

Egoyan, A. and Balfour, I. (Eds.), *Subtitles. On the foreignness of film*, The MIT Press, Cambridge - London, 2004, 532 págs.

En 1972, la Academy of Motion Pictures, Arts, and Sciences (AMPAS), desestimó la participación en la candidatura a los Oscars, dentro de la sección dedicada de mejor película extranjera, de *The Harder they Come*, por haber sido rodada en calipso. El calipso o creole, esto es, el inglés hablado en Jamaica, era, según la AMPAS, un dialecto del inglés. La subsección D de las reglas de los Academy Awards establecía claramente que sólo podrían ser consideradas extranjeras aquellas película rodadas en un idioma diferente al inglés. Como señala John Mowitt en su artículo “The Hollywood Sound Tract”, incluido en este volumen, esta definición de lo “extranjero” resulta enormemente ilustrativa y rica en consecuencias. Para empezar lo “extranjero”, no se ve, se oye. La alteridad queda más allá de los márgenes de las imágenes mismas. Mientras la mayoría de los premios de la academia recaen sobre los aspectos *visuales* de un film, su carácter de “extranjero”, recaía sobre su aspecto *sonoro*. Implícitamente Hollywood estaba admitiendo que cualquier cosa susceptible de ser convertida en imágenes, por lejana a la propia cultura norteamericana que pudiera ser esa cosa, aparecería bajo unos estándares, los de la imagen, completamente asumibles por la propia academia y, en definitiva, por la industria. De aquí, precisamente, otro requisito para ser incluida en alguna de las categorías de los premios que debe cumplir cualquier película: haber sido exhibida en un circuito comercial más o menos amplio. Sin embargo, aunque la imagen atraparía en estándares bien delimitados cualquier cultura, cualquier costumbre, o cualquier ritual, por extraño que fuese, la palabra, por muy semejante que fuese a las palabras que manejamos constantemente, quedaría siempre inevitablemente marcada por un estigma cultural que haría de ella algo extraño a nosotros, algo extranjero. Por eso, el caso de *The Harder they Come*, resultó tan problemático. Por más que la academia considerase al calipso un dialecto del inglés, las únicas copias del film que circularon en los Estados Unidos, estaban subtituladas en inglés.

Ahora ya tenemos situado los problemas que Egoyan y Balfour han querido presentar en este libro. Mientras la imagen ha sido convertida en una *tabula rasa* cultural por los estándares de Hollywood, y de eso se encarga, entre otras cosas, el propio premio a la mejor película extranjera, la palabra continúa estando en su

naturaleza salvaje, presentándose una y otra vez como lo otro, lo diferente, lo extranjero. ¿Qué hacer con las películas en idioma extranjero? Una solución es, desde luego, doblarlas. Pero doblar una película significa siempre torcerla. Un doblaje inoportuno puede convertir a un actor magnífico en un vulgar patán o a la inversa, una actuación plana puede ser dotada de profundidad por un buen doblador. El doblador debe ser también, en cierta medida actor, con lo que, de alguna manera, el personaje es interpretado por dos actores. La cosa se complica cuando un mismo actor es doblado por personas diferentes en películas diferentes, aunque interprete el mismo personaje o cuando la actuación de un personaje se reduce a su voz, caso de Darth Vader. Todavía más. En España tenemos un caso extraordinariamente interesante como es el de Antonio Banderas. Cuando le pone la voz a un personaje ficticio, caso del gato con botas de la segunda parte de *Shrek*, lo hace de maravilla. Pero cuando se puso voz a sí mismo en el doblaje de *Two Much*, el resultado fue patético. ¿Por qué? Probablemente, porque doblar siempre es un modo de usurpar la actuación de otra persona, de fagocitar lo extraño para hacerlo propio, cosa que se vuelve mucho más problemática cuando *lo otro* es uno mismo.

Frente al doblaje, el subtítulo permite oír las voces originales de un idioma, su sonoridad propia, percibir los matices que aporta a una actuación el aprendizaje de un acento o de una forma peculiar de hablar. Frente a la homogeneidad de las imágenes, el doblaje nos indica que ese film está intentando mostrarnos lo otro, lo extraño, lo extranjero. De ese modo, la sucesión de textos escritos al pie de la pantalla aparece como una marca característica de la alteridad. Pero este libro nos muestra que esta feliz solución no es tal. La imagen nunca entiende de alteridades, de extranjeros ni de respeto a lo diferente. En ella hay siempre una necesidad intrínseca de nivelar, de homogeneizar todo lo diferente. Por eso, la palabra representada en los subtítulos es desplazada hacia los márgenes mismos de la imagen, hasta su límite inferior. No obstante, hay algo aún peor. El tiempo fílmico es totalmente creado por las imágenes, no por las palabras. De aquí la regla básica del subtítulo: no extender un subtítulo más allá de las secuencias en las cuales se está diciendo lo que aparece en ese subtítulo. Ahora bien, el ritmo de lectura es superior al ritmo de decodificación de las imágenes ya que el primero exige una cierta reflexión. El resultado es que los subtítulos rara vez transcriben todo lo que realmente se dice en el registro sonoro del film. Una vez más, la traducción es imposible, concluirá alguien. Pues no, no es una cuestión de traducción. Buena parte de los DVDs actuales, además de algunas emisoras de televisión, incluyen un subtítulo

para sordos. El subtítulo para sordos tiene exactamente las mismas carencias que el dirigido a personas que no hablan el idioma en cuestión. No es un problema de traducción. Es un problema de transcripción. El ritmo de sucesión de imágenes es tal que no permite su transcripción a ningún lenguaje articulado. La imagen exige comprimir el lenguaje escrito, resumirlo, limitarlo.

El subtítulo para sordos nos lleva a otro problema interesante. En una secuencia de *Los otros*, el personaje interpretado por Nicole Kidman se halla en una habitación en donde se oye algo, algo imperceptible al principio que después se va convirtiendo en algo así como el ruido de hojas movidas por el viento o tal vez una conversación casi inaudible. ¿Cómo subtítular eso para sordos? Otro caso es el de *Vendredi Soir*, citado por Egoyan en su introducción a este volumen. Un personaje se halla contemplando la conversación de otros dos situados más allá del cristal de un restaurante. El murmullo es casi inaudible y la escena debe transmitir el deseo del personaje que está fuera por estar dentro. ¿Cómo subtítular eso? Sólo hay dos opciones o la conversación aparece en el subtítulo, en cuyo caso, de hecho estamos dentro, o no lo hace, en cuyo caso, definitivamente, estamos fuera. Quien con más claridad ha captado esto ha sido, probablemente, la CNN. En sus emisiones, las noticias suelen ir acompañadas de una barra informativa por la cual pasa a toda velocidad el texto de otra noticia. Normalmente, entre el texto y la imagen no hay relación alguna. A veces, el texto resume lo que puede verse en las imágenes o las complementa, pero casi siempre trata de otra cosa absolutamente distinta. La CNN parece querernos decir que no hay modo de pasar de las palabras a las imágenes, o de las imágenes a las palabras, que no implique modificar la información original. No hay manera alguna de leer correctamente una película.

El sincopado que implica el subtítulo, su imposibilidad para admitir determinados matices, es lo que ha llevado a los autores de documentales antropológicos ¡a preferir el doblaje! Aunque con otra voz, aunque no permitiendo oír la sonoridad original de sus lenguas, aunque, en definitiva, no se le permita hablar a otros pueblos, al menos, pueden contar todo lo que tienen que contar. La conclusión parece clara, si ni el doblaje ni el subtítulo, permiten realmente dejar hablar, captar lo otro, lo extranjero, es porque la propia naturaleza de la imagen tiende siempre a asimilarlo, a digerirlo, a convertirlo en algo propio. No hay un “afuera” de la imagen.

Manuel Luna Alcoba