir subsidios da Consellaría de Cultura e ao amparo da Televisión de Galicia mediante a participación financeira, a compra de dereitos de antena e o apoio publicitario á exhibición.

Perante os feitos e a súa teimuda consistencia, de nada valería realizar agora unha proclama sobre a necesidade de falarlle a todo o mundo sen deixar de sermos nós, sen deixar de o facermos en galego, e dicir que ese será sempre o desafío aberto a que a cinematografía galega ten que responder para non se diluír.

Na perspectiva de acadarmos algún día esa meta irrenunciábel, a práctica de arestora parece deseñar un modelo máis complexo e máis flexíbel, no cal a rodaxe en lingua galega resulta por si criterio suficiente (mais non estritamente necesario) para determinar a galegitude dunha produción aos efectos de merecer subsidios da Xunta ou apoio da TVG. De acordo con este modelo, na súa interpretación máis favorábel, trataríase de andar dous camiños paralelos. Haberá proxectos que, por razón do seu custo, deban recorrer á rodaxe en castelán ou en inglés con ulterior versión galega e outros que permitan impulsar un cinema galego no sentido forte do termo (con versión dobrada ao castelán para poder recuperar os investimentos). Os dous camiños, se se percorren asemade, poden apoiarse un no outro e apuntar ao común obxectivo dun audiovisual galego propiamente dito.

Hai dous feitos recentes que veñen axudar: por unha parte, o acordo do Ministro de Cultura con ERC e CIU para constituír un fondo específico de apoio á rodaxe en v.o. autonómica a partir de 2009; por outra parte, a intención de TVE de participar en proxectos dese tipo. Mais todo isto, con ser significativo, non rompe a censura económica contra as linguas minorizadas. As axudas públicas nunca poden supor máis do 50% do orzamento dunha longametraxe e o apoio de TVE a películas filmadas en galego suporá que se farían viábeis cada ano un ou, en *annus mirabilis*, dous proxectos en v.o. galega.

Por iso, cando miramos para o presente só vemos dificultades para producir, dificultades para chegar ao público... Un panorama que pon medo. Para non caer no desalento desmobilizador, cómpre facer unha translación «cinematográfica» ao século XIX, un «flash-back» aos primeiros tempos do Rexurdimento, e confrontar a situación da literatura a aquela altura coa súa realidade actual. *Cantares gallegos* (1863) era unha obra-prima e, así e todo, discutiuse daquela, e durante moitos anos, a viabilidade dunha literatura galega. Por iso non estraña que as primeiras longametraxes en 35mm. levantasen tamén a discusión sobre a viabilidade do noso cinema e, máis aínda, se se roda en galego (casos contados: *Sempre Xonxa e Urxa*, de 1989; *A metade da vida*, de 1994; *Días de voda*, de 2002). Por iso terán que pasar os anos, como pasaron na nosa historia literaria, para que a maduración industrial do sector permita a consolidación dun cinema na propia voz. E sen esa maduración industrial non poderá falarse dun cinema na propia voz.

Batemos así co máis xeral problema do cinema dos pequenos países, para o que a resposta da Unión Europea cunha política audiovisual axeitada é débil á hora de defender a expresión plural das comunidades. Abonda con considerar que a UE pretende prohibir os subsidios públicos ao cinema a partir de 2010. De onde, a responsabilidade dos poderes políticos para manter a protección dos cinemas nacionais e conseguir que, en troques, se cumpra a directiva comunitaria que obriga os emisores de TV estatais a investiren en produción independente, e, so outro punto de vista, a atención aos novos formatos de produción e distribución como alternativa de baixo custo no camiño dunha imaxe propia, un cinema que se sitúe, significativamente, dentro do proceso de normalización cultural que vén desde o século XIX e talvez culmine, se culmina, no XXI.

Cando observamos como producen, distribúen e venden noutras latitudes, comprendemos ben que apenas ultrapasamos a idade fundacional. Os nosos produtores, directores, actores, guionistas, as nosas películas aínda están acabando de nacer. Con todo o que se leva feito, seguimos sendo pioneiros. E a poesía dos pioneiros só poden

escribila e facela fermosa os que chegan despois, os que aínda están por vir, para culminaren a tradición que nós estamos fundando. Agora é esgrevio para a maior parte das produtoras encetar unha longametraxe. Quero crer que cada vez será menos difícil, sempre que exista unha vontade política coherente de promover cinema galego. Pois o cinema non vai só: tampouco o galego poderá sobrevivir como lingua maioritaria se non hai unha política de normalización que vaia máis alá da promulgación de leis de dubidoso cumprimento para incidir na vida real.

Sen continuidade e coherencia no apoio público, o sector non ten posibilidade de crecemento sostido durante unha fase que pode durar anos abondos. Os mercados do mundo non nos necesitan e non cabe logo confiar na lóxica espontánea do sistema. Se empurramos agora o noso cinema, será rendíbel e chegará a competir con éxito nos mercados futuros. Precísase só planificación coherente a curto, medio e longo prazo –un longo prazo difícil de casar coas miras do xogo «mediático»– e a súa necesidade dunha foto rápida, un resultado vendíbel xa.

Suposto todo o anterior, e sen afastármonos da relación entre audiovisual, lingua e cultura, como podemos nós, os galegos, facer un cinema competitivo, isto é, un cinema comercial que teña un sostido poder de sedución para o espectador? En parte, quedou dito: con tempo, desenvolvendo as propias forzas, de modo que os nosos produtores, escritores, directores, actores e técnicos vaian facéndose coas claves dun medio tan complexo e tan caro como o cinema. Mais só profundando nas nosas bases culturais, na propia capacidade de expresión (a produción tamén é expresión), no dominio das linguaxes, podemos chegar a esa espléndida obxectividade dos clásicos que, contando as súas historias (historias culturalmente moi específicas), fanas accesíbeis a todo o mundo. Ou o que é o mesmo: a única vía que pode levarnos a ser comerciais é a da calidade orixinal, no sentido do termo que apunta á «orixe», á tradición que debemos construír. Así, con pé nesa tradición, memoria e saber, poderemos facelo máis atractivo e máis ameno porque o faremos mellor.

Mal gañaríamos unha posición nos mercados do mundo se pretendemos calcar en pobre os esquemas do cinema ianqui. A aplicación desas receitas non funciona e ás probas da billeteira remito. É o cepo da uniformidade, do mimetismo, perigo esencial, como dicía Pedraio. Sempre se utilizan as cifras para criticar as apostas pola diferenza e non para constatar o fracaso constante do cinema receptorio. A única posibilidade de competir é ofrecermos algo diferente, non precisamente ir «contra o mercado» senón enriquecer a paleta de opcións de que dispón o público para podermos achar un oco (un «nicho», dise no argot do medio).

O exemplo claro do que estou a dicir é Almodóvar, único director en España cun público fiel que lle permite, película tras película, obter unhas recadacións importantes e sostidas. Almodóvar conseguiu consolidar no mercado unha imaxe de marca que non se salienta tanto por recorrer ás fórmulas de suposto éxito como por intentar (e lograr) personalizalas. Curioso e revelador, porque se dá un fenómeno común a moitas áreas da actividade económica: véndese a diferenza. Mesmo Santiago Segura vende unha, a súa diferenza.

Por iso a nós o que nos acae é a exhaustiva explotación das nosas auténticas armas, o que só nós podemos achegar, as nosas materias primas culturais, isto é, un fondo transpersoal, colectivo, mais que vive no traballo formador de cada suxeito como capacidade efectiva de creación e isto independentemente das estratexias retóricas utilizadas, ora as do modo de representación dominante, ora as do cinema «indy». Referíndome de novo á literatura, vou pór outro exemplo de contraste: a accesibilidade e universalidade dun Cunqueiro e de tantos escritores galegos é resultado da espesura cultural da súa escrita. De onde, conclusión nidia: a comercialidade sostida do cinema galego será función directa da súa singularidade cultural. Sobre o papel da lingua nesa singularidade non cómpre volver insistir.

O GALEGO NA FICCIÓN AUDIOVISUAL

A segunda liña de reflexión que situei ao inicio lévanos a outro terreo. Cando comezou a práctica de dobraxe de producións audiovisuais, o público manifestaba resistencias irreflexivas a que falasen en galego os personaxes de telefilmes situados en países distantes (por exemplo, o J.R. de *Dallas*); mentres, aquel público seguía aceptando acriticamente que puidesen falar en castelán. Era un exemplo da vixencia dos prexuízos diglósicos e máis un caso na longa historia das resistencias á recuperación da lingua. Víase con só observar que a un espectador de Madrid non pode estrañarlle, e non lle estraña, que personaxes de todas as orixes xeográficas falen castelán nunha película, como aceptan, cando len, que todo estea «traducido» á lingua en que se escribe a novela, aínda que os personaxes sexan habitantes dos antípodas ou mesmo extraterrestres.

O curioso é que, máis unha vez, idéntico debate xa tivo lugar na nosa tradición literaria e teatral. Ilústrao o exemplo de *Alén* (1921), comedia dramática de Xaime Quintanilla ambientada en Nova York e con ausencia total de personaxes galegos. Como advertiu Carvalho Calero, a obra naceu co propósito de demostrar que en galego se poden tratar temas non particularmente galegos, algo que hoxe nos semella obvio,

mais que non o era daquela e seguía sen selo para boa parte do público nos primeiros tempos da Televisión de Galicia.

Por iso, un dos logros da TVG foi a institución dunha convención de «dobraxa», vencendo as resistencias diglósicas polo menos parcialmente, a poder de horas de emisión de ficcións que precisaron o deseño de modos de falar para situacións e personaxes que non tiñan un referente na Galiza contemporánea, ou a introdución de moito léxico para realidades que na fala do pobo só coñecían o nome castelán.

A institución desa convención de «tradución» e a posibilidade de construír un universo filmico lingüísticamente normalizado exerceu e exerce efectos moi positivos sobre a realidade, ao contribuír a facer aceptábel a extensión constante dos ámbitos de uso do idioma. A arte, o audiovisual, anticipan así outra Galiza, outro mundo. E é porque a lóxica interna da ficción esixe que todos os personaxes falen galego, mesmo aqueles que na Galiza real non o farían habitualmente ou non o farían nunca. Por aí, o significado e o valor da dobraxe de filmes foráneos ou mesmo propios (se estiveren rodados en castelán).

O poder anticipador da TVG tivo e ten tamén un valor pedagóxico, creador dun padrón imitábel, en dous sentidos: primeiro, axudando á mudanza nas actitudes sociolingüísticas da poboación ao xeneralizar a validez da lingua galega (de onde se deduce perentoria obriga de evitar ambigüidades ou carencias como as que por veces se ven fóra da ficción); en segundo lugar, a TVG impulsou a instalación e a aceptación dun estándar culto –moitas palabras que, hai uns anos, podían «estrañar» ao galego-ouvinte espontáneo cando se introducían na vida cotiá, hoxe xa non estrañan–, pasan sen seren notadas, disólvense no fluxo comunicativo de forma transparente.

Ora, deixando á parte as dobraxes e concentrándonos nas obras de produción galega, batemos, malia todo o andado nesta área (e o mérito debe ir á TVG), cun problema. Os nosos creadores, ao recrearen os usos lingüísticos nun filme, aínda deben enfrontarse cunha persistente distorsión dos mecanismos de produción do verosímil e da creación da «impresión de realidade» no espectador. Exemplo basto: secuencia en que se retrata a vida dunha familia da alta burguesía coruñesa, ou viguesa, ou ourensá, ou simplemente vilega, expresándose en galego con sostida normalidade... En casos como estes precísase un traballo suplementario por parte do espectador, un maior número de asuncións implícitas ou, se se quere formular en termos clásicos, un esforzo extra na «suspensión da descrenza» do espectador para poder cerrar o circuíto da recepción e que así o narrado resulte «críbel» ou, polo menos, aceptábel.

Sobre estes problemas non abundan as reflexións pois, por certo, non afectan ás culturas dominantes (as que delimitan os espazos de reflexión), mais esa é a forma en que o conflito lingüístico se inscribe no ámago da relación receptor-obra, alterando de forma xorda mais constante o pacto perceptivo por virtude do cal o público asiste fascinado á máis perfecta reprodución da vida nunca lograda pola arte. E non nos enganemos: isto afecta de modo máis intenso o audiovisual que a literatura pola diferente forma en que a instancia narrativa se manifesta nas dúas artes. Non quero seguir esta póla e vou simplificar cunha frase: as imaxes falan pero non son ditas nunha lingua concreta. A literatura, si. Aí radica a crucial diferenza entre as dúas artes.

Mais hai tamén no protocolo de recepción que leva o espectador a aceptar un universo normalizado nas obras outra dimensión usualmente non advertida. En secuencias como aquelas a que antes me refería (a da familia burguesísima a falar galego galeguísimo) e, en xeral, na presentación dun universo diexético normalizado, fai falta, dicíndoo cun termo moi cargado de connotacións, un «compromiso» non visíbel do receptor. Utilizo o termo «compromiso» á mantenta porque quero marcar o carácter tamén ideolóxico, e inconscientemente ideolóxico, dese traballo extra do receptor para suturar a verosimilitude. En virtude dese proceso, o receptor, pola súa posición no proceso e con independencia da súa adscripción ideolóxica consciente, pasa a participar dos valores do proxecto emancipatorio galeguista que anticipan nas obras o que aínda non é, unha Galiza onde a lingua ocupa os espazos que debería ocupar. É un efecto estrutural, pois o receptor non pode subtraerse a esa posición sen interromper o visionado ou a lectura, sen distanciarse dela. Mentres continúe a recepción, continúa o efecto ideolóxico anticipatorio e isto, *mutatis mutandis*, tamén pode ser aplicado á literatura. Humoristicamente, e xogando co efecto «V» de Bertold Brecht (o *Verfremdungseffekt* ou *V-effekt*), podemos chamarlle a isto o efecto «G» ou, se preferirdes, o efecto «Gz». É o que unha vez eu chamei «conxura de proscritos», pois todos, autores e lectores, convertémonos, por mor dese efecto, con independencia da nosa vontade, en felices conxurados para a recuperación da lingua e da cultura, polo menos mentres a película non conclúe.

Regresando ao eixe do problema, so o punto de vista dos autores ábrese varios camiños perante a fenda interna na sutura do verosímil ou, se se quixer, na creación do efecto «impresión de realidade»: un, o máis habitual, escurecer a convención de «tradución» e, con apoio na capacidade engaioladora da narrativa, facer aceptábel, «críbel», o que se conta, obviando, a forza de consistencia interna da ficción, se existe ou non unha correspondencia literal do emprego da lingua entre o universo creado e o mundo real; outro camiño, menos andado, pasa por facer pé na cruz do problema e acoller lucidamente o conflito lingüístico e a diglosia no filme para tratalos nunha perspectiva crí-

tica, adoptando unha construción autorreflexiva que non deixe de cativar a atención do espectador, chavella de todas as narrativas.

Terceira, última posibilidade, sería practicarmos un «realismo» basto, acrítico, malinterpretando o modelo de representación dominante no cinema, e facermos películas bilingües que consagrarían o sistema de valores da diglosia e o privilexio do castelán. Mirando outra vez para a nosa historia cultural, retrocederíamos aos tempos da novela *Maxina ou a filla espúrea* (1880), de Marcial Valadares, onde os personaxes falaban de acordo coa súa condición sociocultural (xente do pobo en galego e burguesía de Compostela en castelán), un modelo xa anacrónico en 1880, o ano de *Follas Novas* ou de *Aires da miña terra*, na introdución do cal Curros dissolve con brillantez a oposición entre lingua enxebre e lingua universal. Con semellante cinematografía «bilingüe» perpetuaríamos a repartición desigual dos ámbitos de uso, no canto de cumprirmos a nosa misión de gañar espazo para a lingua no audiovisual e na vida, e desde o audiovisual para a vida.

Cuestión distinta (aínda que relacionada e que vén dereita ao rego) é a da eficacia comunicativa e estética da lingua utilizada na dobraxe de filmes estranxeiros. Se os rexistros daquelas primeiras dobraxes podían resultar por veces non aceptábeis, o problema non estaba (non podía estar) no galego. Radicaba no obvio carácter de traducións que tiñan os textos (cando o procedente é unha reescrita), nos castelanismos fonéticos e prosódicos, nos manierismos herdados da dobraxe castelá, en rexistros lingüísticos incoherentes, escasamente diferenciados, ou que non se daban emancipado do padrón da escrita para ofrecer unha imaxe da lingua oral viva e verosímil. A elaboración dos textos para a dobraxe enfrontábase e enfróntase aí cun non pequeno problema: recrear, nas nosas circunstancias sociolingüísticas, a pluralidade de rexistros que presentan as linguas normalizadas nos universos de ficción dos filmes estranxeiros, tarefa en que a capacidade e inventiva dos tradutores resulta decisiva. Ocupareime doutros problemas desa lingua da dobraxe no curso da sección seguinte.

QUE GALEGO NA FICCIÓN AUDIOVISUAL?

A terceira vía de análise focada ao inicio toca de pleno no vínculo entre normativización e uso da lingua no audiovisual, desde que avanzar no camiño da normalización implicou e implica resolver problemas de normativización puramente lingüística no noso audiovisual de arestora e, especificamente, no ámbito que nos ocupa: a ficción, quer orixinal galega, quer dobrada. As miñas consideracións están baseadas na crenza de que arestora vivimos un momento de transición, se é que en verdade queremos avan-

zar no camiño da normalización. Por dicilo de forma sucinta, creo que o momento actual se caracteriza, ou debe caracterizarse, pola superación da posición tipicamente, obrigadamente defensiva das culturas minorizadas, que, durante a primeira fase da súa recuperación, intentan, ante todo, defender a propia identidade, ameazada secularmente, para irmos máis alá. Isto é, preocupármonos menos polos aspectos formais do estándar do que por darlle vida e vida eficiente a ese estándar e á lingua no audiovisual, tratando de normalizala tamén pola vía de manter unha relación de normalidade con ela.

Unha primeira consideración podería parecer obvia se non tivese que ver cos primeiros principios, isto é, coa relación entre lingua e comunicación audiovisual. É ben sabido que nun filme ou nunha obra de teatro a lingua non debe «ouvirse» por si, non debe estar distraendo a atención do espectador, fóra do caso excepcional en que iso poida formar parte da estratexia do autor. Unha presenza discreta e funcional da lingua, subsumíndose e disolvéndose, trama o seu lugar propio dentro do mecanismo de construción do verosímil, mesmo se este é de tipo autorreflexivo. Por outras palabras: só se a lingua está ao servizo do filme pode o filme facer algo pola normalización da lingua e a plenitude do seu emprego social.

Tratarei de ser o máis preciso que me sexa posíbel pois batemos cun tema delicado, no que cómpre achar o xusto medio: se, por unha parte, calquera laxismo no traballo da lingua está excluído, unha preocupación obsesiva pola normativización levaría a interpretar os diálogos (e a lingua do audiovisual) como locución pedagóxica ou como exercicio académico cando, por definición, este non pode ser o seu sentido. Achariámonos daquela ante unha consideración do idioma autonomizada, desligada do carácter de comunicación estética e da súa inclusión nunha obra de ficción audiovisual, e ante unha escoita por completo allea ao diálogo vivo, fluente, que é o que, en último termo, recrean a ficción cinematográfica ou televisiva. Trátase, en suma, de que a ficción audiovisual encarne sen autocontemplación os padróns normativos e nunca de subtraer o filme ao seu ámbito propio, como se as nosas ficcións tivesen que constituírse nunha especie de curso de galego supletorio. Ora, cursos de galego lévanse feito por milleiros, cos resultados xa sabidos.

Deixo agora á parte a cuestión da validez do marco normativo oficial, tan histórico e tan datado como outro calquera. Referireime a el como espazo da reflexión, aínda que o que direi sería aplicábel *mutatis mutandis* ao modelo reintegracionista se chegase a estar vixente. Pois, para calquera política de normativización, a grande construción é a «lingua estándar», mais o estándar no cinema (como na literatura e en calquera práctica cultural que traballe a lingua con normalidade) vive en estado crítico, facéndose

e desfacéndose, en estado de límite. Farei outro paralelo coa literatura: cando se di que o poeta é *super-grammaticus*, ninguén pensa que os autores deban ignorar olímpicamente os estándares. Pola contra: sobre a base dun fondo coñecemento do estándar, a relación con el do poeta e do filme ten que ser creadora e recreadora (non limitante nin paralizadora), como acontece noutras linguas da nosa veciñanza e en calquera cultura normalizada.

Ocorre ademais que a lingua estándar é sempre un estándar incompleto e en evolución, ás veces rápida, ás veces vagarosa. Entre nós, ten como expresión oficial as *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* da Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega, mesmo consagrada por lei e publicada no DOG na súa versión de 1982 (pídese agora que tamén se publique no DOG a revisión de 2003, xa unha evolución do primeiro estándar). Ora, como o mesmo título das Normas indica, as prescricións contidas nese texto son de tipo ortográfico e morfolóxico, orientadas á escrita, e só de raro en raro entran na fonética e a fonoloxía. Non temos aínda unha fonoloxía normativa e tardaremos en tela, como consecuencia da lentitude do proceso de fixación dun idioma en vías de normalización (e, se a normalización progresa, igual non fai falta que cheguemos a tela).

Entre tanto, a única autoridade vixente nese terreo é a que nace do diálogo entre os especialistas que teñen mostrado puntos de vista coincidentes nas publicacións de referencia. Mais, como ben se infire, e de retuque, ese establecemento de criterios fonolóxico-fonéticos carece de base legal suficiente para obrigar a ninguén mentres non o formalice e o publique a Real Academia Galega, única institución a que a Lei de normalización lingüística 3/1983 atribúe criterio de autoridade.

Daquela, na nosa historia audiovisual, por pura necesidade, correspondeu á propia TVG o labor de ter que ir dando solucións sobre a marcha ás amplas áreas non lexisladas e aplicar unha fonética normativa, alí onde se aplicaba (non se estendía, nin moito menos, a todas as emisións), e para a que só estaba facultada polo seu poder económico; isto é, a posición da TVG como pagadora das dobraxes que encargaba ou das producións que adquiría (mais case non hai dobraxe nin produción en lingua galega se non as compra a TVG).

Iso trouxo unha mellora nas calidades lingüísticas innegábel, mais tamén unha homoxeneización do estilo e as maneiras e mesmo unha redución da variedade das voces na dobraxe (bastantes profesionais da área deixaron de ser convocados polos estudos para evitaren os custos asociados á eventual repetición dos traballos). Ora, o que nunha fase inicial podía explicarse con carácter transitorio, acabou prolongándose

sen cabo, creando unha situación tan anómala como a que supuña que a autoridade encargada de certificar a calidade lingüística das producións ou as dobraxes fose exclusivamente a TVG e non os profesionais lexitimados para o faceren (os titulados en Filoloxía Galega polas universidades).

Na miña opinión, sería un movemento moi intelixente da TVG mudar esta situación, porque o recoñecemento eficiente da validez desas titulacións en Filoloxía Galega tería a virtude de enriquecer o proceso de incesante autoconstrución da lingua do audiovisual. Pois non é só que, máis alá do obvio (hai vogais que só poden ser abertas ou cerradas, consoantes que só admiten unha articulación en dadas posicións), falte unha fonética normativa. É que parece racional non impor unha única solución fonética cando a fala rexistra diversas posibilidades, sexa por razóns dialectais (das que o *Atlas Lingüístico Galego* ofrece boa mostra) ou de mera oportunidade interpretativa, como as que afectan a entoación ou, madía leva, cando as Normas ofrecen diferentes solucións morfolóxicas aceptábeis. Se queremos en verdade normalizar o idioma, o estándar do audiovisual non pode quedar reducido para sempre á interpretación que del fixo a TVG e supoño eu que nisto estarán de acordo mesmo os lingüistas que traballan na TVG, aos que, por descontado, non estou a criticar aquí.

Porei algúns exemplos de diferente signo para evitar calquera interpretación equívoca da miña reflexión. A ficción está, en xeral, pouco afectada polo incorrecto réxime do pronome átono que se observa por veces (isto é, cando non están lendo) en presentadores, locutores, condutores de programas e correspondentes. Ora, non ocorre o mesmo coa entoación: o ton neutro procurado por unha lingua estándar non pode ser un ton morto, en que non estea presente algún dos variados sotaques característicos do galego ou a amplitude da nosa curva melódica. Mesmo cabe interpretar ese carácter monocrorde como un sutil efecto diglósico: a nosa amplitude melódica non cadraría coa representación espontánea (inconsciente) da lingua «formal» da TV, sobre a que seguiría pesando ás caladas o padrón televisivo do español.

Máis aínda: tampouco podemos lexitimar a variante da gheada que gozou de aceptación nalgunhas series (puro «j» castelán) e que, segundo os especialistas, non pode ser considerada autóctona —a gheada xenuína coincidiría, *grosso modo*, coa aspiración xermánica. Teñamos en conta que, con independencia do debate sobre as orixes da gheada, hai acordo en que a transición do son aspirado tradicional até o «j» é produto dunha interferencia lingüística co castelán. Iso explica tamén a perda de terreo da gheada autóctona fronte a un «j» que de ningún xeito cabe promover.

Pois a introdución, non da gheada senón do que poderíamos chamar «jotada» nas series a que me refiro non supoñía, nin moito menos, a procura rigorosa dunha cor local para a lingua (abondaba observar o incoherencia dialectolóxica dos seseos e da gheada) con resultados verosimilizadores e, por tanto, eficientes en termos audiovisuais. O que se facía era engadir un «j» castelán e un popurrí de seseos a unha lingua de base e intención estándar (en xeral non moi coidada), degradando a imaxe do idioma ao plano do «patois». Como cando na historia das artes da representación se procuraba debuxar algúns personaxes «graciosos» ou «característicos» facéndoos falar con incorreccións –o exemplo máis basto poden ser os indios do «western»– mais podemos remontarnos a creacións como o «sayagués» de Juan del Encina que tanto riso provocaba nos seus auditorios (séc. XV-XVI), ou mesmo evocar a figura tipo do galego na historia do teatro español. Esta última asociación é a máis procedente pois o que se intenta é aproveitar os efectos que produce na audiencia a evocación dalgúns estereotipos da fala popular. Así, o que naquelas series se pretendía potenciación do verosímil resultaba, en realidade, recurso groso á convención e a convencións vellísimas.

Exemplificando en positivo, parece en troques moi lexítimo o uso do seseo (trazo histórico resultante do sistema de sibilantes medievais) ou que os actores, pola súa orixe dialectal ou polas características do personaxe, tendan a realizacións plenamente galegas pero minoritarias ou non consagradas como estándar na práctica normativa da TVG (por poñer só un caso: a articulación da conxunción copulativa como *e* cerrado, ben documentada no *Atlas Lingüístico Galego*, no canto do habitual *e* aberto). É o tan repetido «keep your accent» da tradición anglosaxoa e neses países tan valorado.

Tal diversidade debe ser respectada, igual que cando navegamos terreos tan sometidos a azares subxectivos como é o dos encontros entre palabras, onde a intención do falante impón os ritmos máis variados e variábeis. A natural recreación desa espontaneidade polos actores, de acordo coa situación dramática, non pode ser vista como «falta» ou «descoido». Polas mesmas razóns, é improcedente excluír da ficción audiovisual as irregularidades, vacilacións ou relaxacións propias da fala, pretendendo que a lingua dos filmes teña un carácter modelar e que a variabilidade incesante das realizacións dun fonema (ou dun encontro entre fonemas) se fixe en solucións canónicas prefixadas para cada caso.

Descoñeceríase así a articulación entre fonoloxía e fonética e confundiríase a dimensión vocal da interpretación cunha ortoepia –a parte da gramática que ensina as regras da pronuncia correcta. Mais, ao cabo, o preocupante é que se estenda ao audiovisual unha actitude viciada que puidemos detectar na cultura galega do pasado recente: refírome ao nefasto costume de publicar os clásicos en edicións corrixidas (e ás veces

mal) para adaptalas á normativa vixente por considerar «ilegais» múltiples termos do uso literario histórico, como se os escritores tivesen que coñecer as «Normas» elaboradas medio século despois e as súas obras quedasen degradadas á condición de exercicios escolares por incluíren «hipergaleguismos» que, obviamente, non o eran na norma literaria da época⁴.

Otero Pedraio foi unha das vítimas máis reiteradas de tan inicuo proceder e a gravidade do feito probábao a desaparición progresiva dos textos orixinais (substituídos polo que inicialmente era introducido con tónica modestia como adaptación didascálica) e tamén a estendida tendencia a modificar os textos das reedicións sen sequera facelo constar.

Estas prácticas presentaban todos os síntomas dunha enfermidade cultural, lindeira do noso clásico autoodio. A variabilidade e a falta de «redondez» das realizacións no caso dun filme ou a exploración das múltiples posibilidades do sistema lingüístico no caso das obras literarias, mesmo indo máis alá do sistema, non só son tolerábeis senón dignas de respecto como testemuño dun uso vivo da lingua. Outra vía lévanos á lúgubre cultura dos preceptores, onde o galego corre risco de morrer de mala maneira, finalmente idéntico a si mesmo, perdendo o que as producións estéticas achegan e levan achegando desde o inicio dos tempos aos sistemas lingüísticos de que parten. A necesidade de defender o idioma nunha situación de conflito lingüístico é perentoria. Mais iso non nos pode levar a unha posición na cal os marcos de referencia que construímos se convertan en murallas e entalen a vida expresiva da lingua, tornando en autorrepresión o asedio a que nos somete a presión do castelán. Nos antípodas do «todo vale» áchase un rigor máis esixente, máis largo e profundo –máis fiel ao concepto de comunicación audiovisual galega no sentido propio do termo. A lingua da ficción audiovisual ten que ser unha lingua viva que defenda o estrutural, preserve a variedade e teña capacidade exemplar atractiva. É innegábel que se levan producido melloras, mais cómpre seguir, como pedía Manoel-Antonio, máis alá.

Comprobámolo nun aspecto destes problemas usualmente non advertido: a necesaria integración entre as voces e os restantes fluxos que compoñen o son do audiovisual. De pouco vale un exquisito coidado da lingua se as voces non se integran no mundo do filme. Este aspecto adquire moita relevancia desde que as ficcións chegan aos nosos espectadores sobre todo a través da dobraxe. Nelas ouvimos con desgraciada

⁴ Os «hipergaleguismos» deberían considerarse fenómenos de «norma» no sentido do concepto proposto hai xa moitos anos por E. Coseriu.

frecuencia unhas mesturas de son en que impera a rotura da integración entre voces e ambientes. Soan en primeiro termo as voces (con ecualizacións e reverberacións non sempre felices) e os ambientes e efectos adelgázanse até se converteren en meros signos simbólicos das cousas que pasan pola pantalla. A construción da relación entre as voces dos personaxes e o seu mundo abandónase e cárgase na conta da convención da dobraxe o que é puro descoido, so pretexto de que o diálogo debe resultar audíbel nos contaminados espazos sonoros da audiencia televisiva. Tal presenza abafante da voz minimiza o papel do son non vocal e resulta inaceptábel desde as esixencias estéticas e técnicas de calquera ficción construída con rigor.

A isto súmase un segundo trazo habitual nas dobraxes dos nosos estudos: a sobrecarga de graves no rexistro das voces, provocada pola proximidade dos micrófonos ao aparato fonador dos actores e, secundariamente, polas características das salas de gravación. É outro dos factores que marcan as distancias coa transparencia do son directo e que contribúen, acentuando a convención, a retirarlle forza ao mundo dos filmes.

Podemos afirmar sen esaxero que as prácticas da dobraxe ao castelán se converteron tamén so o punto de vista técnico en modelo consciente ou inconsciente para a dobraxe ao galego, quizá polo estendido tópico de que en España se dobraba moi ben etc., tópicos ou ideoloxemas que convertían en desexábel o que foi primeiro unha imposición política directa do franquismo (lembrems que a práctica da dobraxe naceu por lei), continuou despois sendo imposición debida ao costume creado durante decenios e será sempre unha mutilación brutal da integridade das obras, fóra de excepcionais exercicios de recreación desas obras por vía de transformación ou de parodia –veñen á memoria os traballos de Díaz Noriega.

Mais xa que a dobraxe é un mal inevitábel, cómpre impulsar un modelo que arrecante as prácticas herdadas das dobraxes feitas para o castelán, que evite as traducións pouco elaboradas (non reescritas desde o galego), que teña en conta a integración das voces dos personaxes co seu mundo e que se esforce en recrear a plasticidade e relaxación inherentes ao uso expresivo da lingua. Nesa perspectiva, deberían evitarse os vicios tradicionais da dobraxe; a saber, «acartonamento», afectación, paleta expresiva curta e previsíbel, iso si, con esporádicas ornamentacións compensatorias, riqueza prosódica escasa, hipercharacterización fonética artificial (ou, no extremo oposto, castelanismos fonéticos, por fortuna cada vez menos frecuentes). Cómpre evitar todo iso, obter unha interpretación vocal orgánica, un «menos» que é «moito máis», con vistas a un horizonte superador das prácticas en que a miúdo se viñeron movendo dobradores, técnicos e estudos en Galiza e fóra de Galiza.

Este é un terreo onde os factores de anovamento son difíciles de valorar pois o espectador está vendo paralelamente ficcións dobradas en diferentes momentos do pasado. Ora, admitindo o posíbel erro de paralaxe, creo que o modelo estético e técnico da dobraxe castelá segue marcando o campo de xogo como se a cultura creada no espectador fose incuestionábel e insuperábel, mesmo, ás veces, para cousas que non son dobraxe. Non se me escapa que a tentativa de axustar os custos ten moito que ver con iso, mais a dobraxe ten un valor estratéxico pois é a vía a través da que chegan máis horas de ficción ao espectador.

Ben se entende que tradicións e usanzas teñan o innegábel poder de se autorreproduciren e máis cando anda a determinación económica polo medio; ora, só se os personaxes soan críbeis, cunha verosimilitude alargada, contribuiremos a vigorar unha lingua eficiente para a ficción audiovisual. O contrario significa proclamar a convención cun resultado moi distanciador, prexudicial xa non para o propio filme, senón para a aceptación da lingua estándar por parte do público. Pois, abofé, a xente quere entreterse con ficcións, quere que lle conten contos, quere ser enganada, mais non pode ser que a lingua en que se conta o conto sexa percibida como ficticia ou falsa.

Non se pense que ignoro a dimensión de artificio que a creación de rexistros lingüísticos aceptábeis implica –todo estándar ten algo de esforzada construción. E tamén sei e sabemos da influencia que neste campo teñen actuacións que se sitúan fóra da ficción e mesmo fóra do audiovisual ou simples prexuízos, derivados da nosa situación sociolingüística: para un mesmo público, a convencionalidade da dobraxe castelá, digna de respecto e admiración, transfórmase en artificialidade da dobraxe galega, porque esta contraría a repartición desigual de ámbitos de uso das linguas.

Conclúo, xa. Pola forza do poder máis forte, a comunidade que falaba e mantivo vivo o galego na nosa época contemporánea portábao case como un estigma fronte á presión da lingua da dominación. Entre tanto, os grupos que exercitaban a lingua con consciencia da súa dignidade non conseguían establecer un diálogo fecundo cunha colectividade de autoconsciencia débil, eses espectadores privados de si.

É a posición da literatura galega que xa describiu Rosalía no seu prólogo a *Cantares Gallegos*. Feita desde este país, para este país e por este país, Rosalía proxectaba a súa obra cara a un lector futuro e, certamente, durante moitos anos a nosa literatura foi escasamente lida e non ultrapasou a condición de obxecto curioso, conservado case con desidia.

En múltiples textos dos últimos dous séculos detectamos esa figura: a de estarmos en Galiza sen lugar. Estarmos en Galiza e non comunicar con Galiza, non nos darmos encontrado co país que encarnamos. Fomos longo tempo unha cultura encerrada, vivindo un exilio interior, sen posibilidade de chegar ao seu suxeito último e destinatario.

Agora, morrendo ou transformándose profundamente o que foron signos máis característicos da galegitude, vinculados a un mundo tradicional e rural-mariñeiro, o noso audiovisual diríxese agora a unha sociedade en urbanización inevitábel e por iso debe facer achegas significativas ao proceso a través do cal o país vai dando conta de si, ofrecéndolle novas imaxes de Galiza e novos modelos de identificación.

Cando a forma cultural que maior influencia pode ter e ten decote é, sen dúbida, a audiovisual, o sector adquire un decisivo papel. Comunicando, faremos comunidade. A nosa imaxe e o noso son buscan, coa maduración industrial do sector, un público, un corpo social, unha xente onde encarnar, expresión á busca esperanzada (por veces desesperada) do seu interlocutor. Non podemos acabar sendo cómicos exhaustos na representación dunha cerimonia sen futuro, non podemos claudicar ante o proceso de substitución lingüística e resignármonos a que o galego ocupe un rol só ritual nas producións.

E é que, unha vez máis, o problema do audiovisual non é diferente do da nosa cultura toda. Enfrontámonos cun novo século onde a continuidade da nosa identidade colectiva, tal como a coñecemos, aparece vinculada de pleno á supervivencia normalizada da lingua dos máis, das voces do país de Galiza. Responder ao noso compromiso coa lingua será o mellor modo de sermos fieis ao destinatario, a comunidade escura, por veces invisíbel, que constitúe a xustificación última do noso traballo.