

En este artículo nos proponemos estudiar la traducción audiovisual del primer filme sonoro de la cinematografía alemana, *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930), en su versión en inglés, *The Blue Angel* como propuesta pionera desde una perspectiva específica de los estudios de traducción: el heterolingüismo. Nos interesará, asimismo, observar el proceso creativo de su director, Josef von Sternberg, como profesional que, por un lado, se ve enfrentado a la ampliación de los modos de comunicación en la transición del cine mudo al sonoro y, por otro, debe tomar decisiones acertadas como traductor de su propia obra. Asistimos, por lo tanto, a un momento privilegiado, rico en creatividad, en el que el reto del proyecto supuso rodar simultáneamente esta obra en alemán e inglés, con los mismos protagonistas, y siendo conscientes durante todo el proceso de los problemas artísticos, lingüísticos y culturales que se derivaban de la ampliación del modo de comunicación y de idioma.

PALABRAS CLAVE: heterolingüismo, historia del doblaje, versiones multilingües, traducción audiovisual.

Heterolingüismo en las versiones multilingües del cine clásico: el caso de *Der blaue Engel*

CARMEN GÓMEZ PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0002-0136-8312

Heterolingualism in multilingual versions of classic cinema: The case of Der blaue Engel

The aim of this article is to study the audiovisual translation of the first sound film in German cinematography, Der blaue Engel (von Sternberg, 1930), in its English version, The Blue Angel, from a specific perspective in translation studies: heterolingualism. In this article, we are interested in observing Josef von Sternberg's ability to adapt to the expansion of the modes of communication in the transition from silent films to talkies and also to fulfill the role of a translator of his own work. This is a privileged moment in film history, rich in creativity, in which we can see the great challenge of this project: to simultaneously shoot two versions of the same film, one in German and the other one in English, with the very same actors. In the process, and to be able to succeed in his creative vision for this film, Josef von Sternberg had to overcome the artistic, linguistic, and cultural problems inherent in the switching of languages and mode of communication.

KEY WORDS: heterolingualism, history of dubbing, multilingual versions, audiovisual translation.

162 1. INTRODUCCIÓN

Hace ya casi una década que asistimos a la consolidación de la Traducción Audiovisual (TAV) como ámbito de estudio con carta de naturaleza propia, así como a la constatación de la interdisciplinariedad de la que puede ser objeto esta práctica, tal como en 2012 afirmaban Remael, et al. (2012):

Now, a decade into the 21st century, AVTS is a mature field of studies in its own right, with AVT researchers adopting detached, comprehensive, descriptive and scientific approaches. [...] This is resulting in increased collaboration between AVTS and linguistics, psychology, sociology and other human sciences, more often than not in combination with approaches from engineering, information technology and statistics. (p. 13)

Nos encontramos en un momento de ese horizonte consolidado desde el que cobra interés hacer memoria para revisar el pasado y poder cotejarlo con algunos avances teóricos del presente. En este artículo nos proponemos estudiar el primer filme sonoro de la cinematografía alemana, *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930) —título cinematográfico en español, *El ángel azul*— y su versión en inglés *The Blue Angel* bajo el prisma que nos proporciona principalmente una perspectiva específica de los estudios de traducción: el heterolingüismo.

Desde un punto de vista histórico, con este filme asistimos también a un interesante antecedente de lo que en la actualidad algunos estudiosos entienden por “cinematografía accesible” (AFM, por las siglas en inglés de *Accessible Filmmaking*)¹. Uno de sus máximos representantes, Romero-Fresco, nos señala que el anteceden-

te histórico de este planteamiento se encuentra en las versiones multilingües o “versiones dobles”, en terminología de Gottlieb (1997), y nos recuerda que en 1930 la compañía Paramount creó unos estudios en París donde se realizaban versiones múltiples, en varios idiomas, lo que suponía un 30 % del presupuesto total de la película; se contaba, además, con comités literarios encargados de supervisar la calidad de las versiones traducidas (Romero-Fresco, 2013, p. 205):

This may be regarded as an extreme form of accessible filmmaking, where the need to make films accessible to foreign audiences was not just an element of post-production, as was the case until then, but rather a structuring principle of film production.

La definición de “accesibilidad en cinematografía” que propone Romero-Fresco se entiende como un concepto abarcador que incluye no solo la discapacidad sensorial, sino también aspectos de decisión traductora y lingüística en el diseño de la obra artística², de forma que se consiga crear el “filme global” (2020). Von Sternberg está lejos de plantearse una obra accesible en los términos actuales propuestos que incluyen la accesibilidad sensorial, pero su actuación se puede estudiar como precursora de la necesidad de plantearse desde el mismo proceso de producción cómo se plasmarán los códigos visual, artístico y lingüístico en el texto fílmico original y en su traducción. En este sentido von Sternberg también actúa como antecedente de la figura responsable para lograr la integración óptima de la traducción en su versión doble en el

¹ En este artículo no cabe repasar de forma exhaustiva el marco teórico de esta propuesta. Recomendamos las siguientes referencias para ahondar en sus planteamientos teóricos y prácticos: Romero-Fresco (2013, 2017, 2018, 2019); Spinney (2016); Cerezo et al. (2017); Romero-Fresco y Freyer (2018).

² Nos referimos a la noción de “accessible” propuesta por Romero-Fresco (2013, p. 223) en los siguientes términos: “the term ‘accessible’ in accessible filmmaking includes not only accessibility for people with sensory impairments but also, in a wider sense, translation or linguistic accessibility; in other words, making film accessible to viewers with hearing/visual loss and to viewers in other languages”.

proceso de creación fílmica. La AFM propone la figura profesional del DAT, director de accesibilidad y traducción. Esta figura sería la encargada de asegurar la transmisión de la información, la coherencia y la visión creativa pretendida por los cineastas. En *Der blaue Engel* y su correlato en inglés *The Blue Angel*, von Sternberg actuó como director de traducción de su propia obra desde el mismo proceso de producción fílmica, como trataremos de resaltar en las siguientes páginas.

Como señalamos más arriba, la Paramount no solo creó estudios en París, sino que también firmó una estrecha colaboración con los estudios Ufa de Berlín, fruto de la cual surge la primera apuesta para crear la primera película sonora para el cine alemán: *Der blaue Engel*. Para dirigir esta cinta se contrató a Josef von Sternberg, director estadounidense, nacido en Viena y emigrado a EE.UU. en la adolescencia; es decir, se recurrió a un director capaz de dirigir una versión multilingüe, en alemán y en inglés, idiomas en los que era perfectamente competente.

Con esta apuesta, los estudios Ufa querían demostrar las posibilidades artísticas del sonido en las llamadas *talkies*, películas habladas, en Alemania y, además, se pretendía competir con el centro de producción cinematográfico de Hollywood (Brockmann, 2010). El productor Erich Pommer³, por lo tanto, no escatimó esfuerzos por conseguir un buen producto y prueba de ello es el elenco de profesionales elegido. Desde la selección del cineasta, pasando por los guionistas, los músicos y los actores⁴, la mayoría de ellos eran artistas con-

sagrados en el teatro y en el cine mudo. Dado que los sistemas de subtítulo y de doblaje adolecían todavía de defectos técnicos, se optó, como apuntábamos, por un sistema común en las primeras películas sonoras: el sistema de producción de versión multilingüe para facilitar la competencia de la película en el panorama internacional. Josef von Sternberg y su equipo creativo se encargaron de rodar simultáneamente esta obra en alemán e inglés, con los mismos actores protagonistas, siendo plenamente conscientes de los problemas que se derivaban del cambio de idioma; tradujeron la versión alemana y actuaron como revisores de calidad de la nueva versión al inglés.

En la versión inglesa, algunos de los intérpretes sabían inglés y otros no; se tuvo que trabajar a conciencia la pronunciación y el resultado fue una cinta en la que muchos de los personajes alternan el alemán con el inglés, o lo mezclan; y, además, pronuncian inglés con marcado acento alemán, en la mayoría de los casos. Nos encontramos, por lo tanto, ante la primera cinta en la filmografía alemana en la que se puede constatar lo que en la terminología actual conocemos como multilingüismo⁵ (Minutella, 2012) o heterolingüismo (Vermeulen, 2012).

En principio, no es de extrañar que el ambiente multilingüe del que procedía el propio von Sternberg, como miembro de una familia austríaca

Command (1928) le valió el primer Oscar concedido a un actor por su interpretación principal. Al parecer, este hecho fue el que propició que el actor solicitara que fuera precisamente von Sternberg quien lo dirigiera en su primera película sonora. Marlene Dietrich era por entonces una actriz menos conocida, pero esta película la consagró como artista internacional y la convirtió en musa de Sternberg (von Sternberg, 1965).

⁵ Aunque los términos “heterolingüismo”, “plurilingüismo” y “multilingüismo” pueden ser utilizados como sinónimos, preferimos reservar aquí el término “heterolingüe” para el caso de que se presenten varios idiomas en una misma cinta y reservar el término “multilingüe” para el sentido que se le da en la historia de la traducción audiovisual al sistema de producción de crear dos o más originales en idiomas distintos.

³ Erich Pommer fue uno de los productores emblemáticos de lo que se conoce como la era cinematográfica de Weimar (1919-1933), con títulos tan destacados en el cine expresionista mudo alemán como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, (Wiene, 1920), *Der letzte Mann* (Murnau, 1924) y *Metropolis* (Lang, 1927), por solo nombrar algunos títulos.

⁴ El protagonista, Emil Jannings, era por entonces un actor teatral alemán consagrado con una gran experiencia en películas mudas, rodadas tanto en Alemania como EE.UU. Su interpretación en la película muda de von Sternberg *The Last*

164 emigrada a EE.UU. cuando tenía siete años, propiciase el recurso a crear una versión inglesa, pero heterolingüe. También será interesante ver en boca de qué personajes se produce la alternancia de código o en qué situaciones. Como recuerda Vermeulen (2012, p. 296) citando a Grutman, el heterolingüismo es un constructo y como tal:

because of its varying manifestations, heterolingualism is too multifarious a phenomenon to be easily subsumed under the heading of 'realism'. Mimetic reading do not explain how languages interact with each other within the boundaries of texts whose use of foreign tongues quite often goes beyond mirroring society or supposedly 'translating' reality. (2006, p. 19)

El estudio de la cinta en versión inglesa no había sido posible hasta una época relativamente reciente, comienzos de este siglo, ya que esta copia se creía perdida⁶. Un equipo de restauración de películas que se encontraba haciendo inventario en 2001 en la filmoteca nacional alemana, Deutsche Filmothek, encontró la cinta de forma fortuita. En este artículo nos interesa, ahora que disponemos del material de comparación, asistir, por un lado, al primer momento en la historia del cine alemán en el que se ponen a prueba las habilidades y competencias necesarias para crear una obra multilingüe; von Sternberg gestiona el proceso de traducción de su propia obra. Por otro lado, analizaremos los procedimientos utilizados en la primera cinta heterolingüe de la filmografía alemana. Aportaremos un estudio cuantitativo de presencia de los idiomas alemán e inglés en la versión *The Blue Angel*, así como de las estrategias traductivas empleadas en el proceso.

⁶ El interés que ha suscitado la remasterización de esta obra fílmica ha dado ya lugar a estudios intersemióticos que abordan la traducción del código lingüístico del guion al código iconográfico de esta obra fílmica y su relación con la obra literaria de la que procede. con la obra literaria de la que procede en Fortea y Gómez (2020)

Antes de comenzar con el análisis de la obra, precisamente por tratarse de la primera versión multilingüe del cine alemán, creemos oportuno dedicar un breve apartado al contexto histórico en el que tiene origen el sistema de producción elegido para *Der blaue Engel*.

2. VERSIÓN MULTILINGÜE: PLANTEAMIENTO TRADUCTOR EN LAS PRIMERAS PRODUCCIONES FÍLMICAS

Sabemos que la historia de la traducción audiovisual transcurre en paralelo a la historia del cine. Un aspecto común en el recorrido de una y otra es la referencia obligada al uso de intertítulos, a la creación de los primeros doblajes con el nacimiento del cine sonoro, y al recurso de los primeros subtítulos⁷.

Desde el momento en el que el cine incorpora lenguaje escrito a la representación de imágenes, podemos decir que comienza un planteamiento específico de traducción ligado a la producción cinematográfica —que ya irá siempre en paralelo— y que, andando el tiempo, desembocará en una importante actividad traductora con carta de naturaleza propia. Cuando acudimos al recorrido histórico, asistimos, entre otros, a los retos que planteaba la inclusión de las primeras soluciones traductorales en las proyecciones fílmicas.

La realidad de cada contexto al que iban dirigidas las películas —que no resultaba ser tan universal y homogénea como en principio se pensaba— obligó finalmente a unos y a otros a adoptar una solución traductora adecuada al entorno; el cine sonoro llegaba para quedarse y había que optar por solución práctica u otra para lograr que el público tuviera acceso a él.

⁷ Coincidimos con Chaume (2004) en señalar que aún hoy los trabajos de referencia en para estudiar los inicios de la traducción audiovisual son los de Izard (1992) y Ávila (1997a y 1997b) —para la modalidad de doblaje— y los de Ivarsson (1992) y Gottlieb (1997) para la modalidad de subtitulación.

El escaso intervalo de tiempo que comprende desde 1927 a 1930 fue especialmente creativo en la búsqueda de soluciones técnicas, artísticas y traductoras para afrontar todos los problemas que planteaba la llegada del sonido al cine. En un periodo en el que puede hablarse de verdadero campo de pruebas destaca particularmente los años 1927 y 1929; casualmente coinciden en ese lapso los primeros intentos de las tres opciones de traducción audiovisual: el subtítulo, el doblaje y la versión multilingüe. En 1927, año, como sabemos, se estrena la primera película subtitulada, *The Jazz Singer*, en español *El cantor de Jazz*, (Crosland, 1927) (Izard, 1992), con subtítulos en francés; solo al cabo de dos años se dobla y comercializa *Rio Rita* (Reed, 1929) en tres idiomas, español, alemán y francés (Chaume, 2004) y, finalmente, también de 1929 es la película *Atlantic* (Dupont, 1929), considerada la primera película del sistema de versiones multilingües o versiones dobles, rodada en Hollywood en inglés y alemán (Izard, 1992).

Como en todo comienzo de una actividad novedosa, ninguna de estas tres modalidades estuvo exenta de problemas, ya que cada una, por unas razones o por otras, cuestionaba tres aspectos asentados ya por el cine mudo: la propia verosimilitud del cine, sus posibilidades como creación artística y su relación con el público. Es un momento, en definitiva, que obliga tanto a creadores como espectadores a establecer diferentes pactos de ficción con la obra, según la modalidad que se elija.

El sistema de producción conocido como versión multilingüe o versión doble elegido para *Der blaue Engel* se encontraba precisamente en pruebas a partir de 1927, y consistía, como se ha apuntado, en rodar una misma película simultáneamente en diferentes idiomas, o mediando muy poco espacio de tiempo entre los rodajes. El director podía ser el mismo o variar, al igual que

los actores, que podían ser los mismos, si no se enfrentaban a barreras lingüísticas insuperables por desconocimiento del idioma extranjero, o si sus acentos no casaban con el papel que tenían que representar.

Durante aproximadamente una década, este sistema fue considerado una opción válida ya que sus costes no eran demasiados elevados, se aprovechaban los decorados de la primera versión, y no planteaba los problemas técnicos que todavía presentaban el subtítulo y el doblaje. Las críticas llegaban, según Izard (1992), porque en la mayoría de los casos no se reparaba en que las versiones no solo debían ser multilingües, sino que también habían de ser multiculturales: no se tenía suficientemente en cuenta que los aspectos culturales podían suponer un problema y se echaba en falta la adaptación de lugares, valores y temas a la cultura meta.

Una vez presentado el contexto histórico del procedimiento de las versiones dobles en sus mismos orígenes asistiremos con interés al proceso creativo al que recurrió Josef von Sternberg con su equipo para producir la primera versión multilingüe de la cinematografía alemana.

3. JOSEF VON STERNBERG Y SUS DOS ORIGINALES: *DER BLAUE ENGEL* VERSUS *THE BLUE ANGEL*

El interés que despierta el estudio de la primera película sonora en la cinematografía alemana, además en versión doble, nos lleva a elegir la propuesta del modelo de Chaume (2004) para los textos audiovisuales; dividiremos la exposición en factores externos y factores internos al texto audiovisual.

El apartado de factores externos nos permite detenernos en los planteamientos cinematográficos de la mano del propio von Sternberg. El director dejó escritas en sus memorias interesantes

166 reflexiones sobre su planteamiento artístico (von Sternberg, 1965) que arrojan luz también sobre su estrategia traductora, aspecto central en este trabajo. En el apartado de factores internos nos centraremos, fundamentalmente, en aspectos cuantitativos observables en el código lingüístico, sin olvidar que habrá que tener en cuenta aspectos del código musical y del código iconográfico, imprescindibles para comprender la selección textual. Nos interesa, en definitiva, comparar las dos versiones y analizar qué estrategias fue necesario aplicar en la versión en inglés para respetar la intención artística de la versión en alemán.

En el apartado de factores internos identificaremos las estrategias traductivas que se utilizan, de acuerdo a la propuesta de etiquetado de Minutella (2012)⁸, y observaremos cómo se trata el heterolingüismo, en qué momento y qué personaje recurre a la alternancia de código (AC), o a la mezcla de códigos (MC) y cuál es la representatividad del acento extranjero (AE).

Dado que la presencia de varios idiomas está necesariamente vinculada a la presencia de rasgos multiculturales, aplicaremos en nuestra descripción la taxonomía de Gottlieb (2009), utilizada frecuentemente en el tratamiento de referencias culturales por presentar una categorización sencilla, que permite relacionar las estrategias utilizadas con las tendencias generales de domesticación y extranjerización, en términos de Venutti (1995). Esta taxonomía presenta las siguientes categorías: retención, traducción literal, especificación, generalización, sustitución y omisión.

En la página siguiente (Tabla 1), mostramos un extracto del etiquetado de marcas de heterolin-

güismo y estrategias traductivas correspondiente al profesor Rath, protagonista en las dos cintas.

Procediendo de esta forma, pretendemos obtener luz sobre el retrato multicultural que nos deja *The Blue Angel* y lo podremos comparar con la propuesta “original” de *Der blaue Engel*. Analizaremos, pues, en este artículo, desde los resultados que arroje el etiquetado de heterolingüismo y las estrategias traductivas, cuál fue el patrón de actuación elegido por von Sternberg y su equipo para conseguir un producto al que pudiera tener acceso el público de habla inglesa.

3.1. Factores externos: el encargo

Para poder entender el planteamiento artístico de von Sternberg, como cineasta y traductor de su propia obra, es importante conocer los detalles del encargo y los problemas que planteaba. En su autobiografía, este director nos permite acceder a la génesis y a la dificultad de la tarea encomendada (von Sternberg, 1965, pp. 136-151).

Como ya se mencionó más arriba, los estudios Universum Film AG, más conocidos como Ufa, asociados por entonces con la Paramount Pictures, ofrecieron a von Sternberg la posibilidad de dirigir a Emil Jannings en su primera película sonora. Tras rechazar algunos títulos, el director se interesó para esta ocasión por la novela *Professor Unrat* (1905), de Heinrich Mann, porque, según sus propias palabras, “narraba el final de un tirano”; le interesaba reflejar el modo en el que un ser engreído y emocionalmente torpe emprende un viaje a lo desconocido para, finalmente, acabar en la nada (von Sternberg, 1965, p. 136).

Del guion y de la adaptación se encargó un equipo multilingüe formado por Robert Liebmann, Karl Vollmöller y Carl Zuckmayer, pero liderado por von Sternberg, quien se muestra en todo momento celoso de su autoría y quien ejer-

⁸ Seguimos la propuesta de etiquetado de Minutella (2012) en películas multilingües; se ha adaptado la etiqueta de “alternancia de código” (AC) al español y la de presencia de “acento extranjero” (AE).

Tabla 1. Etiquetado de marcas

TCR_DB	Text_ <i>Der blaue Engel</i>	TCR_TBA	Text_ <i>The Blue Angel</i>	Etiquetas	Estrategias	
Rath	00:10:37	Halt! Falsch	00:10:24	Halt, wrong!	MC/AE	<i>retention/literal</i>
	00:10:47	Sie können ja nicht einmal den englischen Artikel aussprechen. Machen Sie mir nach! The...	00:10:34	You are evidently dissatisfied with the accepted pronunciation of the word “the”	AE	<i>substitution</i>
	00:11:00	Zähnen auseinander	00:11:00	Zähnen auseinander!	AC	<i>retention</i>
	00:11:07	„the”	00:11:04	“The”		<i>retention</i>
	00:11:12	Setzen!	00:11:11	Verdammter Lümmel! Sit down!	MC	<i>substitution</i>
	00:11:15	Aufsatzhefte heraus!	00:11:15	Copy books!		<i>literal</i>
	00:11:23	Also schreiben Sie... „Julius Caesar: was wäre geschehen, wenn —äh— Marc Anton die Grabrede nicht gehalten hätte”.	00:11:23	Now gentlemen write the word “the” two hundred times.	AE	<i>substitution</i>

cía gran control sobre su obra⁹. Von Sternberg parte de la siguiente premisa o idea precursora, compartida, como decíamos, con la novela de Mann: qué sucede si un ser tiránico y resentido se adentra en un mundo de emociones vitales hasta entonces desconocidas para él. También comparte con la obra literaria la idea rectora, el hilo conductor que engloba el tema y lo define: mostrar el desmoronamiento moral y vital de un hombre, y lo que representa, ante un panorama de espejismos, que no entiende y continuamente

⁹ Declara su responsabilidad sobre la versión inglesa heterolingüe con las siguientes palabras: “Whatever virtues *The Blue Angel* contains, and whatever faults (and there are not few), they are mine”. (von Sternberg, 1965, p. 136).

malinterpreta (cfr. Fortea y Gómez, 2020 p. 34).

Von Sternberg afirmaba que su intención no era criticar el sistema de educación alemán, ni alertar sobre el ascenso nazi; sin embargo, sí era consciente de estar haciendo poesía visual con el ambiente concreto de una época determinada; estaba plasmando en imágenes las batidas oceánicas que percibía en el Berlín de 1929. Merece la pena reproducir gran parte de esta cita porque plasma un aspecto central del mensaje de la cinta que estamos analizando:

My ocean was Berlin in the fall of 1929. The war that had ended eleven years before had left the capital of a once proud Germany physically intact. Other things had happened that proved as

destructive and more so than if the city had been turned into rubble —something the next war was to accomplish. When I arrive, Berlin had barely recovered from upheavals that its people should have remembered. Following in the wake of the defeat of the German Empire, the fleet had revolted, what was left of the army had scurried to hide, officers had had their epaulettes ripped off by the mobs, and the emperor had fled: all this was a prelude to political confusion, chaos, starvation, and a currency inflation that bordered on insanity [...] Social currency collapsed as well and morality became a curiosity. A people once strong and arrogant had been leveled to animals foraging for food. All normal values had become obsolete. [...] This ocean was seething when I was called to explore it. [...] To quoted Erich Kästner's popular poem, it began with the devastating "In the place where others have a soul, she had a hole". (von Sternberg, 1965, p. 227)

Su obra multilingüe pretendía, por lo tanto, ser un poema visual de esta percepción.

Von Sternberg nos detalla, además, los problemas que planteaba el sistema de producción que él quería poner a prueba. Para ello, comienza por describir los problemas técnicos de la grabación de sonido, narra las situaciones generadas por el comportamiento multicultural y multilingüe del equipo y finaliza con las limitaciones de los actores respecto de la pronunciación, tanto en la versión alemana como en la inglesa.

En cuanto a los problemas técnicos, von Sternberg comenta que en Alemania todavía no se disponía de equipos ni de experiencia en producir películas sonoras, no se podía tampoco recurrir al proceso de doblaje en post-producción, por lo que el sonido de sala era el que quedaría grabado en la cinta: "personal, artistic, and political problems filled every nook and corner, and objections were made on every side: and my own objections were added to

everything that they failed to object to" (1965, p. 138)¹⁰. Von Sternberg consiguió de Erich Pommer, el productor de este proyecto, como ya se ha mencionado, la promesa de que se respetarían las dos versiones tal y como el director las entregara. Von Sternberg afirma que Pommer se mantuvo fiel a su promesa. Más tarde, sin embargo, ambas cintas se prohibieron en Alemania al ser calificadas de "arte decadente", y se reclamaron todas las copias para quemarlas (von Sternberg, 1965).

También deja constancia de los problemas que surgieron en la propia dirección multilingüe. Nos destaca dos de ellos: por un lado, el cuestionamiento por parte de los actores alemanes de las indicaciones de pronunciación que les daba von Sternberg —para ellos un director extranjero— que, a pesar de haber nacido en Austria y de haber cursado allí parte de la educación secundaria, reconocía su carencia de fluidez en alemán; y por otro, la inexperiencia de los actores con el sistema de producción sonoro. El autor nos pone como ejemplo la disputa que se estableció desde el comienzo del rodaje entre Jannings y él:

He was master of the German language, with which I was no longer fluent, though I had no difficulty in making myself clear enough whenever this became essential. [...] he was now in this own territory; no one, so he thought, could question his authority over his language —least of all, a foreigner. (1965, p. 140)

Ante los continuos comentarios de Jannings sobre la falta de competencia en alemán del

¹⁰ Los problemas políticos que menciona se debían a tener que trabajar bajo la mirada vigilante del presidente de la Ufa, Alfred Hugenberg, quien fue miembro del Reichstag antes y durante la dictadura de Hitler y recelaba de que entre las intenciones de von Sternberg podrían no encontrarse las de ensalzar las virtudes del pueblo alemán. (von Sternberg, 1965).

director para juzgar la pronunciación, este intentaba imponer su visión profesional sobre el nuevo medio con el que trabajaban y argumentaba que la pronunciación debía alejarse de la inflexión arcaica y de la proyección de voz requerida en el teatro:

The language that now issued authoritatively from my professor's whiskers was not only enunciated with precision but was embellished with archaic inflections that had not been heard since the Middle Ages. [...] You are alone with this poor boy, at home; forget the crowded stage [...] Emil, I like your voice when you speak to me, but not when you address to the microphone. We are making a German film, but with sound. (1965, pp. 140-141)

Von Sternberg no deja dudas sobre la conciencia de planificación y el control que tenía y quería para la grabación sonora de esta película en cualquiera de los dos idiomas, y así quiso zanjar la disputa sobre el continuo cuestionamiento de su método, sobre todo por parte de Jannings:

I added that I also planned to have him speak English as well as German and that he would unfortunately have to submit every sound he made to my approval, in any language [...] Whether I was ignorant or not, my ears were going to be the final judge of what the sound system could absorb. (1965, p. 142)

No son muchas las observaciones que von Sternberg hace sobre la toma de decisiones para la versión en inglés, aunque sí se hace eco de las dificultades de pronunciación de la mayoría del elenco y de que era consciente de que este aspecto podía suponer una traba para la internacionalización de la película. No solo pensaba en la diferencia de idiomas, sino también en el grado de alfabetización del público. Por esta razón, tanto en esta película como en las siguientes,

von Sternberg elegía temas con gran potencial para el código visual en detrimento del código acústico, pues el primero le parecía más universal:

I had deliberately selected a theme that was visual and owed no allegiance to a cascade of words. Not only was I aware of the importance of maintaining the international force of the medium and its appeal to distant people, most of whom had a vocabulary not exceeding five hundred words, but my selection had been influenced by a practical consideration. (1965, p. 245):

Esas consideraciones de carácter práctico eran la recepción del público ante una inaceptable pronunciación foránea y el reconocimiento de una de las mayores dificultades en el aprendizaje del idioma inglés: su fonética. Así lo reconoce refiriéndose a la Dietrich:

Her German and French were impeccable, but her knowledge of English was then poor, and unless carefully handled, difficult to reconcile with the charm of her looks. [...] An image that had no accent, German or otherwise, could not be subjected to a guttural pronunciation which rolling r sounds, v substituted for w, ch for j, b for p and z for s. My fears were not based on any fantasy, for in the filming the English version of *The Blue Angel* simultaneously with the German, I had witnessed the facial contortions and the wrestling match with the tongue that went with the most elemental sounds that came from her lips. (1965, pp. 245-246)

Tras esta presentación de factores externos relevantes, comprobamos que nos encontramos ante un equipo creativo, con von Sternberg como director, consciente de las dificultades que plantea la versión múltiple sonora de la filmación de *Der blaue Engel* y *The Blue Angel* y que nos revela que la línea directriz, el método, será el de apostar por la máxima internacionalización del pro-

170 yecto. A partir de aquí podemos pensar, en terminología de Venutti (1995), que las decisiones, las estrategias que se adopten pueden contribuir tanto a producir un texto audiovisual exótico, en el que se obligará al público a aceptar el acercamiento a una cultura que no es la propia o a domesticar el texto utilizando estrategias que limen la distancia cultural. En sus memorias, von Sternberg no explicita las estrategias concretas que se tomaron, pero ahora, después de que se encontrara y restaurara la versión en inglés, podemos comparar las dos versiones y observar las técnicas a las que recurrió. Estas serán las que analizaremos en la comparación de factores internos que ofrecemos a continuación.

3.2. Factores internos

Tras el análisis de las dos cintas, expondremos los resultados más significativos observados en la comparación de sus códigos lingüísticos. Antes de proceder a la aportación de los datos, es necesario presentar el planteamiento espacio-temporal que enmarca la narración de *Der blaue Engel*, para identificar las estrategias adoptadas en su versión doble.

La narración fílmica en *Der blaue Engel* transcurre, en su mayor parte, en una ciudad portuaria del norte de Alemania y, aunque en la cinta no se menciona, puede tratarse de la ciudad alemana de Lübeck, que es donde Heinrich Mann sitúa la narración que inspira la cinta. Las secuencias se desarrollan en tres espacios principales: la habitación del profesor Rath, el instituto en el que imparte clases de literatura e inglés y el local *Der blaue Engel*, donde actúa la cabaretera Lola Lola. En la película, la narración comienza en 1926, y salta mediante una elipsis hasta el momento cronológico real, 1929. La

trama, *grosso modo*, nos narra el viaje emocional que experimenta un profesor arrogante, autoritario y solitario al enamorarse de una cantante de cabaré. El idioma de la película es alemán estándar con diferencias diatrásticas entre la variedad lingüística culta del profesor y el alemán coloquial de los demás personajes que se encuentran en el local.

Para la versión doble, *The Blue Angel*, se mantienen los mismos parámetros espaciotemporales: la acción transcurre en el norte de Alemania entre 1926 y 1929. Sin embargo, von Sternberg decidió recurrir a la creación de una realidad nueva para dotar de verosimilitud a su versión internacional en inglés. Para ello creó una realidad discursiva que justifica que los personajes, los mismos actores alemanes, hablen en inglés con marcado acento alemán mediante dos recursos. Por un lado, adopta la estrategia de *substitution* —sustitución o creación discursiva— potenciando la figura del profesor como docente de inglés. De esta manera, por ejemplo, sustituye diálogos del original que le permiten mantener parlamentos largos con sus alumnos en inglés y en alemán. Por otro lado, recurre de nuevo a la sustitución o creación discursiva, y convierte a Lola Lola en una artista no de origen alemán como en el original, sino como una cantante internacional cuya procedencia exacta nunca se llegará a descubrir. El personaje de Lola Lola hablará y cantará siempre en inglés y los demás personajes tendrán que dirigirse a ella en ese idioma, mientras que entre ellos pueden hablar en alemán.

Los siguientes diálogos muestran el comportamiento descrito anteriormente entre el profesor Rath y Angst, (Tabla 2) uno de sus estudiantes, Rath y Lola (Tabla 3) y Rath y Kiepert (Tabla 4), el director del espectáculo.

Tabla 2. Diálogos

	TCR_ DBE	Text_ <i>Der blaue Engel</i>	TCR_TBA	Text_ <i>The Blue Angel</i>	Etiquetas	Estrategias
Rath	00:15:13	Hinein!		Vorwärts!	AC	<i>retention</i>
Rath	00:15:25	Hierher!	00:15:00	Hierher!	AC	<i>retention</i>
Rath	00:15:33	Setzen Sie sich!	00:15:02	Sit down!		<i>literal</i>
Rath	00:15:41	Also auch Sie! Mein Primus!	00:15:11	You too, my best pupil		<i>literal</i>
Angst	00:15:42	Herr Professor...	00:15:12	Herr Professor	AC	<i>retention</i>
Rath	00:15:44	Schweigen Sie				<i>omission</i>
Rath	00:15:47	Schämen Sie gar nicht?				<i>omission</i>
Angst	00:15:48	Aber Herr Pro- fessor, wenn ich sage...				<i>omission</i>
Rath	00:15:48	Still! Sehen Sie mich an!	00:15:14	Quiet look at me!		<i>literal</i>
Rath	00:15:52	Woher haben Sie die Postkarte?	00:15:16	Where did you get these postcards?		<i>literal</i>
Angst	00:15:55	Ich weiss nicht	00:15:22	Ich weiss nicht	AC	<i>retention</i>
Rath	00:15:56	Lügen Sie nicht!	00:15:25	English sprechen!! And don 't lie to me	MC	<i>substitution/literal</i>
Rath	00:15:57	Woher?	00:15:27	Where did you get these postcards		<i>specification</i>
Angst	00:15:58	Einer muss sie mir reingesteckt haben	00:15:30	Someone must have put it in my books.	AE	<i>literal</i>

Tabla 3. Diálogos

	TCR_TBE	Text TBA	TCR_TBA	Text TBE	Etiquetas	Estrategias
Lola	00:22:52	Nanu?! Was machen Sie denn in meinem Schlafzimmer!	00:22:15	Well, how did you like my bedroom?		<i>literal (with point of view modulation)</i>
Rath	00:22:56	Sie sind also die Künstlerin Lola Lola!	00:22:18	Sie sind also die Künstlerin Lola Lola?	AC	<i>retention</i>
Lola			00:22:25	Sorry but you'll have to talk in my language		<i>substitution</i>
Rath			00:22:27	Was? Eh... You are the actress Lola Lola?	MC	<i>substitution</i>
Lola	00:23:06	Sie sind vielleicht von der Polizei?	00:22:33	Police officer, huh?		<i>literal (with linguistic reduction)</i>
Rath	00:23:09	Sie irren, mein Fräulein, Bin Dr. Immanuel Rath. Professor am hiesigen Gymnasium.	00:22:34	Was erlauben sie sich! Mine name is Immanuel Rath, professor of the local school	MC	<i>retention/literal</i>

Tabla 4. Diálogos

	TCR_TBE	Texto TBA	TCR_TBA	Texto TBE	Etiquetas	Estrategias
Lola	00:27:36	Nur der Professor von den Schuljugend!	00:27:08	Meet Director Kiepert, Herr Professor	MC	<i>substitution/retention</i>
Kiepert	00:27:41	Professor!	00:27:09	Professor!	AC	<i>retention</i>
Rath	00:27:43	Am hiesigen Gymnasium. Dr. Immanuel Rath	00:27:10	Of English and Literature. Dr Immanuel Rath	AC	<i>substitution</i>
Kiepert	00:27:46	Dann passen wir ja beide zusammen.				<i>omission</i>
Rath	00:27:48	Wieso?				<i>omission</i>
Lola			00:27:17	A real professor. A school professor, not a professor of magic.		<i>substitution</i>

Kiepert	00:27:49	Kunst und Wissenschaft. Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle: Kiepert, Direktor und Zauberkünstler. Warum hast du mich denn da nicht gleich rufen lassen. Ich freu ' mich sehr, einen von den Herrn Honoratioren persönlich bei mir begrüßen zu können.	00:27:19	Ich freue mich sehr, einen von den Herrn Honoratioren persönlich bei mir begrüßen zu können.	AC/MC	omission/ retention/ substitution
Rath	00:28:02	Ich bin hier				omission
Kiepert	00:28:04	Ich weiss... wie zu hause				omission
Rath	00:28:05	Nein. ich bin hier...				omission
Kiepert	00:28:08	Ich weiss, dass Sie hier sind und ich freue mich darüber. Warum hast du mir nicht rufen lassen? Bin ich der Direktor oder bin ich nicht.		Why didn't you call me? Am I the director or I am not?	AC	omission/literal
Lola	00:28:10	Ein alter Ochse bist du!	00:27:35	Call you what?		substitution

Comprobamos en estos y otros diálogos del filme que von Sternberg concibió la producción cinematográfica en *The Blue Angel* actuando como responsable de mediación de su propia obra omitiendo algunos diálogos y sustituyendo otros según convenía a cada escena en favor de su idea de internacionalización de esta película. Todos los indicios apuntan a que este director sella un pacto de credibilidad acudiendo a una realidad multicultural que conocía bien como emigrante austríaco en Nueva York: el multilingüismo y la multiculturalidad. Se vale de la potencialidad de los dos escenarios principales, el aula, como lugar en el que se puede aprender una lengua extranjera, y la ciudad de Lübeck, como ciudad portuaria, que ofrece la posibilidad de presentar un ambiente de diversión cosmopolita en el que existen locales de entretenimiento, *troupes* formadas por artistas

de distintas nacionalidades y, al mismo tiempo, el público puede ser heterogéneo y puede aceptar que se cante en inglés. *The Blue Angel*, como vemos, es una versión con una alta presencia del idioma alemán, con alternancia y mezcla de código con el inglés, según lo requieran las escenas. Crea, en definitiva, como venimos diciendo, la primera cinta sonora en versión doble y heterolingüe en el cine alemán consciente en los dos proyectos de los distintos públicos a los que va dirigida su obra.

Veamos a continuación cuál es la proporción de los idiomas inglés y alemán en *The Blue Angel*.

3.3. Código lingüístico

Como avanzamos con anterioridad, nos centraremos en este estudio en la comparación de los códigos lingüísticos de las dos cintas, y más

174 concretamente nos centraremos en los aspectos cuantitativos, que servirán de apoyo en las reflexiones finales de carácter cualitativo. Tan solo aludiremos a divergencias en el código musical e iconográfico si resultan relevantes en la interpretación de algunas de las estrategias elegidas por el director de las dos películas.

Después de transcribir las listas de diálogos en *Der blaue Engel* y *The Blue Angel* observamos que la cinta en versión alemana cuenta con un total de 398 intervenciones por parte de los actores¹¹, mientras que la versión en inglés tiene 378 intervenciones; de ellas, 217 en inglés y 161 en alemán (Tabla 5). Es decir, que en la versión doble heterolingüe, la presencia del inglés es de un 57 % y la del alemán de un significativo 43 %; además, debemos consignar que la presencia del inglés aparece en su mayoría con acento alemán, exceptuando las intervenciones del personaje de Lola Lola. Si tuviéramos en cuenta este aspecto suprasegmental y restáramos las intervenciones de Lola Lola, el porcentaje de presencia del alemán en la versión inglesa sería de un 81,5 %.

Tabla 5. Comparativa de intervenciones alemán/inglés

	TOTAL DE INTERVENCIONES	ALEMÁN	INGLÉS
<i>Der blaue Engel</i>	398	393	5
<i>The Blue Angel</i>	378	161	217

Si observamos el comportamiento lingüístico de los personajes (Tabla 6), es a Lola Lola a quien corresponde la utilización del inglés, prácticamente sin alternancia, ni mezcla de códigos

¹¹ Las canciones cuentan como una sola intervención. Nos interesa ahora, en primera instancia, tan solo el idioma en el que se interpretan.

(AC o MC), es decir, es coherente en el empleo del inglés, tanto cuando habla como cuando canta, y sus intervenciones en inglés representan el 97,29 % del total de su lista de diálogos. Las intervenciones en inglés del profesor Rath suponen un 48,35 %, y en alemán un 40,65% en el total de sus diálogos, sin tener en cuenta la mezcla de códigos. Kiepert interviene en inglés en un 43,93 % y en alemán en un 55,97 %; su esposa, Guste, interviene en inglés en un 31,57 % y en alemán, en un 64,75 %. Si continuáramos con la proporción de intervenciones en inglés y alemán del resto de los personajes, comprobaríamos que todos ellos utilizan el idioma alemán—su idioma materno, tanto en la realidad como en la ficción— en una proporción generosa, cuando no signifique el 100% de sus intervenciones, como ocurre en el caso del policía (*Polizist*) y del ama de llaves (*Wirtschaftlerin*).

En el proyecto de internacionalizar un producto fílmico alemán, los datos nos demuestran que von Sternberg y su equipo deciden que, de cara al destinatario de habla inglesa, resultará aceptable y verosímil ofrecer un texto audiovisual con una presencia notable de lengua extranjera y que, en concreto, la presencia del idioma alemán en esta cinta, además de estar justificada por situarse la acción en Alemania, tendrá aceptación por parte del público; aspecto en el que ahondaremos en el apartado de conclusiones.

Es decir, se da alternancia de código en mayor o menor medida en todos los personajes, exceptuando el de Lola Lola, por las razones expuestas más arriba; la propuesta de internacionalización de la versión en inglés queda caracterizada como un producto extranjerizante.

Veamos en la página siguiente la presencia de estrategias, resumida en la Tabla 7.

El estudio de las estrategias utilizadas arroja los siguientes resultados: destaca la retención, un 48,17 %, del idioma alemán en diálogos y canciones de los personajes—exceptuando el de Lola—,

Tabla 6. Comparativa de códigos alemán/inglés**

<i>The blue Angel</i>	Total de intervenciones en el filme	Porcentaje del total del filme	Alternancia de código al alemán (AC)	Mezcla de Código (MC) Inglés-alemán	L1 en inglés	Omisión
Prof. RATH	91	24%	37	10	44	6
Lola Lola	74	19,57%		1	73	
Kiepert	66	17,50%	32	5	29	3
Guste	19	5,02%	12		6	1
Kapitän	15	3,96%	10	4	1	
Angst	15	3,96%	7	2	6	1
Kellner	14	3,70%	7	4	3	
Polizist	11	2,91%	11			
Mazzepea	9	2,40%	2*	7*	2	
Student 2	6	1,50%	4	1	1	
Student 3	6	1,50%	1		5	
Direktor-Gymnasium	4	1%	3			1
Wirtschaftlerin	4	1%	3			1
Student 1	2	0,50%	1		1	
Ad LIB	42	11,11%	42			

**La caracterización del personaje Mazzepea, tanto en la versión alemana como en la inglesa, es la de un levantador de pesas de habla francesa: la alternancia de código, la mezcla o la presencia de acento será alemán-francés o inglés-francés, según la cinta.

Tabla 7. Estrategias.

	Generalización	Traducción literal	Omisión	Retención	Especificación	Sustitución
<i>The Blue Angel</i>	0	164	24	167	5	32
Porcentaje	0	34,69 %	6,34 %	48,17 %	1,30 %	8,50 %

176 como procedimiento inequívocamente extranjerizante, seguido de la traducción literal (34,69%), a priori acorde con un planteamiento más domesticador, si no se utilizan calcos sintácticos o léxicos. La omisión, 6,34%, la sustitución, 8,50% y la especificación 1,30% suman un 16,14% del total de estrategias. En principio, estas últimas estrategias podrían ser tanto extranjerizantes como domesticadoras, dependiendo de qué tipo de aspecto cultural se omita o se busque como sustituto.

Al observar atentamente la estrategia de omisión, comprobamos que se ha recurrido a ella cuando se consideraba que las connotaciones semánticas del código lingüístico en alemán impedirían activar las mismas asociaciones en inglés. Resaltamos aquí el juego de palabras que se establece en la caracterización del profesor Rath en los primeros compases del filme en alemán (TCR 00:06:49). Antes de que el profesor entre en el aula, su espacio de poder, vemos cómo uno de los estudiantes se acerca agazapado al pupitre de profesor, y, sobre su cuaderno, en el que podemos leer el nombre del profesor Rath, dibuja una caricatura y antepone el prefijo *un-*, quedando el apodo *Unrath*, al tiempo que presiona la punta del lápiz y rompe la mina (Figura 1). Desde el

comienzo de la obra se nos presenta la autoridad de este profesor cuestionada y caracterizada por lo que este mote significa y connota. En alemán, Rath remite a *Rat*, que significa “consejo”, “consejero”, “persona juiciosa”, mientras que *Unrath* significa “basura”, “podredumbre”. Este significado le viene dado por la carencia, la impotencia de hacerse con lo necesario para que la vida prospere (cfr. Fortea y Gómez, 2020: p. 35), es decir, que el mote *Unrath* caracteriza al personaje como persona impotente, desamparada, desorientada y confusa. Von Sternberg elige comenzar la caracterización del personaje principal desde esta falla emocional y este juego de palabras de forma visual, a modo de inserto. Naturalmente, en la versión en inglés (TCR 00:06:31) no puede servirse de este juego de palabras y en la versión doble tan solo vemos cómo el estudiante dibuja una caricatura del profesor y rompe la mina del lápiz. Aquí necesariamente será el código iconográfico el único responsable de anclar las connotaciones del mote de *Unrath* con el carácter del personaje; no debemos olvidar que estamos en los inicios del cine sonoro y que se confiaba plenamente en la efectividad del código visual para transmitir cualquier tipo de mensaje superando así la barrera cultural.

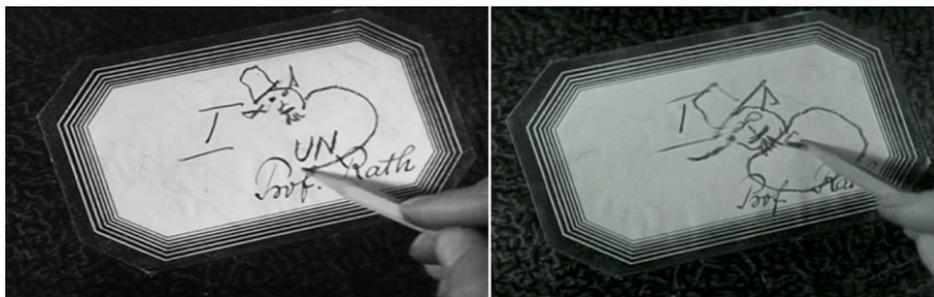


FIG 1. Comparación de fotogramas.
Der blaue Engel (TCR 00:06:49) – The Blue Angel (TCR 00:06:31)

Solo hemos encontrado un caso en el que se ha elidido una referencia cultural como tal sin que se observase dificultad lingüística y es el concepto de *Obrigkeit*, —las autoridades o autoridad competente— que se una en una escena en la que Kiepert pide al profesor que se esconda en el sótano del local para evitar una situación comprometida con la autoridad, en este caso, policial. La réplica del profesor es: *Ich habe die Obrigkeit nicht zu fürchten* (TCR 00:44:11 “No tengo nada que temer de las autoridades”) y lo repite en varias ocasiones. En la versión en inglés se elide esta frase, no la situación; quizá le pareciera a von Sternberg que no eran comparables los conceptos de respeto y comportamiento disciplinado ante la autoridad competente, o nuevamente, que se podía inferir del código visual.

Como ya dijimos, von Sternberg crea una nueva realidad argumental para dar verosimilitud a la trama. Ya que no cambian los parámetros espaciotemporales, para justificar la utilización del inglés como lengua vehicular en *The Blue Angel*, Lola Lola se convierte en una artista internacional con quien hay que comunicarse en inglés. Es decir, se apuesta por un tipo de sustitución que en técnicas de traducción conocemos también como “creación discursiva” (Hurtado Albir, 2001, p. 269), y a partir de ahí, se crea toda una serie de equivalencias efímeras, que no tendrían sentido fuera de este contexto, para mantener la

coherencia interna del planteamiento elegido, como vimos en los ejemplos de sustitución en las Tablas 1 y 2. Es también interesante observar la coherencia a la hora de optar por sustituciones que son creaciones discursivas en las que se evitan equivalencias acuñadas o adaptación a la cultura meta, técnicas que resultarían claramente domesticadoras.

Uno ejemplo (Tabla 8) en el que se recurre a la sustitución como un intento de salvar las distancias culturales lo encontramos en el apalabramiento elegido para una escena en la que von Sternberg nos quiere transmitir la idea de tiranía y miseria pedagógica.

Coherente con la idea de verosimilitud, el director del filme considera que quizá no se entienda bien la idea de abuso de poder ante la dificultad de cumplir con el tema erudito propuesto. En su lugar, se propone en la versión en inglés un castigo absurdo de escaso valor pedagógico: el hecho de que un alumno no pueda pronunciar bien el artículo *the* (“el/la”) se sanciona obligando a toda la clase a copiar por escrito esa palabra. Quizá se pueda ver aquí un intento por compensar la caracterización de este profesor con el apodo de *Unrath* (“basura”), del que no se pueden esperar propuestas de gran valor pedagógico.

Procederemos, finalmente, a la interpretación cualitativa de los datos en nuestras conclusiones.

Tabla 8. Recursos verbales para salvar la distancia cultural

DBE (TCR 00:11:15)	TBA (TCR 00:11:10)
<p>RATH: <i>Also, schreiben Sie... „Julius Cäesar“. Was wäre geschehen, wenn — äh, — Marc Anton die Grabrede nicht gehalten hätte!</i></p> <p>Trad. Tomen nota... Julio César: ¿qué hubiera sucedido si Marco Antonio no hubiera pronunciado su discurso fúnebre?</p>	<p>RATH: Now, gentlemen, write the word “the” two hundred times.</p> <p>Trad. Y ahora, caballeros, escriban la palabra “the [el/la]” doscientas veces.</p>

178 4. CONCLUSIONES

En cuanto al código lingüístico se refiere, y después del estudio comparativo de las estrategias elegidas para la versión en inglés de *Der blaue Engel*, podemos afirmar que se demuestra que von Sternberg apostó por un planteamiento de internacionalización de su filme basado en la extranjerización. Lejos de atenuar el origen alemán del producto, considera aceptable para el público de habla inglesa la máxima exposición a la procedencia alemana de la trama, su ubicación y los personajes que la viven.

Las estrategias elegidas en el plano lingüístico: retención del idioma alemán, sustitución de diálogos o creación discursiva para crear nuevos referentes y la omisión solo de elementos con connotaciones difíciles o imposibles de recuperar —al menos en el plano lingüístico— nos indican que von Sternberg y su equipo son coherentes en la idea de producir un texto fílmico en inglés siguiendo un método de traducción de corte extranjerizante.

Comprobamos que ya desde la preproducción se ha trazado una línea de actuación clara en cuanto a la condición multilingüe y heterolingüe en *The Blue Angel*, se repara en los problemas que puede ocasionar la multiculturalidad del filme y se obra en consecuencia con la intervención mínima necesaria, sin adaptación excesiva de lugares, valores y temas a la cultura meta. En buena parte, el convencimiento de von Sternberg sobre la credibilidad de su versión doble puede deberse a dos razones: una tiene que ver con el momento de la historia de la cinematografía y, otra, ligada a la anterior, con la propia concepción creativa de von Sternberg como cineasta.

En efecto, no podemos obviar que nos encontramos ante la irrupción del cine sonoro —para von Sternberg se trata de su segunda película sonora y para la cinematografía alemana de la

primera—. Estamos en una etapa en la que muchos directores creen plenamente en el poder del lenguaje icónico que proponía el cine mudo y en la que todavía se buscaban temas apropiados para el “esperanto visual” como representación artística. Von Sternberg es un cineasta que concibe la cámara como una pluma capaz de narrar a través del código visual y se muestra convencido de la superioridad de la imagen como representación artística sobre el material sonoro. Es muy consciente, sin embargo, de la necesidad de reflexionar sobre las barreras que puede ocasionar la introducción del código sonoro en el cine, no solo en el plano estético, sino también en su capacidad de resultar accesible para un amplio espectro de público:

But sound, important and effective as it is, will always play a supplementary role to the image. [...] what is required is a new conception of the function of sound, to so manipulate it that it not becomes a barrier to the fluid language of the silent image: the silent film which attained the enviable power of transferring its content to all races and nations —even to those who could not read and write their own language. (von Sternberg, 1965, p. 322)

Con esta reflexión, von Sternberg muestra su preocupación por no convertir la interacción entre los diferentes códigos en una barrera que impida acceder a la visión creativa de diseño podemos decir “universal” prevista por el cineasta, visión heredada del planteamiento del cine mudo.

A la luz de todos estos datos, podemos concluir que von Sternberg concibió para su versión doble una propuesta que consideraba libre de barreras lingüísticas y culturales; es decir, propone con *The Blue Angel* una obra lingüísticamente accesible, creíble y fiel a su propia intención artística.

Como decíamos al comienzo de nuestra exposición, es muy interesante revisar los inicios del

sistema de producción fílmica de las versiones dobles. El argumento de que con el inicio del sonido se ponía fin al lenguaje universal del cine mudo queda matizado con propuestas como esta de von Sternberg. La necesidad de traducir el código lingüístico hace que se repare en las diferencias entre culturas y obliga a plantearse soluciones creativas pero acordes con la idea precursora y con la idea controladora de la propuesta inicial. Naturalmente, nunca obtendremos dos obras idénticas, pero sí lograremos acceder al universo artístico pretendido por el autor.

REFERENCIAS

- Ávila, A. (1997a). *El doblaje*. Cátedra.
- Ávila, A. (1997b). *La historia del doblaje*. CIMS Ediciones.
- Brockmann S. (2010). *A Critical History of German Film*. Camden House.
- Cerezo, B., de Higes, I., Galán, E., y Arnau, R. (2017). Montaje audiovisual e integración de la audiodescripción en la producción documental. *inTRAlínea, 19 (Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies*. J. J. Martínez Sierra y B. Cerezo Merchán (Eds.). http://www.intralinea.org/specials/article/montaje_audiovisual_e_integracion_de_la_audiodescripcion.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Crosland, A. (Director). (1927). *The Jazz Singer* (Película). D. F. Zanuck.
- Dupont, E. A. (Director). (1929). *Atlantic* (Película). E. A. Dupont.
- Forte, C y Gómez, C. (2020): El análisis literario como herramienta de traducción: tras los pasos de Pilar Elena. En M.^a A. Recio, S. Roiss y B. Santana (Eds.). *Del texto a la traducción. Estudios en homenaje a Pilar Elena*. (pp. 29-42). Comares.
- Gottlieb, H. (1997): Subtitling against the Current: Danish Concepts, English Minds. En J. Díaz Cintas (Ed.). *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 21-43). Multilingual Matters.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Izard, N. (1992). *La traducción cinematográfica*. Generalitat de Catalunya.
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Transedit.
- Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* (Película). E. Pommer.
- Mann, H. (1905). *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*. Langen.
- Minutella, V. (2012). You Fancying Your Gora Coach Is Okay with Me: Translating Multilingual Films for an Italian Audience. en: A. Remael, P. Orero y M. Carroll (Eds.) *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads* (pp. 313-334). Rodopi.
- Murnau, F. W. (Director). (1924). *Der letzte Mann* (Película). E. Pommer.
- Reed, L. (Director). (1929). *Rio Rita*. (Película). RKO Radio Pictures.
- Remael, A., Orero, P., y Carroll, M. (Eds.). (2012): *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. Rodopi.
- Romero-Fresco, P. (2013): Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *Journal of Specialised Translation, 20*, 201-223. http://www.jostrans.org/issue20/art_romero.php.
- Romero-Fresco, P. (2017). Accessible filmmaking in documentaries. *inTRAlínea (Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies)*. http://www.intralinea.org/specials/article/accessible_filmmaking_in_documentaries.
- Romero-Fresco, P. (2018). In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation. *Journal of Audiovisual Translation, 1(1)*, 187-204.
- Romero-Fresco, P. (2019). *Accessible filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge.
- Romero-Fresco, P. (2020). The accessible filmmaker and the global film. *MonTI - Monografías de Traducción e Interpretación, 12*, 381-417.
- Romero-Fresco, P., y Freyer, L. (2018). *Accessible Film-making Guide*. Archer's Mark.
- Sternberg, J. von (Director). (1928). *The Last Command*. (Película). Paramount.

- 180 Sternberg, J. von. (Director). (1930). *Der blaue Engel* (Película). [DVD, Divisa Home Video 2018].
- Sternberg, J. von. (Director). (1930). *The Blue Angel* (Película). E. Pommer. [DVD Divisa Home Video 2018].
- Sternberg, J. von (1965). *Fun in a Chinese Laundry*. Mercury House.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- Vermeulen, A. (2012): Heterolingualism in audiovisual translation: *Dee Zaak Alzheimer/La Memoria del Asesino*. En A. Remael, P. Orero y M. Carroll (Eds.). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. (pp. 295-313). Rodopi.
- Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Película). R. Meinert, E. Pommer.