
A lingua do noso audiovisual*

Raúl Veiga

Guionista e director de cinema

A calquera que se propoña unha reflexión sobre a lingua e o audiovisual ábrenselle de inmediato varios camiños:

1. Unha primeira vía tería que comezar situando o proceso a través do cal o galego vai gañando ámbitos de uso e rexistros expresivos ao longo da época contemporánea. Este proceso libra agora unha batalla de certo decisiva: a da consolidación do audiovisual como un ámbito cultural propio, no que a lingua aparece unha vez máis como instrumento formador e signo distintivo da nosa cultura.
2. Outra liña inevitable é a reflexión sobre a relación entre a lingua e o verosímil propio do audiovisual. Quere dicirse: por unha parte, abordando os problemas da construción da lingua do audiovisual (con atención ao problema da dobraxe); e, por outra, examinando as posibles resistencias á presentación nos filmes dun universo lingüisticamente normalizado, onde falan galego mesmo aqueles personaxes que na Galicia real non o farían de cote ou non o farían sempre.
3. Unha terceira perspectiva lévanos ao terreo da relación entre normalización e normativización lingüística, isto é, o estudo da forma en que os creadores e as producións audiovisuais deben entender e aplicar os usos estándares (“correctos”) da lingua no seu ámbito específico.

Nin que dicir ten que nestas páxinas vou abordar estas cuestións desde a miña experiencia de guionista e director de cinema. Non son nin poden ser as reflexións dun sociólogo da comunicación.

* O presente texto naceu dentro dos traballos realizados para un informe destinado ás seccións de Arquitectura e Artes Plásticas do Consello da Cultura Galega.

O galego no audiovisual

Que, gracias á Televisión de Galicia, o galego ten hoxe unha presenza extraordinaria no audiovisual non admite dúbida. O país (e mesmo a Galicia 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 estou pensando só nos cambios que este proceso introduciu na percepción que a colectividade ten de si mesma. Estou pensando no espectacular desenvolvemento do sector, capaz de producir contidos moi diversos (tódolos que demandan as necesidades de programación), creando día a día múltiples postos de traballo e obtendo resultados que causan admiración no resto do Estado, se se considera o peso demográfico e económico de Galicia na Península.

Xa que logo, a posición da lingua no medio televisivo está, con tódolos matices que queiran introducirse, consolidada. Non é ese, en cambio, o panorama do medio cinematográfico. Cómpre examinar entón as dificultades reais do cinema galego, suxeito, en maior medida aínda cá literatura, a aquilo que fai posible a existencia da cultura dentro da sociedade contemporánea: ese Baal sen rostro que chamamos mercado cultural.

Por outras palabras: o cine depende directa e inmediatamente dun público que faga posible a súa existencia social e mercantil, aínda que os poderes políticos poidan exercer (no mellor dos casos) unha acción correctora que responda aos intereses desa mesma sociedade.

Comecemos facendo unha pregunta inxenua: ¿por que non hai posibilidade de ver de modo habitual cinema en galego? Calquera podería dar a resposta: porque as salas cinematográficas non programan películas dobradas ao galego. Ora, temos un exemplo de contraste, a TV, que si as programa. Dada a aceptación actual da dobraxe en televisión, ¿habería dificultades intrínsecas para a súa extensión ás salas de cinema? Ningunha. A posibilidade de que haxa un cinema comercial dobrado ao galego é só cuestión de incentivos, de estímulo aos sectores implicados. Dígase o que se diga, os custos non son insalvables, especialmente nas películas de máis «tirón» na billeteira, e eses custos aínda se reducirán cos cambios tecnolóxicos que nos anos vindeiros van afectar a exhibición cinematográfica.

Pero non falemos só de dobraxe, falemos de cinema na propia voz no sentido máis forte, formulando outra pregunta: ¿por que non callou na Galicia da Restauración Democrática unha tradición de creación cinematográfica en galego? A resposta devólvenos á singularidade do cinema neste punto, i.e., o forte investimento que require, ben superior ao do teatro, onde esa tradición si quedou establecida sen dúbida ningunha.

Se xa non é doado amortizar os custos dunha montaxe teatral en Galicia (de aí a necesidade dun apoio desde a administración autonómica), o cinema galego tense que concibir como cinema para nós e para o exterior asemade, pois o orzamento preciso para producir unha longametraxe galega de baixo custo anda polos cento cincuenta millóns de pesetas e, en canto se pretende ofrecer valores de produción competitivos, os orzamentos comezan a contar en douscentos cincuenta millóns con clara tendencia á suba, pois os axentes que operan no mercado tenden a preferir producións de orzamento medio-alto.

Mais facer un filme, con ser moito, é só unha parte do proceso. Logo hai que facelo chegar ao seu público: promoción, “marketing”, con que as multinacionais nos abafan e que lles garanten a súa posición de privilexio no mercado. De aí que os problemas de produción xa descritos se acompañen e se redondeen cos de distribución/exhibición de calquera cinema que non sexa o das multinacionais e as súas subsidiarias no ancho mundo. Repárese nunha circunstancia tristemente habitual: producións con enorme potencial na billeteira non son defendidas nin apoiadas e, mesmo, películas rendibles son retiradas para deixar as salas ás producións co selo de Hollywood.

Non vale de nada ter un bo produto accesible para amplos sectores do público se non hai posibilidade de garantir unha promoción e unha exhibición adecuadas. A situación na práctica é de oligopolio: os exhibidores (cada vez menos independentes) subordínanse de grao ao ritmo que marcan os lanzamentos das multinacionais. Moitas películas españolas e portuguesas nin chegan a estrearse e, en tales circunstancias, un cinema de expresión propia coma o noso non pode competir cos produtos da gran industria e as súas subsidiarias.

É por iso polo que os mencionados custos de produción deben ampliarse xenerosamente para contemplar unha decisiva partida destinada á promoción dos produtos se se quere ter a posibilidade de colocalos no mercado e facerllos chegar aos espectadores. Como é obvio, canto máis se incrementa a magnitude dos custos, máis diminúe a capacidade de decisión autónoma dos produtores galegos.

Fronte a estas necesidades de produción e comercialización, a política hexemónica dentro do audiovisual galego vén sendo o resignarse a rodar a versión orixinal en castelán, procurando valores de produción que aseguren a viabilidade do proxecto, e realizar logo unha versión galega para a emisión televisiva e, nalgúns casos, a exhibición en salas dentro do país. Mesmo a existencia desa versión galega débese, en xeral, ao abeiro da Televisión de Galicia mediante 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 ser nós, sen

deixar de o facer en galego, é dicir que ese será sempre o desafío aberto ao que a cinematografía galega ten que responder para non se diluír.

Se queremos poder realizar algún día esa meta irrenunciábel, o lóxico arestora parece arbitrar un modelo máis complexo e máis flexible. De acordo con el, trataríase de andar asemade dous camiños. Haberá proxectos que, por razón do seu custo, deban recorrer ao modelo de rodaxe en castelán ou inglés e versión galega e outros (películas para televisión ou filmes de orzamento baixo) que permitan ir andando o camiño dun cinema galego no sentido máis forte do termo (con versión dobrada ao castelán, como é obvio, para poder recuperar os investimentos). Os dous camiños, se se percorren asemade, poden apoiarse un no outro e apuntar ao común obxectivo dunha cinematografía galega propiamente dita.

Máis 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, aos primeiros tempos do noso Rexurdimento, e confrontar a situación coetánea da literatura galega coa situación actual. *Cantares gallegos* (1863) era unha obra mestra e, así e todo, discutíuse daquela, e durante moitos anos, a viabilidade dunha literatura galega. Por iso non estraña que as primeiras longametraxes galegas levanten tamén a reo a discusión sobre a viabilidade do noso cinema e, máis aínda, se se roda en galego (casos contados: *Sempre Xonxa*, *Urxa*, *A metade da vida*). Por iso terán que pasar anos para que a maturación industrial do sector permita a consolidación dun cinema na propia voz. E sen esa maturación industrial non poderá falarse dun cinema na propia voz.

É o máis xeral problema do cinema dos pequenos países, para o que a resposta da Comunidade Europea cunha política audiovisual axeitada é débil. Mesmo no cadro europeo falta unha decidida aposta por manter esa expresión plural das comunidades, ese cinema na propia voz. De onde, a responsabilidade das televisións autonómicas (no noso caso, a Televisión de Galicia) servindo a ese propósito e, desde outro punto de vista, os soportes videográficos 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 tal vez culmine, se culmina, no XXI.

Estamos na fase de xestación do noso desenvolvemento audiovisual. Agora —podo dar largo testemuño diso— é moi difícil para a maior parte das produtoras poñer en marcha unha longametraxe. Cada vez será menos difícil, sempre que haxa unha vontade política de que teñamos cinema galego. Pois, coma sempre, o cinema nunca vai só: tampouco o galego poderá sobrevivir como lingua maioritaria se non hai unha vontade política de o conseguir. Desenganémonos: non hai ningunha posibilidade de producir sen apoio público durante unha fase que pode durar

bastantes anos. Os mercados do mundo non nos necesitan. Non podemos confiar na lóxica espontánea do sistema. Hai que apoiar agora o noso cinema para que poida ser rendible nos mercados futuros. Un longo prazo difícil de casar coas miras dos políticos e a súa foto rápida, o seu resultado vendible xa.

A isto hai que engadir, aínda que sexa un tema colateral nesta reflexión, o carácter obsoleto do modelo de asignación de axudas públicas vixente entre nós: cando en tódalas partes a distribución discrecional dos recursos (previa audiencia dunha comisión nomeada ao efecto) pertence xa ao pasado, aquí segue en funcionamento. Imponse levar o espírito da Lei do Audiovisual á práctica e arbitrar mecanismos obxectivos, automáticos, de apoio, que non dependan de decisións persoais dos responsables políticos ou do maior ou menor acerto dos membros dunha comisión.

Isto é tanto máis importante se se considera outra circunstancia. Mentres que, noutras latitudes, o apoio oficial podería concentrarse en proxectos que a brutal lóxica do mercado non fai posibles, a nosa situación é máis precaria: hai que tirar á vez de tódolos carros. Cando un se informa de cómo producen, distribúen e venden noutras latitudes, comprende perfectamente que só estamos comezando, que aínda non ultrapasamos o noso neolítico audiovisual. Os nosos produtores, directores, actores, guionistas, as nosas películas aínda están nacendo. Somos pioneiros. E a poesía dos pioneiros só poden escribila e facela fermosa os que chegan despois. Os que aínda están por vir.

Suposto todo o anterior, e sen afastármonos da relación entre audiovisual, lingua e cultura, ¿como podemos facer un cinema competitivo, i.e., un cinema comercial de calidade que teña un sostido poder de sedución para o espectador? Acéptese unha resposta de Pero Grullo: con tempo, desenvolvendo as propias forzas, dando espacio para que os nosos produtores, os nosos escritores, directores, actores e técnicos vaian facéndose coas claves dun medio tan complexo como o cinema e o audiovisual son. Só afondando na propia capacidade de expresión (a produción tamén é expresión), no dominio da linguaxe, nas bases culturais propias, podemos chegar a esa espléndida obxectividade dos clásicos que, contando as súas historias (historias culturalmente moi específicas), fanas accesibles a todo o mundo. Ou o que é o mesmo: a única vía que pode levarnos a ser comerciais é a vía da calidade. Farémolo máis atractivo e máis ameno porque o faremos mellor.

Carecemos de posibilidades reais para gañarmos unha posición no mercado se pretendemos calcar en pobre o modelo do cinema americano. É a vía da uniformidade, do mimetismo, perigo esencial. Sempre o faremos peor porque estaremos cantando desafinado e cutre. A única oportunidade de entrar noutros mercados é ofrecer 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 na xiria do medio). Nesa perspectiva só nos cabe unha vía: a

exhaustiva explotación das nosas auténticas armas, o que só nós podemos achegar, as nosas materias primas culturais. Por poñer un exemplo: a accesibilidade e universalidade dun Cunqueiro é resultado directo da súa espesura cultural. De onde, limpa conclusión: 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 do audiovisual

A segunda liña de reflexión que situamos 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 seguía aceptando acriticamente que puidesen falar en castelán. Un caso máis da longa serie de resistencias á recuperación da lingua. Mirando outra vez para a nosa historia cultural estaríamos no modelo da novela *Maxina ou a filla espúrea* (1880), de Marcial Valladares, onde os personaxes falaban na novela de acordo coa súa condición sociocultural (xente do pobo en galego e burguesía de Compostela en castelán).

Por iso, un dos logros da existencia da Televisión de Galicia foi a institución dunha convención de «dobraxa», vencendo a poder de horas de emisión de ficcións as resistencias diglósicas. Era necesario introducir léxico para realidades non existentes con anterioridade, era necesario construír modos de falar para esas películas e as súas situacións que non tiñan un referente real na Galicia contemporánea.

Aí convén notar o poder anticipador dese uso do galego na TVG, pedagóxico no mellor sentido da palabra, facendo labor para a instalación e a aceptación deses rexistros na Galicia actual, ata o punto de que moitas palabras que, hai uns anos, podían “estrañar” ao galego—oínte espontáneo cando se introducían na vida cotiá, hoxe xa non estrañan, pasan sen ser notadas, disólvense no fluxo comunicativo de forma transparente.

Cuestión distinta (aínda que relacionada e que vén directamente ao rego) é a da lingua utilizada na dobraxe e da súa eficacia comunicativa e estética. Os problemas desa lingua da dobraxe son outro bo camiño para explorar os problemas da lingua do audiovisual. Se os rexistros da dobraxe podían resultar algunhas veces non aceptables o problema non estaba (non podía estar) no galego. Estaba no obvio carácter de traducións que tiñan os textos (cando o procedente é unha reescrita), nos castelanismos fonéticos, nos manierismos herdados da dobraxe castelá, en rexistros lingüísticos incoherentes, escasamente diferenciados, ou que non se daban emancipado do modelo da lingua escrita para ofrecer unha lingua oral viva e verosímil.

Como é sabido, nun filme ou nunha obra de teatro a lingua non debe «oírse» por si, non debe estar distraendo indebidamente a atención do espectador, a menos que o filme faga da lingua tema específico e adopte unha construción autorreflexiva. Esa presenza discreta e funcional é o lugar da lingua dentro do mecanismo de construción do verosímil, do proceso a través do cal se fai aceptable, «crible», o que se conta e se pode cativar a atención do espectador, mecanismo clave de tódalas narrativas.

A un espectador de Madrid non pode estrañarlle e non lle estraña que personaxes de tódalas orixes xeográficas e de tódalas clases sociais falen castelán nunha película, como aceptan, cando len, que todo estea «traducido» á lingua en que está escrita a novela (castelán, francés, inglés, portugués...), aínda que os personaxes sexan habitantes dos antípodas ou mesmo extraterrestres.

Pero, unha vez máis, a mesma polémica xa tivo lugar na nosa tradición literaria e teatral. Velaí o exemplo de *Alén* (1921), de Xaime Quintanilla, ambientada en Nova York e con ausencia total de personaxes galegos. Como advertiu Carballo Calero, foi escrita para demostrar que en galego se poden tratar temas non particularmente galegos, algo que hoxe nos semella obvio, pero que non o era daquela.

Ora, esta convención de «tradución» e a posibilidade de construír un universo fílmico lingüísticamente normalizado ten un efecto moi positivo sobre a realidade, pois contribúe a facer aceptable a extensión constante dos ámbitos de uso da lingua. Así, a arte, o audiovisual anticipan outra Galicia, outro mundo. E é porque a lóxica interna da ficción esixe que tódolos personaxes falen galego, mesmo aqueles que na Galicia real non o farían habitualmente ou non o farían sempre. Por aí, o significado e o valor da dobraxe de filmes foráneos ou mesmo propios (se rodados en castelán).

Un «realismo» pleno, malinterpretando o modelo de representación dominante no cinema, levaría a facermos películas bilingües que consagraría o sistema de valores que está na base da diglosia e o privilexio do castelán, o modelo de *Maxina ou a filla espúrea* (xa anacrónico en 1880, o ano de *Follas Novas* ou de *Aires da miña terra*, na introdución do cal Curros resolve brillantemente a oposición entre lingua local e lingua universal). Perpetuaríase o reparto desigual dos ámbitos de uso, no canto de cumprirmos a nosa misión de gañar eses ámbitos de uso para a lingua no audiovisual e na vida, e desde o audiovisual para a vida.

¿Que galego no audiovisual?

A terceira liña de reflexión situada ao inicio toca directamente á relación entre normativización e uso da lingua no audiovisual, desde que avanzar no camiño da normalización da lingua implica resolver problemas de normativización puramente lingüística no noso audiovisual de arestora.

Unha primeira consideración podería parecer obvia se non tivese que ver cos primeiros principios, i.e., coa relación entre lingua e comunicación cinematográfica. Como dixemos, non parece discutible que a lingua debe subsumirse e disolverse no filme e que só así pode ter algún sentido o seu emprego. 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 uso social.

Deixamos agora á parte a cuestión da validez do modelo normativo oficial, tan histórico e tan datado coma outro calquera. Referirémonos a el como espazo da reflexión, aínda que o que diremos sería igualmente aplicable ao modelo reintegracionista se estivese vixente.

A “lingua estándar” é a grande construción dunha política de normativización pero o estándar no cinema (como na literatura e en calquera práctica cultural que traballe a lingua) vive en estado crítico, facéndose e desfacéndose, en estado de límite. Fagamos un paralelo elocuente: 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 profundo coñecemento do estándar, a relación con el ten que ser creadora e recreadora (non limitante nin paralizadora), como acontece en calquera outra lingua da nosa veciñanza cultural.

Tratemos de ser o máis claros posible pois estamos perante un tema delicadísimo: se, por unha parte, calquera laxismo no traballo da lingua está excluído, unha presenza obsesiva da normativización levaría a interpretar os diálogos (e a lingua do audiovisual) como locución pedagóxica ou como exercicio de lingua cando, obviamente, este non é o seu sentido.

Estariamos entón perante unha consideración do idioma autonomizada, desligada do carácter de comunicación estética e da súa inclusión nunha obra audiovisual, e o que fariamos sería someter a lingua do audiovisual a unha esculca completamente allea á da comunicación coloquial que é a que, en último termo, recrean a convención cinematográfica ou televisiva.

Ocorre ademais que o estándar é sempre un estándar incompleto e en evolución, ás veces rápida, ás veces lenta. Entre nós, o estándar ten como expresión (mesmo consagrada por Lei e publicada no D.O.G.) as *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* da Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega. Ora, como o seu mesmo título indica, as indicacións contidas no texto legal son basicamente ortográficas e morfolóxicas e só de raro en raro entran no terreo da fonética e a fonoloxía. Non temos aínda unha fonoloxía normativa e tardaremos en tela, como consecuencia da lentitude de todo proceso de fixación dun idioma en proceso de normalización.

Entre tanto, a única autoridade vixente nese terreo é a que nace do diálogo entre os especialistas que van mostrando puntos de vista coincidentes nas publicacións de referencia. Mais, como ben se deita, e de retruque, ese establecemento de solucións fonolóxico–fonéticas de referencia carece de base legal suficiente para obrigar a ninguén.

Pola forza dos feitos e da necesidade, correspondeu na nosa historia recente ao departamento lingüístico da TVG o duro labor de ter que ir dando solucións sobre a marcha ás amplas áreas non lexisladas e aplicar unha fonética normativa, exercendo así unha autoridade parcial (non se estendía, nin moito menos, a tódalas emisións da canle autonómica) e para a que só estaba facultada polo poder económico da TVG como pagadora das dobraxes que encargaba. Isto desatou consecuencias e reaccións ben coñecidas que forman parte da historia negra do audiovisual de Galicia.

Mais non é só que, máis alá do obvio (hai vocais que só poden ser abertas ou cerradas, consoantes que só admiten unha articulación en certas 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 á entoación.

Poñamos algúns exemplos de diferente tipo para evitarmos calquera entendemento equívoco da nosa reflexión. O correcto entendemento da relación entre lingua e audiovisual non pode aceptar de ningunha maneira o réxime do pronome átono que se observa en moitos presentadores, locutores e mesmo series televisivas, contrario ao xenio da lingua e produto da influencia do castelán.

Máis aínda: tampouco queremos lexitimar a variante da gheada que ultimamente vén gozando de aceptación en series emitidas pola Televisión de Galicia (puro “j” castelán) que, segundo os especialistas, de ningunha maneira pode ser considerado autóctono —a gheada que aceptan é a que, *grosso modo*, coincide coa aspiración xermánica.

Pois esa introdución da gheada nas series a que nos referimos non supón, nin moito menos, a rigorosa procura dunha cor local para a lingua de resultados verosimilzadores e, por tanto, fidedignos en termos audiovisuais. O que se produce é a adición dun “j” castelán a unha lingua de base e intención estándar (en xeral non moi coidada) degradando a imaxe da lingua ao plano do “patois”. Como cando na historia das artes da representación se procuraba caracterizar a algúns personaxes “graciosos” ou “característicos” facéndoos falar con incorreccións (o exemplo máis basto poden ser os indios do “western” pero podemos remontarnos a creacións coma o “sayagués” de Juan del Encina que tanto riso provocaba nos

seus auditorios, ou mesmo evocar a figura tipo do galego na historia do teatro español).

Exemplificando en positivo, parece en cambio moi aceptable 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 exemplo: a articulación da conxunción copulativa como e cerrado, ben documentada no A.L.G., no canto do esixido e aberto).

Esa diversidade debe ser respectada, igual que cando navegamos terreos tan sometido a azares subxectivos como é o dos encontros entre palabras, onde a intención do falante impón os ritmos máis variados e variables. A natural recreación desa espontaneidade polos actores, de acordo coa situación dramática, non pode caer baixo o punteiro que recusa calquera desviación con respecto á solución considerada canónica.

Polas mesmas razóns, é descabido excluír da lingua do audiovisual as irregularidades, vacilacións ou relaxacións propias da fala, pretendendo que a lingua dos filmes teña un carácter modelar, exemplar, e que a variabilidade incesante das realizacións dun fonema, ou dun encontro entre fonemas, se fixe en solucións fonéticas prefixadas para cada caso.

Descoñeceráse así a articulación entre fonoloxía e fonética, confundiríase a dimensión vocal da interpretación cunha ortoepia —parte da gramática que ensina as regras da pronuncia correcta— e todo o que se afastase da imaxe fónica reputada normativa aparecería como “falta” ou “descoido”. Como se o audiovisual tivese que constituírse nunha especie de curso de galego en vez de recrear a realidade do diálogo vivo, fluínte, natural, de acordo co tan repetido “keep your accent” da tradición anglosaxona.

Trátase, en suma, de realizar un exercicio de comunicación audiovisual e de que este encarne sen autocontemplación os padróns normativos e nunca de subtraer o filme ao seu ámbito propio para sometelo a unha audición que, para oír a articulación, deixa de oír o que se articula. Mais, no fondo, unha actitude viciada deste tipo aparece tamén noutras áreas da cultura galega actual: referímonos ao nefasto costume de publicar os clásicos en edicións corrixidas (e por veces mal) para adaptalas á normativa vixente por considerar “ilegais” múltiples termos do uso literario histórico. Otero Pedrayo é unha das vítimas máis reiteradas de tan inícuo proceder e a gravidade do feito próbano a desaparición progresiva dos textos orixinais (substituídos polo que inicialmente é introducido con tónica modestia como adaptación didascálica) e o estendido costume de modificar os textos das reedicións sen sequera facelo constar.

Estas prácticas presentan tódolos síntomas dunha enfermidade cultural. A variabilidade e a falta de “redondez” das realizacións no caso dun filme (coma a exploración das múltiples posibilidades do sistema lingüístico no caso das obras literarias, mesmo indo máis alá do sistema) non só é tolerable senón digna de respecto como testemuño dun uso vivo da lingua. Outra vía lévanos á lúgubre cultura dos preceptores onde a lingua corre risco de morrer de mala maneira, finalmente idéntica a si mesma, perdendo o que as producións estéticas aportan e levan aportando desde o inicio dos tempos aos sistemas lingüísticos dos que parten. A necesidade de defender o galego nunha situación de conflito lingüístico é indiscutible. Mais iso non pode levarnos a unha posición na que os marcos de referencia que construímos se convertan en murallas e tollan a vida expresiva da lingua. Nos antípodas do “todo vale” áchase un rigor máis esixente, máis longo e profundo —máis fiel ao concepto de comunicación audiovisual galega no sentido propio do termo.

Mais estes problemas teñen outro aspecto usualmente non advertido: a necesaria integración entre as voces e o restos de fluxos que compoñen o son do audiovisual. De nada vale un exquisito coidado da lingua se esas voces non se integran co mundo do filme. Este aspecto ten moita importancia desde que as ficcións chegan aos nosos espectadores moi maioritariamente a través da dobraxe. E aquí batemos con traducións pouco elaboradas (non reescritas desde o galego) e con algunhas prácticas costumeiras nos filmes dobrados en Galicia que logo emite a TVG, herdadas das dobraxes ao castelán realizadas desde a instauración obrigatoria desta convención polo franquismo.

Oímos con desgraciada frecuencia unhas mesturas de son nas que a rotura da integración entre voces e ambientes é total. Soan en primeiro termo aquelas (con reverberacións a miúdo inapropiadas) e os ambientes adelgázanse ata se converteren en meros signos simbólicos das cousas que pasan. A construción da relación entre as voces dos personaxes e o seu mundo nin sequer se aborda e cárgase na conta da convención da dobraxe o que é puro descoido, co pretexto de que o diálogo debe resultar audible nos contaminados espazos sonoros da audiencia televisiva.

Naturalmente, esa presenza abusiva da voz introduce unha fonda distorsión, minimizando o papel do son non vocal no audiovisual e, aínda que permite apreciar moi ben as características fonéticas, resulta inaceptable desde as esixencias estéticas e técnicas de calquera ficción rigorosamente construída.

A isto súmase un segundo risco habitual nas dobraxes dos nosos estudos: a sobrecarga de graves no rexistro das voces, provocada pola proximidade dos microfónos ao aparato fonador e, secundariamente, polas características das salas de gravación. É outro dos factores que marcan as distancias coa transparencia do

son directo e que contribúen a acentuar negativamente a convención e a retirarlle forza ao mundo da ficción, amerando moito a potencia audiovisual (e o valor para a recuperación da lingua) desas dobraxes.

Hai que intentar construír outro modelo de dobraxe que coide as traducións, teña en conta a integración dos personaxes (as voces dos personaxes) co seu mundo e que se esforce en recrear a plasticidade e relaxación inherentes ao uso interpretativo da lingua.

Nesa perspectiva, deberíanse evitar os vicios tradicionais da dobraxe (acartonamento, afectación, paleta expresiva curta e previsible, esporádicas ornamentacións compensatorias, escasa variedade entoativa, hipercharacterización fonética artificial ou, no extremo oposto, castelanismos fonéticos) para obter unha interpretación vocal orgánica, un “menos” que é “moito máis” e que leva de seu unha prosodia que nos afastase das prácticas nas que a miúdo se moven dobradores, técnicos e estudos en Galicia e fóra de Galicia.

Cómpre que os personaxes soen cribles, cunha verosimilitude ensanchada. Só así as dobraxes terán a máxima calidade posible e contribuirán a deseñar rexistros lingüísticos válidos para o galego do audiovisual. O contraexemplo témolo en moitas dobraxes que, infelizmente, non soan galegas nin soan a galego vivo, proclaman a convención cun resultado completamente distanciador, xa non para o propio filme, senón para a aceptación da lingua por parte do espectador.

Non se pense que ignoramos a dimensión de artificio que o deseño dun rexistro lingüístico aceptable para a dobraxe implica —todo estándar lingüístico ten algo de artificio, de esforzada construción. Pero o que domina en boa parte da dobraxe non é satisfactorio e quizá fose interesante considerar a esta luz o grao de aceptación social dos filmes estranxeiros emitidos pola Televisión de Galicia.

Ben se comprende que as tradicións e as prácticas habituais teñan o innegable poder de autorreproducirse constantemente. Por estarmos instalados no hábito, deixamos de percibir o seu carácter de logro transitorio e chegamos mesmo a proclamar como virtude o que non deixa de ser costume e, por veces, preguiza.

Neste traballo teñen tamén influencia decisiva actuacións que se sitúan fóra da ficción. Trátase de mellorar a calidade, xa non dos filmes dobrados, senón do galego empregado polos locutores e presentadores da TVG. Largo labor no que o aplicado esforzo dos lingüistas e a adopción dunha perspectiva pedagóxica ben se xustifica. O noso audiovisual e, o que é máis importante, o público de Galicia, veríanse así moi beneficiados.

Envío

Pola forza do poder máis forte, os que falaban e mantiveron viva a lingua na nosa época contemporánea falábana sen consciencia, portándoa case coma un estigma fronte á presión da lingua da dominación. Entre tanto, os grupos que falaban o galego con consciencia da súa dignidade non conseguían establecer un diálogo fecundo con esa colectividade de tan débil consciencia, 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, a autora padronesa 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 por desidia.

En múltiples textos dos últimos dous séculos detectamos esa figura: a de estarmos en Galicia sen lugar. Estarmos en Galicia e non conectarmos con Galicia, non nos encontrar co país que encarnamos. Fomos moitos anos unha cultura encerrada, vivindo un exilio interior, sen posibilidade de chegar ao seu suxeito e destinatario.

Morrendo ou transformándose profundamente o que foron os signos máis característicos da galegitude, vinculados a un mundo tradicional e rural–mariñeiro, o noso audiovisual ten que dirixirse agora a unha sociedade en proceso de urbanización inevitable e quere situarse como achega significativa ao proceso a través do cal o país vai dando conta de si neste novo século, ofrecéndolle novas imaxes de Galicia e novos modelos de identificación.

Cando a forma cultural que maior influencia pode ter e ten de cote é, sen dúbida, a audiovisual, non podemos esquecer o decisivo papel deste sector na supervivencia da lingua. Comunicando, faremos comunidade. Non podemos acabar sendo cómicos exhaustos na representación dunha cerimonia sen esperanza, resignados a que a lingua ocupe un rol só ritual nas producións. As nosas imaxes e as nosas palabras buscan, coa maturación industrial do sector, un público, un corpo social, unha xente onde encarnarse, expresión á busca esperanzada (por veces desesperada) da súa comunidade.

E se, unha vez máis, o problema do audiovisual non é diferente do da cultura no seu conxunto, podemos afirmar que ao audiovisual tócalle hoxe un papel de primeira liña no cumprimento das tarefas que o século pon fronte á cultura galega, onde a nosa identidade colectiva aparece vinculada de pleno á supervivencia normalizada da lingua dos máis, das voces do país de Galicia. Responder ao noso compromiso coa lingua é o único modo de sermos fieis ao destinatario, a comunidade escura, por veces invisible, que constitúe a xustificación última do noso traballo.