# Cine subsumido. Experiencia estética y cine subtitulado en América Latina

José Manuel Parra Zeltzer

## I

El cine producido de manera industrial ha logrado perfeccionar el arte de ocultar sus mecanismos internos de construcción. Mediante la consolidación de un modelo de formatos probados y re-probados, en el cine de consumo masivo (exceptuando casos deliberadamente expresionistas), los cortes del montaje se adecuan para pasar desapercibidos, los trucos de fotografía intentan replicar nuestra visión fenoménica del mundo. El espectador habituado a esta clase de texto fílmico vive la experiencia cinematográfica a partir de una ilusión de continuidad espacio-temporal, sumergido en el mundo que la pantalla le ofrece. En el caso de las audiencias masivas de nuestro continente, este proceso de naturalización –que con hambrienta celeridad se acostumbra a todo tipo de innovaciones tecnológicas– debe considerar al menos un elemento más, la presencia constante del subtítulo en obras de habla no hispana. Nos interesa poner atención sobre el subtítulo, no solo porque no ha sido estudiado de manera exhaustiva fuera del campo de la traducción audiovisual, sino que también debido a que singulariza nuestra forma de consumir cine, en cuanto establece una diferencia con el modo en que originalmente son percibidas las películas que más se ven en América Latina: sobre todo, las de la industria hollywoodense y, en menor medida, las filmografías provenientes de Europa. Entonces, mientras en estas latitudes estamos acostumbrados al cine subtitulado, en el llamado "primer mundo", los mismos filmes son visionados en idioma original o doblado y sin subtítulos.

En este horizonte, el presente texto intentará proponer un primer momento para el análisis formal y estético de los subtítulos y el grado de influencia que pueden llegar a tener en la experiencia cinematográfica

que nosotros, espectadores habituados a su consumo, tenemos para con el cine masivo. Esta intención primordial se enmarca en una investigación de más largo aliento, que pretende analizar en profundidad los alcances y posibilidades de este tipo de experiencia. Por el momento, enunciaremos algunas de las preguntas que motivan esta pesquisa y que, a nuestro juicio, le otorgan validez a un componente del espacio cinematográfico al que no se le ha prestado suficiente atención.

La sospecha que da pie a toda esta cuestión nace de la siguiente y para nada novedosa afirmación: la influencia cultural propinada por los colosos geopolíticos, principalmente desde Estados Unidos, otorga un lugar privilegiado al cine y la televisión en el engranaje de la expansión ideológica y la supremacía económica. En su ensayo *Cine contra espectáculo*, el cineasta y escritor francés Jean-Louis Comolli lo plantea de una manera bastante lúcida. Analiza el modo en el que los recursos audiovisuales – entendidos como "puesta en imágenes, en sonidos, montaje, narración, formalización de los cuerpos y las palabras, regulación de las duraciones" (81)– formatean los gustos y las percepciones de los espectadores, moldeando patrones de consumo y su reiteración. Escribe el autor: "Las palabras y las formas promueven por doquier las prácticas de la conformidad y los 'valores' de la sumisión, y de ese modo logran su aceptación y circulación como normas, de manera tal que la práctica aficionada queda reducida a la del consumo" (81).

Nuestra hipótesis señala que este diagnóstico sobre el grado de acción que tiene el producto cinematográfico para con sus públicos adopta una nueva dimensión en un contexto de recepción como el nuestro, en el cual los subtítulos y su naturalización profundizan las condiciones de influencia dentro de un sistema cultural profundamente foráneo y extranjerizante. El subtítulo transforma un susurro en palabra común y corriente, disminuye la tensión del fuera de campo, centrando nuestra atención en un segmento constante y definido del cuadro, para convertirse en un *ancla discursiva*, ya en la fijación de una traducción concreta del contenido verbal de un filme, ya en el empuje de la mirada hacia la parte inferior del cuadro. Lo interesante de este asunto, al menos en parte, es que los subtítulos cuentan con la aprobación de los espectadores locales y son preferidos ante la opción del doblaje, que tiende a evaluarse de manera negativa en cuanto que, entre otras críticas posibles, suele perjudicar los rendimientos actorales, despojándolos de matices emocionales propios de la interpretación en idioma original, la que entonces reduce

los diálogos a una entrega plana de información. Más allá del rechazo hacia el doblaje, la predilección por el subtítulo indica una aceptación de las normas imperantes, en sintonía con la sensación de conformidad que señalaba Comolli, y que precisamente ayuda a invisibilizar la acción del subtítulo dentro de la compleja trama que da forma a la imagen cinematográfica. Es aquí donde pondremos el acento: en visibilizar algo que ha tendido a naturalizarse y cuyos posibles efectos y consecuencias en relación a nuestra experiencia fílmica como *sujetos-espectadores*[1] latinoamericanos, al igual que los mecanismos retóricos del cine industrial, prefieren ocultarse.

## II

Ya hemos advertido lo escasos que son los estudios sobre el subtítulo en su dimensión formal y estética. La omisión de la que ha sido objeto no deja de llamar la atención también como rasgo substancial al intentar definir su naturaleza. Muchos textos ya clásicos sobre la imagen fílmica no hacen mayor mención de los subtítulos; por ejemplo, no encontramos en el propio Comolli una alusión explícita a ellos. ¿Podrán los subtítulos modificar la noción de "sistema cerrado" a partir del que Gilles Deleuze define el encuadre (27-8)? ¿Modificaría este componente, a la vez textual y visual, la concepción desde la que Jean Mitry entiende el "espacio de la representación" (198-9)? Un estudio acabado de los subtítulos no solo nos puede otorgar luces sobre las condiciones específicas de nuestra experiencia cinematográfica; también nos ofrece una revisión de teorías provenientes de la metrópolis, que más nos hablan del cine como se ve allá de cómo se ve acá.

No obstante lo anterior, intentaremos delimitar, al menos de forma preliminar, el modo en que entenderemos el subtítulo, su predominio y su acción en nuestro campo visual. Por lo general, impreso en la parte inferior del cuadro, el subtítulo nace necesariamente con el cine sonoro y como una alternativa al doblaje, opción más onerosa. No es de extrañar entonces que en una región como Latinoamérica, el rasgo monetario

1 La figura del *sujeto-espectador* es planteada por Jacques Aumont en su texto "Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje", en el que intenta definir las condiciones psicológicas de esta singular clase de audiencia, la cinematográfica.

sea un factor en la predominancia del cine subtitulado por sobre otras posibilidades de exhibición. Aunque hoy en día la posibilidad es mucho más amplia, si se recuerda bien, el panorama a inicios de los dos mil, o en las últimas décadas del siglo pasado, se caracterizaba por una oferta de películas subtituladas bastante mayor a las dobladas. A pesar de que esto necesitará confirmarse de manera más concreta en el futuro de la investigación, no creemos equivocarnos al señalar que la proliferación de obras subtituladas no se debe a una respuesta de una demanda del público que únicamente aceptara tal formato, sino que más bien al contrario: que debido a su menor costo de distribución, se privilegió el cine subtitulado, lo que generó un proceso de acostumbramiento, aceptación y aprobación por parte de las audiencias masivas.

Un acercamiento básico indica que la acción del subtítulo requiere necesariamente, como condición de posibilidad, un vínculo con la imagen cinematográfica. Solo hay subtítulo ahí donde hay imagen para albergarlo. Este vínculo puede navegar entre dos polos: ora en lo singular, ora en lo global, es decir, el análisis de los subtítulos puede levantarse, en primera instancia, desde la pregunta por qué consecuencias tiene en un solo plano cinematográfico el hecho de estar subtitulado y que la audiencia deba esforzarse por leer tanto texto como imagen en un limitado espacio de tiempo. Y por otra parte, podemos abarcar el problema a partir de una noción general de la experiencia del cine subtitulado, por cómo incide este elemento en un nivel general de comprensión y padecimiento.

A partir de esta definición elemental, delimitamos lo que podría llamarse una *imagen-subtítulo*, es decir, un área, un marco de constante tensión entre estos dos elementos, complementados por las aptitudes perceptivas del espectador. En primer lugar, establecemos que tanto el lenguaje cinematográfico como el subtítulo pertenecen a regímenes diferentes de producción, que no han sido elaborados para convivir de forma orgánica sino que solamente son reunidos en un contexto específico de exhibición. Desde ahí, esta relación impuesta, inorgánica, posee distintos niveles o grados de acción, los que implican diferentes dificultades de lectura por parte del espectador. Distinguiremos cuatro posibilidades de relación entre subtítulo e imagen fílmica, agrupadas en dos extremos. Hay un extremo de carácter pasivo y otro de carácter activo. El carácter pasivo se define por la baja tensión entre los elementos. Cuando la imagen se vuelve toda de un color, el subtítulo, por ejemplo que traduce una voz en *off* que se escucha por sobre esta imagen, posee

una total predominancia y una simple lectura. Otro caso de acción pasiva tiene que ver con la inexistencia del subtítulo, lo que se da siempre que no sea necesaria ninguna clase de traducción relevante, y que no debe confundirse con ausencia de palabra *traducible*[2].

El extremo de carácter activo, por oposición al recién descrito, establece una articulación mucho más marcada entre imagen y subtítulo. Nuevamente, hay dos posibilidades. Por un lado, llamaremos *relación directa* cuando la imagen fílmica se corresponde de manera recta con lo que está siendo traducido por el subtítulo. El ejemplo más evidente de este tipo de relación se da en escenas de monólogo o diálogo, en que la mirada del espectador no necesita ejecutar un esfuerzo considerable debido a que lo representado y lo leído se encuentran en una sintonía estable. Por otro lado, llamaremos *relación indirecta* a aquellos planos que sintetizan en el cuadro una imagen que no se corresponde con lo que traduce el subtítulo. El caso más nítido es la voz en *off*, recurso muy utilizado, ya sea por un narrador dentro de la historia o bien como herramienta de montaje. Como podemos suponer, esta clase de imagen subtitulada es más compleja que el tipo *directo*, ya que demanda del espectador su atención, al mismo tiempo, a contenidos sonoros, textuales y visuales disímiles, lo que obliga a un esfuerzo superior del ejercicio perceptivo.

Con estas definiciones como eje central de nuestro estudio es que nos proponemos indagar sobre las consecuencias que tiene el subtítulo en el espectador de cine, tanto desde una perspectiva narrativa como desde una perspectiva estética, es decir, analizando la percepción del relato y la percepción de la imagen. Desde la vereda teórica, podemos afirmar la existencia de tales consecuencias. Al constatar que las condiciones formales del subtítulo reclaman con insistencia –incluso a ratos de manera involuntaria– nuestra atención, ya sea por su regularidad o por su simple lectura, afirmamos que si bien pueden pasar inadvertidas, producen algún tipo de efecto. Todavía en la abstracción, se puede decir que no es exactamente lo mismo ver una película con y sin subtítulos.

2 No es extraño que en películas hollywoodenses de la Segunda Guerra Mundial, por citar un caso de amplio conocimiento, solamente lo hablado en inglés se traduce por el subtítulo y lo hablado en alemán, por ejemplo, queda en la indefinición. Esto tiene sentido en cuanto que si los personajes protagónicos no entienden el alemán y la historia está siendo contada desde su perspectiva, es lógico que su palabra quede sin traducir. Pero, por otra parte, podemos analizar cómo la propagación de la palabra estadounidense, casi en un sentido religioso, funciona como vehículo de influencia y dominación cultural.

Nuestro objetivo apunta entonces a dilucidar cómo percibimos el cine producido en nuestros países y hasta qué punto esa percepción puede estar influenciada por nuestro acostumbramiento al visionado de aquellos cines extranjeros.

## III

Por lo pronto, cierro compartiendo una posibilidad de subversión ante este panorama de restricción dentro del que se desarrolla el cine subtitulado, posibilidad existente para las cinematografías periféricas, precisamente porque en muchos casos, debido a las lógicas propias de su producción, en ellas hay un control más acabado de la elaboración de la pista de subtítulos. Al comienzo se mencionó que el cine de industria trabaja a partir de la invisibilización de sus elementos constitutivos. Con esto en consideración, una de las más notorias evidencias de que la imagen cinematográfica y el subtítulo pertenecen a regímenes separados sucede cuando, por determinadas condiciones del plano, coinciden el color de los subtítulos y el color del fondo. Este fenómeno, no planificado ni por el realizador ni por el fotógrafo, hace que el subtítulo, paradójicamente, salte a la vista en su invisibilidad. Cuando ocurre esa inadecuación entre imagen y subtítulo, se produce una grieta en la experiencia cinematográfica: el tiempo ficticio de la película, que tiende a sumergir al espectador en una profundidad distinta a la de la vida diaria, se rompe, y como sujetos de visión, somos conscientes de que estamos viendo una construcción determinada. Se quiebra aquella mágica condición de recepción de las obras de arte que Walter Benjamin denominó como *aura*, y al igual que el filósofo alemán, observaremos un gesto político en esa ruptura con la noción *aurática* de experiencia. El cineasta de nuestro continente, a diferencia del súper productor de gigantescos *blockbusters*, tiene la capacidad de incidir en la relación imagen-subtítulo, para desde ahí darle una "vuelta de tuerca" a una experiencia domesticada de consumo cinematográfico. El cineasta chileno Martín Seeger ofrece un caso concreto de estas búsquedas, al trabajar precisamente con esta falencia inconsciente que acontece de cuando en vez, al adaptar la puesta en escena para que los subtítulos resulten ilegibles, lo que causa una sensación de extrañeza en el espectador, sobre todo porque decide dejar momentos claves de la trama sin la posibilidad de que podamos comprenderlos del todo. Con

este tipo de ejercicios, al cuestionarse el valor o la dependencia que tiene el cine con la palabra y sus reales fines dentro de la construcción de mundos mediante el aparato fílmico, puede establecerse una voz sobre sus lógicas hegemónicas y los alcances de su influencia.

## Bibliografía

Aumont, Jacques. *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

Comolli, Jean-Louis. *Cine contra Espectáculo*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1994.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Volumen 1: Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 1999.