

Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons

Esther Gimeno Ugalde (Boston)

■ 1 Introducción

En un artículo reciente Josep-Anton Fernández (2012) apuntaba que si tuvieran que señalarse tres de las características más enfatizadas por la recepción crítica de Pons, se podrían mencionar las siguientes: en primer lugar, lo relativo a lo performativo, a la teatralidad, a la sexualidad y a la identidad. En segundo lugar, la importancia de Barcelona y su omnipresencia en el imaginario cinematográfico del cineasta catalán, tema que será abordado en detalle por Maribel Rams en este mismo dossier.¹ Y, en tercer lugar, la práctica de adaptar textos literarios de autores catalanes, tendencia especialmente destacada desde mediados de la década de los 90 que concedió a Pons el “reconocimiento crítico fuera de su país” (Smith, 2002: 67).

Cabe puntualizar que ninguno de los rasgos mencionados arriba es excluyente del otro sino que incluso llegan a converger y a complementarse en varias de sus películas.² Por otro lado, si bien es cierto que estas podrían ser algunas de las características que mejor definirían la obra de Pons y que más han sido reseñadas por la crítica, me parece oportuno señalar un cuarto aspecto que se muestra, de modo transversal, en los tres rasgos anteriormente apuntados. Me refiero a la constante presencia de la cultura y la lengua catalana en sus filmes.

Es preciso recordar en este contexto que Ventura Pons es uno de los directores con una trayectoria más sólida y continuada no solo del cine catalán sino en lengua catalana. El mismo director ha atribuido el éxito de su cine a la propia creencia en la cultura y lengua catalanas: “La clau del

1 Fouz Hernández dedica un capítulo de su último libro (2013: 133–161) al cine de Ventura Pons centrandó el interés en el cuerpo masculino y la ciudad de Barcelona.

2 En el citado ensayo Fernández (2012) pone justamente como ejemplo de esta convergencia *Barcelona (un mapa)*.

meu èxit és que m'he cregut la meva cultura, el meu país i la meva llengua” (Pons en Petrus, 2011: 13). Anabel Campo Vidal, por su parte, también ha subrayado la adscripción cultural del cineasta: “Si las películas de Pons pueden identificarse como propias de un lugar y una cultura determinados, no hay duda que el cine de Ventura Pons es culturalmente catalán [...]” (Campo Vidal, 2004: 25).

Aunque presente en la mayor parte de sus trabajos, la lengua catalana se mezcla y “dialoga” —en el sentido bakhtiniano— con otras lenguas, distintos acentos, jergas y dialectos. Llego así al término de polifonía, concepto clave que servirá para abordar la cinematografía de Pons desde un nuevo ángulo y, al mismo tiempo, actuará de eje vertebrador para analizar algunos de sus filmes más representativos de los últimos tiempos.

■ 2 Ventura Pons, un director “con acento”

En un texto en el cual se analizaba la representación de lo étnico en el cine norteamericano, Robert Stam (1991) tomó como referencia la preferencia de Bakhtin por las metáforas auditivas y musicales (voces, entonación, acento y polifonía) y aplicó el término “juego polifónico de voces” por primera vez en los estudios de cine.

Prestar especial atención a la voz y a lo sonoro, en una época en la que lo visual predomina sobre lo auditivo, deviene especialmente productivo para dilucidar discursos subyacentes.³ Este enfoque de estudio no está reñido ni tampoco resta importancia a los elementos visuales, sino todo lo contrario. En este sentido, mi propuesta de análisis se circunscribe a lo que Michel Chion (1994) ha denominado “audio-vision”:

And yet films, television, and other audiovisual media do not just address the eye. They place their spectators – their audio-spectators – in a specific perceptual mode of reception, which in this book I shall call audio-vision. [...] The objective of this book is to demonstrate the reality of audiovisual combination – that one perception influences the other and transforms it. We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well. (Chion, 1994: XXV–XXVI)

Mientras que en música el término “polifonía” se refiere a la superposición de dos o más líneas melódicas, en su acepción etimológica, como

3 Fue precisamente Michel Chion quien denunció la escasa atención que había recibido el sonido en los estudios de cine: “Theories of the cinema until now have tended to elude the issue of sound, either by completely ignoring it or by relegating it to minor status” (Chion, 1994: XXV).

recuerda Michaël Abecassis, la palabra *polyphōnia* significa variedad de tonos o voces (Abecassis, 2010: 34). Partiendo pues del significado polisémico del término, parece oportuno prestar atención a las distintas voces y melodías que aparecen más explícitamente en los textos filmicos pero también a aquellas que se muestran de modo más sutil y que, a su vez, contribuyen a conformar un rico engranaje polifónico.⁴ Además de la voz de los personajes, lo sonoro y lo musical serán de particular interés para estudiar el entramado polifónico en la obra cinematográfica de Pons. El juego polifónico de voces, sonidos y músicas en la extensa filmografía del cineasta barcelonés crea una textura auditiva compleja que se convierte tanto en propuesta narrativa como estética.

Aunque este no será un tema que aborde aquí en detalle, la polifonía en Pons se manifiesta en el mismo hecho de que buena parte de sus películas son adaptaciones de obras literarias ajenas.⁵ Pese a estar dotadas de un lenguaje y estilo cinematográfico personal, en las adaptaciones de Ventura Pons resuena el eco de la voz de prestigiosos autores de la literatura catalana contemporánea: autores de narrativa como Quim Monzó, Lluís-Anton Baulenas o Jordi Puntí y dramaturgos como Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel o Lluïsa Cunillé. Pero dejando a un lado el terreno de la adaptación —aspecto, por otro lado, profusamente estudiado por numerosos investigadores⁶— es preciso enfatizar que una de las formas más explícitas a través de las cuales se manifiesta la polifonía en sus películas es la pluralidad idiomática, tema que desarrollaré en detalle a lo largo de este ensayo.

Como sostiene Hamid Naficy en su célebre obra *An Accented Cinema...*, “[...] most accented films are bilingual, even multilingual, multivocal, and multiaccented” (Naficy, 2001: 24). La metáfora auditiva que emplea el autor al referirse al “accented cinema” enfatiza características múltiples que trascienden a lo acústico o verbal y que incluyen elementos narrativos y visuales, rasgos estéticos, contextos de producción, etc.:

[...] open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, iden-

4 En este contexto, es interesante recordar que una película presenta en sí múltiples textos y subtextos que aparecen en los subtítulos, intertítulos, diálogos y *voice-overs* (Abecassis, 2010: 33).

5 Las adaptaciones de Pons —especialmente las teatrales— se convierten, como ha señalado Sosa-Velasco (2009: 84), en “intersecciones” entre el texto original y el medio cinematográfico.

6 Smith (2002), Zatlin (2007), Türschmann (2009), Pujol (2010), Fernández (2012), etc.

tity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politized structures of feeling; interstitial and collective modes of production; and inscription of the biographical, social, and cinematic (dis)location of the filmmakers. (Naficy, 2001: 4)

La obra de Pons, como trataré de ilustrar aquí, comparte algunas de las características del “cine con acento”⁷ (Naficy, 2001), en particular el multilingüismo, hecho que también permitiría aplicar el término de “director con acento” (“accented director”) al cineasta catalán. Cabe señalar que Naficy subraya lo auditivo –o más exactamente lo verbal– al usar la “lengua” como metonimia del exilio, la diáspora y la migración y aplicar el calificativo de “accented” a un cine heterogéneo realizado por directores exiliados, diaspóricos y postcoloniales, situados fuera del *mainstream*, que plasman en su obra la resistencia contra la homogeneización cultural.⁸ A pesar de que en sentido estricto Ventura Pons no pertenece a ninguno de estos grupos, comparte algunos rasgos propios de los “directores con acento”, en tanto que su cine es símbolo de resistencia a la homogeneización cultural y lingüística y plantea alternativas a discursos hegemónicos.

■ 3 Bilingüismo y multilingüismo el cine de Pons

Ventura Pons es el cineasta catalán con una trayectoria más extensa en lengua catalana (Gimeno Ugalde, 2013: 235–236). Sin embargo, aunque en la mayoría de ocasiones sus filmes se consideren versiones originales catalanas, los universos diegéticos creados por el director barcelonés se convierten a menudo en espacios de convivencia (y supervivencia) entre distintas lenguas. Destaca especialmente el uso que hace de diferentes estrategias narrativas y técnicas para transformar textos escritos en catalán en filmes bilingües o multilingües.

La alternancia del catalán y el castellano se presenta en varios trabajos de Pons, convirtiéndose casi en una marca identitaria de su filmografía. Tres adaptaciones cinematográficas realizadas en el primer lustro del nuevo

7 Naficy habla del “accented style”, enfatizando distintos aspectos “(1) language, voice, address; 2) accented structures of feeling; 3) tactile optics; 4) third cinema aesthetics; 4) border effects, border writing; 5) themes; 6) authorship and autobiographical inscription” (Naficy, 2001: 22–36).

8 Atom Egoyan, Fernando Solanas, Chris Marker, Gregory Navas, Emir Kusturica, etc. “[...] they operate independently, outside the studio system or the mainstream film industries [...]” (Naficy, 2001: 10 y 10–17).

siglo servirán de ilustración y análisis en este ensayo: *Anita no perd el tren* (2000), *Amor idiota* (2004) y *Animals ferits* (2005).

Anita no perd el tren, basada en un monólogo en catalán de Lluís-Anton Baulenas (*Bones obres*, inédito), es un filme bilingüe en el que la actriz María Barranco, de origen andaluz, encarna el papel de una extrovertida vecina llamada Natalia que se caracteriza por su ironía y por su acusado acento. El actor madrileño José Coronado —en el papel de Antoni, un obrero de la construcción— muestra sus dotes interpretativas en catalán, mientras que Rosa María Sardà —en el rol protagónico de Anita— habla en catalán en todos los diálogos, excepto en aquellos en los que conversa con la vecina andaluza. Los diálogos de *Anita no perd el tren* se alternan con breves monólogos en *voice-over*, en los cuales la protagonista nos cuenta su propia historia, y con varios *camera speech*, en los cuales Anita se dirige directamente al espectador.

En *Amor idiota*, película basada en la novela *Amor d'idiota* (2003) de Baulenas, la alternancia de lenguas se presenta a través de un cuidado trabajo de edición que se correspondería a lo que Bleichenbacher ha denominado “edited code-switching” (Bleichenbacher, 2008: 192). Con este término, el autor alude a tomas de distintas conversaciones —cada una de ellas monolingüe pero en lengua distinta— que se unen en una sola escena mediante un movimiento de cámara o mediante el proceso de edición. En este caso, la yuxtaposición de lenguas es fruto del trabajo de edición:

[...] scenes where different conversations, which are each monolingual but in different languages, are conjoined through camera movement or editing into a single scene. Thus, the juxtaposition of turns in different languages appears purely as a result of cinematic editing. (Bleichenbacher, 2008: 192)

Aunque los diálogos de *Amor idiota* estén rodados en escenas monolingües —en castellano o catalán— el trabajo de edición realizado por el director permite que, en su conjunto, la obra resultante se convierta en una cinta bilingüe. Siguiendo la novela de Baulenas, el narrador de la historia es Pere Lluç (Santi Millán) pero en la narración cinematográfica la perspectiva subjetiva se enfatiza mediante el uso recurrente de la voz en off, en catalán, a través de la cual el protagonista relata sus acciones y sus sentimientos. Los breves incisos en off (en catalán) se intercalan a menudo con conversaciones (en castellano) mediante la técnica del “edited code-switching”.⁹

9 En otras ocasiones los cortes que se intercalan con la voz en off son *flash-backs* que nos sitúan en otro tiempo y espacio. Ver también Gimeno Ugalde (2011) para el análisis del

A partir de una colección de historias de Jordi Puntí (*Animals tristos*, 2002), *Animals ferits* es –como el mismo director la ha definido– un “puzzle multilingüístico”.¹⁰ Las historias del libro de Puntí se convierten en una tragicomedia de episodios entrecruzados en los que conviven culturas y lenguas distintas. En la versión fílmica, no solo se muestra la diferencia interlingüística (catalán, castellano, inglés y quechua) sino también la intralingüística reflejada en el uso de diferentes variedades del español, concretamente la variedad peruana (Gerardo Zamora), la mexicana (Patricia Arredondo) y la argentina (Cecilia Rossetto). Con este juego polifónico de voces, Pons presenta una Barcelona postmoderna donde conviven personajes procedentes de culturas distintas, dando también voz a algunos sujetos subalternos.

La diferencia intralingüística aparece en muchas otras películas de Pons y sirve, de modo especial, para caracterizar a los personajes. Refiriéndose al cine francés de preguerra, Abecassis (2010: 33) señalaba precisamente que “accented voices using the same language as a lingua franca not only convey a group identity, and identify someone regionally or socially, but are laden with cultural heritage”. Pese a tratarse de una oralidad ficticia, los acentos sirven en el cine para construir personajes más verosímiles y caracterizarlos como individuos, a la vez que permiten determinar su pertenencia social y geográfica. Uno de los ejemplos más destacados de Pons lo encontramos en *Què t’hi jugues, Mari Pili?* (1991), una comedia de jóvenes urbanitas donde la caracterización de Macarena (Amparo Moreno), la gitana, no solo se lleva a cabo a través de la repetición de los eternos tópicos que recaen sobre los miembros de esa comunidad (como la venta ambulante de ajos y otro tipo de artículos) sino también, y de modo particular, mediante el uso del lenguaje, recurso que permitió además al director crear uno de los personajes más divertidos de su cinematografía.

■ 4 Estrategias polifónicas en *Barcelona (un mapa)*

En *Barcelona, mapa d’ombres* (2004), obra teatral en la que se basa *Barcelona (un mapa)* (2007), Lluïsa Cunillé explota hábilmente tanto su propia condición bilingüe como el bilingüismo del público receptor de su obra, pues el tercer acto de la pieza teatral –que se corresponde al diálogo entre el arren-

empleo de esta técnica en otros filmes catalanes: *Salvador* (Hueriga, 2006) y *El coronel Macià* (Forn, 2006).

10 En “Sobre *Animales heridos*”, web oficial de Ventura Pons: <<http://www.venturapons.com>> (consulta: 01.05.2014).

dador (“Ell”) y la extranjera (“Estrangera”)— aparece en castellano en el original. Cunillé sigue así una tendencia habitual en contextos de producción bi-/multilingüe pues, tal y como afirma Lukas Bleichenbacher, “[...] multilingual authors may write with an equally multilingual audience in mind, which results in an endolingual and multilingual context of literary production and reception” (Bleichenbacher, 2008: 23).

La adaptación a la gran pantalla de Pons no solo respeta la estructura narrativa en cinco actos de Cunillé,¹¹ sino que —en términos lingüísticos— también emplea la misma estrategia que la escritora, haciendo que los diálogos de las secuencias 1, 2, 4 y 5 se hablen en catalán y siendo el diálogo de la tercera secuencia el único en castellano. La extranjera del texto original, procedente de un país latinoamericano innominado, se convierte en la adaptación fílmica de Pons en Violeta, una inmigrante argentina a la que confiere presencia y voz una extraordinaria María Botto, acompañada por Josep Maria Pou, veterano actor de cine y teatro. A pesar de que en la secuencia del diálogo entre Violeta y Ramon, este último comparta el mismo código lingüístico que Violeta, la otredad de la joven se muestra en su modo distinto de hablar. Como sostiene Martínez-Carazo, refiriéndose a los sujetos inmigrantes en el cine:

[...] accent, lexicon and morphosyntax, and not language (nor even racial features in numerous cases), is the sign of otherness. Their speech, in addition to its phonetic peculiarities, carries a social and regional charge. Behind the concrete meaning of each word hides a series of added signifiers such as class, education, place of origin and degree of integration that determine the recently arrived immigrant’s position in the social scale. (Martínez-Carazo, 2010: 167)

Pons da voz “real” a la inmigrante y enfatiza su otredad lingüística. La marca de alteridad más explícita es su acento, su léxico y su morfosintaxis. Pero la no pertenencia a la sociedad en la que vive también se hace patente en las diferencias que la misma joven observa entre su lugar de origen y la ciudad que la acoge, una ciudad hostil de consumo exacerbado. Esto se evidencia en los diálogos que aparecen también en la pieza original, como demuestran estos ejemplos: “Se bota tanta comida aquí” (Cunillé, 2008: 413) o “Aquí para que alguien la mire a una a los ojos tiene que cortarse un

11 Como recuerda Fernández (2012: 122): “The film follows the structure of Cunillé’s play in five scenes, each centering on a dialogue between the two characters in which the walls of the Eixample flat are witness to the characters’ confessions: their secrets, personal dramas, frustrations, fantasies and ambivalent relationship with their urban and social environments”.

dedo por lo menos o caerse por la calle” (Cunillé, 2008: 416). Pero al mismo tiempo la joven muestra interés en integrarse, hecho que se refleja en su intención de aprender catalán: “Mire..., ahora que voy a tener más tiempo, voy a aprender catalán, así que hábleme desde ahora mismo y así me acostumbro” (Cunillé, 2008: 414).

El juego polifónico de esta obra, no obstante, no acaba aquí. *La Bobème* atraviesa todo el texto dramático de Cunillé, cuya acción “se desarrolla en la medida en que lo hace también la ópera” (March, 2009: 17). La ópera de Puccini avanza en la medida en que “se conecta la radio, se alude a la función, se escucha una parte o se canta un trozo” (*ibid.*). Pero mientras en el original de Cunillé esta referencia intermedial (teatro-ópera) se muestra a través de las acotaciones y de los diálogos, en la adaptación de Pons se explotan hábilmente elementos del lenguaje cinematográfico. En el plano visual, el dentro de campo nos muestra cómo los personajes de Pons apagan y encienden la radio; en el auditivo, las imágenes se acompañan a veces de una música acusmática¹² que en determinados momentos pone en evidencia la estrechez conceptual de la clásica dicotomía entre música diegética y no diegética, a todas luces insuficiente para describir otras categorías musicales intersticiales (“inbetween categories”) (Kassabian, 2001: 42–47).¹³

Igualmente interesante, sobre todo en lo referente al estudio de la polifonía, es el discurso del General Juan Bautista Sánchez emitido por radio el 26 de enero de 1939 cuando las tropas franquistas ocuparon Barcelona. En el original de Cunillé la voz sin cuerpo del General Sánchez se escucha en el último acto, sobreimpuesta al trágico final de *La Bobème*, haciendo persistir en la memoria una de las sombras que recaen sobre la remodelada y modernizada Barcelona (Buffery, 2007: 392). En la adaptación de Pons, por el contrario, este discurso ocupa un lugar prominente, apareciendo ya a modo de prólogo en la misma escena de apertura. La escena inicial, que se abre con imágenes reales en blanco y negro que documentan tanto la

12 Para Chion (1994: 71), “[A]cusmática (una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer) significa «que se oye sin ver la causa originaria del sonido», o «que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas». La radio, el disco o el teléfono, que transmiten los sonidos sin mostrar su emisor, son por definición medios acusmáticos”.

13 En realidad, ciertos microclímax narrativos de la adaptación de Pons van acompañados de esos espacios intersticiales para los que, en la década de los 70, Earle Hagen había acuñado el término “source scoring”, refiriéndose con ello a la música que se situaría entre la diegética y la no diegética. En *Scoring for Films* (1971), Hagen establecía una diferencia entre “source music” (= diegetic music), “dramatic scoring” (= nondiegetic music) y “source scoring” (Kassabian, 2001: 42–47).

entrada de las tropas de Franco a la capital catalana como su recibimiento masivo por parte de los catalanes en la Plaça de Catalunya,¹⁴ al compás de una suave música extradiegética –ora interrumpiendo, ora acompañando el discurso radiofónico del General Sánchez. Unos segundos después, esa voz sin imagen toma cuerpo a través de dos apariciones breves, dos tomas en blanco y negro, que muestran un plano medio corto del General. De esta manera, la alocución radiada original se ve acompañada de unas imágenes trucadas que visualizan de modo ficticio el discurso de Sánchez, interpretado por Daniel Medrán:

Os diré en primer lugar a los barceloneses, a los catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. También digo a los españoles, que era un gran error eso de que Cataluña era separatista, de que Cataluña era antiespañola... En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona. (Cunillé, 2008: 448)

El filme termina con imágenes en blanco y negro (no reales) del General, en un plano medio corto, leyendo el discurso en un estudio radiofónico. La panorámica de la Barcelona del 1939 se encadena entonces en una panorámica en color que muestra la misma ciudad en la época actual mientras el discurso prosigue:

Con castellana lealtad me complace manifestar que cuarenta años de progresiva desespañolización exige un esfuerzo inmediato y continuo de signo contrario. En la reespañolización de Cataluña espero poner lo principal en mi empeño, desde la primera enseñanza hasta la alta cultura; auténtica y única explicación de muchos acontecimientos y actitudes lamentables, incluso en los órdenes al parecer más distantes de la esfera espiritual. (Discurso transcrito de la película)

En esta escena de epílogo, Pons recurre a una estrategia narrativa polifónica que a simple vista pasa desapercibida al espectador. Este discurso final es polifónico en la medida en que el General ficticio se apropia de las palabras de otro pues, como ha señalado Josep-Anton Fernández, la parte final de su discurso se corresponde, en realidad, a una entrevista realizada a Wenceslao González Oliveiros (primer gobernador de Barcelona bajo Franco), publicada originalmente en *La Vanguardia Española* el 5 de agosto de 1939 (Fernández, 2012: 132). Pons juega así con la polifonía de voces –General Sánchez y Wenceslao González Oliveiros–, creando un nuevo discurso que, sin real, resulta verosímil.

14 Estas imágenes reales se entremezclan con planos de imágenes tratadas que muestran a Rosa, de niña, con su padre recibiendo a las tropas franquistas.

■ 5 La voz de los “Otros” en *Forasters*

En el último epígrafe de este ensayo, analizaré *Forasters* (2008), obra que permitirá abordar la alteridad cultural, lingüística y musical que representa el sujeto extranjero y que se ve traducida en una multiplicidad de voces que ayudan a crear un rico juego polifónico en el filme de Pons. La figura del “Otro” –sean “forasters”, marginados o cualquier tipo de sujeto subalterno– aparece en su filmografía ya desde los inicios pero el sujeto extranjero, el “foraster” o no autóctono, cobra peso especial en esta adaptación cinematográfica de la pieza homónima de Sergi Belbel.¹⁵

En su famoso ensayo, Spivak (1999) alertaba del peligro que implica la construcción del “Otro”, ya que bajo ciertas circunstancias puede conducir a una representación homogénea e indiferenciada del mismo. Según Spivak, esto puede ocurrir cuando se toma al “Otro” como simple sujeto de conocimiento y se dejan de lado a los sujetos reales. Pons no incurre de modo alguno en tal simplificación, pues en su filmografía ese “Otro” no es único ni homogéneo, sino un “Otro” plural. No es un solo “Otro”, en singular, sino “Otros”, en plural.

La historia de *Forasters* se construye a partir de repeticiones a múltiples niveles¹⁶ pero el hecho de que los “Otros” sean primero los vecinos andaluces –“los otros catalanes”, como los denominaba Candel (1964)– y cuarenta años después lo sean los inmigrantes del norte de África revela el carácter dinámico de las identidades y las culturas, en general, y el de la catalana, en particular.¹⁷ Pons se halla lejos de dibujar un retrato amable o ejemplar de la sociedad catalana; su intención, por el contrario, es poner sobre la mesa un tema de gran calado social obligando al espectador a reflexionar sobre cómo las sociedades de acogida reciben a sus inmigrantes: “Gentussa” es el apelativo que utiliza Emma (Anna Lizaran), la matriarca moribunda, para referirse a sus vecinos andaluces y “moros de

15 El título de Belbel es *Forasters, melodrama familiar en dos temps*, mientras que el de Pons es, como indica el intertítulo del filme, *Forasters, melodrama familiar entre dos segles*.

16 El cáncer de Emma y el de su hija Anna; la llegada de nuevos vecinos, primero los andaluces y luego los marroquíes; la historia de Anna y Santi; la historia fugaz de Rosa y Ahmed, etc. Helena Buffery (2007: 393) describe con todo lujo de detalles ese juego de dobles y repeticiones en el texto dramático de Belbel que se repite de manera muy similar en la adaptación de Pons.

17 “[...] other, the upstairs neighbors, those strangers from a far-off land –Andalusia in the sixties, Morocco at present– who will also form part of this repetitive game that is life in the film *Strangers*.” Fuente: “My Third Belbel”, <<http://www.venturapons.com/forasters/notesdirectoreng.html>> (consulta: 15.04.2014).

merda” el que usa su marido Francesc (Joan Pera) –ya de anciano– para aludir a los nuevos vecinos. El rechazo de la familia catalana a los inmigrantes queda perfectamente sintetizado en el dicho popular que pronuncia el abuelo en uno de los diálogos del filme: “hostes vingueren que de casa ens tragueren”. La familia catalana espera que los “forasters” –antes andaluces, hoy marroquíes– se asimilen a la cultura que les acoge, idea que Emma expresa abiertamente en una de las conversaciones familiares.

En el plano visual, el cambio de tonalidad constituye la marca más evidente que emplea Ventura Pons para subrayar los saltos cronológicos y el encadenado, a su vez, la forma más explícita de mostrar el paralelismo entre las historias de esos “Otros”. En el plano auditivo, esa diferencia cultural también se enfatiza a través de lo musical. Sin embargo, al desdeñar –o mejor dicho, al mostrar la incapacidad de apreciar– las notables diferencias entre unos y otros, los distintos ritmos musicales de las familias vecinas son percibidos simplemente como “ruidos” por una familia catalana llena de prejuicios. Mientras que, en el marco temporal del pasado, Emma se queja de la música de sus vecinos andaluces, en el marco presente, su marido protesta por la música de los nuevos vecinos: “Deixeu de tocar aquesta música, moros de merda, deixeu de tocar els collons d’una vegada”, dice Francesc hostilmente. La actitud xenófoba de Emma y su marido contrasta con la actitud abierta y receptiva de la sobrina, algo que se muestra de modo explícito en su reacción ante la música de los vecinos. Cuando la música bereber del piso de arriba interrumpe el primer momento de complicidad entre esta y su tía Anna, la joven reacciona irónicamente y dice: “Ja va bé una mica de vida en aquesta escala de mòmies”. Aunque la diferencia musical aparece repetidamente en la película –flamenco, por una parte, y música autóctona bereber, por la otra–, el contraste más explícito se observa en una escena con encadenado en la cual, en cuestión de décimas de segundo, se traslada al espectador de una época a otra. El salto temporal se acentúa también a través de lo acústico con un repentino cambio de música.

El “accented cinema” pone énfasis en lo oral, lo vocal y lo musical, es decir, en los acentos, entonaciones, voces, música y canciones que contribuyen a delimitar identidades individuales y colectivas (Nacify, 2001: 24–25). Asimismo, la alteridad se puede mostrar a través del uso de la lengua y del acento: “[S]tress, intonation and the use of a particular vocabulary by a foreign character all contribute to making the film multilingual” (Abecassis, 2010: 33). Al emplear aquí el calificativo de “multilingüe”, Abecassis se refiere, en realidad, a la diversidad lingüística o más concretamente al

acento que revela la procedencia de los personajes dejando al descubierto su alteridad. En *Forasters* los “Otros” hablan otra lengua para comunicar entre sí –en el caso de unos, español con marcado acento andaluz, y en de los otros, bereber– pero emplean el catalán como lengua franca para dirigirse a la familia vecina. Al hablar catalán, la matriarca andaluza, su hijo mayor (Salva), la asistenta dominicana (Patricia) o Ahmed demuestran deseo de integración y un intento de proximidad pero su acento delata su alteridad, subrayando a menudo la distancia entre “autóctonos” y “forasters”.¹⁸

Tanto en lo referente al aspecto cultural como al lingüístico, los distintos personajes de la película oscilan entre la proximidad y la distancia. Y aunque todos los “forasters” se esfuerzan por hablar la lengua del lugar que los acoge, esto es, el catalán, la distancia de los nuevos inmigrantes del Norte de África es inevitablemente mayor. A nivel fílmico, esto se hace particularmente explícito en las escasas expresiones en bereber que quedan incomprensibles tanto para la familia catalana como para la propia audiencia, ya que no aparecen subtituladas. Al omitir los subtítulos de estas frases, el espectador queda sumergido en una percepción auténtica de la otredad (Berger, 2013: 313) que, por el contrario, no se percibe en el caso de los andaluces quienes, sin dejar de ser considerados “forasters”, tienen una cultura y una lengua más cercana a la de los “autóctonos”.¹⁹

Para Martínez-Carazo, en alusión a los personajes inmigrantes que vienen de mundos con culturas y lenguas distintas, la sensación de alienación que se deriva de la lengua en estos contextos es doble: por un lado, el espectador percibe el acento del inmigrante cuando habla la lengua que para él es extranjera –en este caso, el catalán– y, por otro, escucha la presencia de la lengua materna de los personajes, generalmente incomprensible para él. En sus propias palabras:

The sensation of alienation that is derived from language is thus doubled: on the one hand we hear the accent of the immigrant when he/she speaks Spanish [aquí catalán], and on the other, the presence of the mother tongue of the characters, generally still incomprehensible to the [...] audience. [...] tension arises between the distancing effect created by the presence of the foreigner with his/her mother languages, races, and/or

18 En alguna ocasión ellos mismos se encargan de enfatizar esta distancia como, por ejemplo, cuando Patricia habla de la vida familiar en su país sin ocultar cierto orgullo por tener una relación familiar con los suyos mucho más cálida y estrecha que la de su actual esposo (Francesc) con su respectiva familia.

19 Los diálogos en castellano son obviamente comprensibles para la audiencia de la versión original catalana.

accents, which incites the spectator to pay special attention to the subject represented and try to decipher his/her enigma. (Martínez-Carazo, 2010: 159)

En cualquier caso, la distancia entre “forasters” y “autóctonos” también se hace explícita en la primera conversación entre las dos matriarcas. La matriarca andaluza se esfuerza por hablar catalán con su vecina y se expresa con constantes cambios de código que convierten su discurso en un “catañol” aparentemente fluido. Sin embargo, el final de la escena revela que, a pesar de haber mantenido una conversación cordial con la vecina catalana, la andaluza no ha captado la esencia del mensaje: “¿Malalta?”, le pregunta al final, justo al salir por la puerta, “¿no se encuentra bien?”, lo que delata que, en realidad, no ha comprendido a Emma. Es entonces cuando esta le revela sin tapujos que padece cáncer y que se está muriendo. Si en la versión original catalana queda claro que el malentendido se debe al limitado conocimiento de catalán por parte de la vecina, en la versión doblada al castellano esta falta de comprensión podría atribuirse erróneamente a las capacidades intelectuales de la vecina andaluza, llegando incluso a parecer una mujer poco inteligente, lo cual contribuiría a alimentar el falso prejuicio del inmigrante ignorante que –cabe enfatizar– no está en absoluto presente en la versión original de Pons. Este ejemplo es clara evidencia de que el doblaje, más allá de los debates que suscita su práctica en términos artísticos, puede empobrecer o incluso distorsionar el mensaje original. No cabe duda que la polifonía o el juego de voces al que he dedicado este ensayo, y que constituye una importante característica del cine de Pons, pierde vigencia o cuando menos se diluye en cualquier versión doblada. Más que ningún otro, el cine de Ventura Pons, en tanto que “cine con acento”, merece ser visto en versión original para poder apreciar la riqueza de ese juego polifónico de voces. ■

■ Bibliografía

- Abecassis, Michaël (2010): “The voices of Pre-War French cinema: From polyphony towards plurilingualism”, in Berger / Komori (eds.), 33–47.
- Berger, Verena (2011): “Cine transnacional en Cuba: *Kleines Tropicana/ Tropicanita y Hacerse el sueco*”, in: Orduña, Javier / Siguan, Marisa (eds.): *Homenatge a Roberto Corcoll. Perspectives hispàniques sobre la llengua i literatura alemanyes*, Barcelona: Publicacions UB, 303–316.

- / Komori, Miya (eds.) (2010): *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Münster: LIT.
- Bleichenbacher, Lukas (2008): *Multilingualism in the movies. Hollywood characters and their language choice*, Tübingen: Francke.
- Blum, Andreas / Erdmann, Eva (eds.) (en prensa): *Mehrsprachigkeit im Kino. Formen der Sprachenvielfalt in aktuellen Filmen und Berichte aus der Filmproduktion*, Trier: Trier Wissenschaftlicher Verlag.
- Buffery, Helena (2007): “The *Placing of Memory* in contemporary Catalan theatre”, *Contemporary Theatre Review* 17:3, 385–397.
- Candel, Francisco (1965 [1964]): *Los otros catalanes*, Madrid: Península.
- Chion, Michel (1994 [1990]): *Audio-vision. Sound on Screen*, editado y traducido por Claudia Grobman, New York: Columbia University Press.
- (2009): *Film, a sound art*, traducido por Claudia Grobman, New York: Columbia University Press.
- Cunillé, Lluïsa (2008): “Barcelona, mapa d’ombres”, in: *Deu peces*, Barcelona: Edicions 62, 384–448.
- Fernández, Josep-Anton (2008): *El malestar en la cultura catalana: La cultura de la normalització 1976–1999*, Barcelona: Empúries.
- (2012): “Translating the enigma: Temporality and subjectivity in Ventura Pons’s *Barcelona (Un mapa)*”, in: Buffery, Helena / Caulfield, Carlota (eds.): *Barcelona: visual culture, space and power*, Cardiff: University of Wales Press, 119–132.
- Fouz Hernández, Santiago (2013): *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- George, David (2010): *Sergi Belbel and Catalan theatre: text, performance and identity*, Woodbridge, Suffolk, UK / Rochester, NY: Tamesis.
- Gimeno Ugalde, Esther (2011): “Bilingüisme i diglòssia al cinema català contemporani: *El coronel Macià* (Josep Maria Forn) i *Salvador* (Manuel Huerga)”, *Journal of Catalan Studies*, 305–324.
- (2013): “El cinema català d’avui: noves perspectives i nous reptes per a la llengua catalana”, in: Gimeno Ugalde, Esther / Fernandes Silva, Fátima / Serra Lopes, Francisco (eds.): *ACT 25, Catalunya / Catalunha. Relacions literàries i culturals entre Catalunya i Portugal*, Lisboa et al.: Húmus / Onada edicions, 119–159.
- Hagen, Earle (1971): *Scoring for Films*, Los Angeles: Alfred Pub. Co.

- Kassabian, Anahid (2001): *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, New York: Routledge.
- March Tortajada, Robert (2009): “Sobre(vivir) las sombras y los hilos”, *Líquids. Revista d'Estudis Literaris Ibèrics* 3, 3–32.
- Martínez-Carazo, Cristina (2010): “Immigration and plurilingualism in Spanish cinema”, in Berger / Komori (eds.), 157–171.
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema*, Princeton: Princeton U.P.
- Petrus, Anna (2011): “Ventura Pons. 25 anys de cinema” [entrevista a Ventura Pons], *De Cine* II:17 (marzo), 9–13.
- Pons, Ventura (s/f): “My Third Belbel”, web oficial de Ventura Pons: <<http://www.venturapons.com/forasters/notesdirectoreng.html>> [15.04.2014].
- Pujol, Anton (2010): “The cinema of Ventura Pons: Theatricality as minoritarian device”, *Journal of Adaptation in Film and Performance* 3:2, 171–184.
- Shohat, Ella / Stam, Robert (1985): “The cinema after Babel. Language, difference, power”, *Screen* 26:3–4, 106–138.
- Smith, Paul Julian (2002): “Independencia y literalidad: dos películas de Ventura Pons”, in: Lara, Antonio (ed.): *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, 65–78.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): “Can the subaltern speak?”, in: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 271–313.
- Stam, Robert (1991): “Bakhtin, Polyphony and Ethnic/Racial Representation”, in: Friedman, Lester D. (ed.): *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 251–276.
- Türschmann, Jörg (2009): “La vida de lo teatral. *Actrices/Actrius* (1996) de Ventura Pons”, in: Berger, Verena / Saumell, Mercè (eds.): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Viena / Berlín / Münster: LIT, 76–86.
- Zaltin, Phyllis (2007): “From stage to screen: The adaptations of Ventura Pons”, *Contemporary Theatre Review* 17:3, 434–445.

■ Esther Gimeno Ugalde, Boston College, Department of Romance Languages and Literatures, Lyons Hall 304E, 140 Commonwealth Avenue, USA-Chestnut Hill, MA 02467-380, <esther.gimeno.ugalde@bc.edu>.

Zusammenfassung: Ausgehend vom Konzept der Polyphonie, der Mehrsprachigkeit und der Stimmen- und Klangvielfalt im Kino von Ventura Pons, strebt der vorliegende Beitrag die Untersuchung des Werks dieses Regisseurs in einer neuen Perspektive an, die Parallelen zum “accented cinema” im Sinn von Naficy (2001) zieht. Das Ziel des Beitrags ist zu zeigen, wie die verschiedenen Sprachen, Akzente und Musikstücke, die sich in Pons’ Filmen finden, eine vielgestaltige narrative und ästhetische Ressource bilden, die vielfach mit der Darstellung von Anders-heit verbunden ist. Die Analyse verschiedener neuerer Filme von Pons, vor allem von *Barcelona (un mapa)* (2007) und *Forasters* (2008), erlaubt zu klären, bis zu welchem Punkt die Polyphonie ein charakteristisches Merkmal im Werk des Barceloniner Cineasten darstellt. ■

Summary: Taking as references the polyphony, multilingualism and the ample variety of voices and sounds in the cinema of Ventura Pons, this article aims to study his work from a new perspective enabling us to establish some parallelisms with the “accented cinema” (Naficy, 2001). The aim of this essay is to show how the multiple languages, accents and musics featured in his films become a prolific narrative and aesthetic resource, often linked to the representation of otherness. The analysis of some of Pons’ most recent films, among others *Barcelona (un mapa)* (2007) and *Forasters* (2008), will allow us to elucidate the extent to which polyphony constitutes a trademark in his work. [Keywords: Ventura Pons; Accented Cinema; polyphony; multilingualism; Barcelona; Catalan] ■