

Tornar a la veu: sobre les veus en *off*, *in*, *out*, *through*

Back to voice: on voices *over*, *in*, *out*, *through*

Serge Daney

«Barbàrie ingènua del doblatge», escriu Bresson en les seves *Notes sobre el cinematògraf*. «Veus sense realitat, no conformes amb el moviment dels llavis. Contra el ritme dels pulmons i del cor. Que “s’han equivocat de boca”». Bresson (i també Tati) és d’aquells que exigeixen des de sempre un cert realisme del so. En això ha exercit una profunda influència en els cineastes més innovadors de la *Nouvelle Vague*. Alhora, en aquesta cita, no parla únicament de la boca i dels llavis, també parla dels pulmons i del cor. La seva exigència no l’ha portat cap al fetixisme del so directe sinó, ben al contrari, cap a una pràctica obstinada i meticulosa de la postsincronització, concebuda com a dosatge i divisió. Per què? Precisament perquè distingeix *la veu de la boca*. La boca és el lloc on es llegeix més fàcilment (també més mandrosament) que alguna cosa és dita. Però la veu implica el conjunt del cos: el cor i els pulmons, que no es veuen.

Per anar més lluny amb això, seria necessari prendre i tractar amb desconfiança tot un vocabulari, el de l'*in* i el de l'*off*, pres molt d’a prop del domini del visual, i que recondueix, sense que hom ho adverteixi, a l’hegemonia de l’ull i la seva conseqüència obligada: la mutilació de l’oïda (el cinema seria, abans de res, la imatge, la imatge que “fustiga la vista”, la mirada que dirigeix, etcètera). L’adveniment de tècniques del directe en el reportatge televisiu, el film etnogràfic i el cinema militant, incrementat amb tots els deliris sobre la immediatesa indivisible de l’audiovisual (Rouch i Straub, de seguida copiats i mal compresos), han conduït a una subordinació de l’espai sonor a l’espai visual, amb el primer com a verificació i

garantia de l’últim. Això suposa oblidar que els dos espais són heterogenis. Els llocs i els moments de la seva conjunció haurien de donar lloc a una descripció i a un vocabulari més precisos. [...]

Pel que fa a la imatge, la distinció entre el que és *in* i el que és *off* resulta indubtablement útil a l’hora d’escriure un guió o per establir-ne el seu *découpage* tècnic, però manca de subtilesa quan es tracta de fixar una selecció, una classificació, una teoria dels objectes perduts. Perquè al cinema hi ha diferents maneres de ser *off*. Hi ha objectes definitivament perduts (irrepresentables, com per exemple la càmera que filma i que per-tant-no-es-pot-filmar, o prohibits, com el profeta Mahoma a la pel·lícula *The Message* [Moustapha Akkad, 1977]) i objectes temporalment perduts (de vista), sotmesos a la pulsació ben coneguda del *fort* i del *da*, subjectes a la metàfora freudiana, i de merceria, del rodet de fil, susceptible d’un etern retorn, per a horror o alleujament de l’espectador. No són iguals; qualificar-los d'*off* no els unifica.

Però aquesta distinció de l'*in* i de l'*off* es converteix en un cable gruixut, inadequat per a nuar sigui el que sigui, quan es tracta de la veu. Per bé o per mal, es bateja com a veu *off* aquella l’emissor de la qual se suposa que està fora de camp i viceversa. I amb això l’única cosa que s’aconsegueix és distingir el que és síncron del que no ho és, projectant la veu sobre el seu doble visual i fins i tot reduint-lo a l’espectacle de la torsió i del dibuix dels llavis. Es relaciona la veu *off* amb una absència de la imatge. Crec que cal donar-li la volta al procediment i referir-nos a les veus pel seu efecte *en* o *sobre* la imatge, a la presència d’aquest efecte.

Diré *veu en off, stricto sensu*, a aquella que va sempre paral·lela a la desfilada de les imatges i que no coincideix mai amb aquesta desfilada. Per exemple: el comentari d'un documental sobre sardines pot dir el que li sembli (descriure sardines o injuriar-les) que no tindrà un impacte mesurable sobre aquestes. Aquesta veu, sobreimpresa a posteriori en la imatge, muntada sobre aquesta, no és portadora de res més que de metallenguatge. Només es dirigeix (del tot: tant el seu costat enunciat com el seu costat d'enunciació) a l'espectador amb el qual ella fa aliança, lligam que té lloc *a lloms de la imatge*. I aquesta, que queda en una espècie d'abandonament enigmàtic i inquietant, de desherència frenètica, a força de no servir més que de pretext per a l'aliança comentari-espectador, guanya amb això una mena de presència, d'estar-aquí –sentit obtús, tercer sentit, cf. Barthes– on està permès (encara que sigui precisa certa perversió) un gaudiment d'incògnit (tallin el so de la tele i mirin les imatges per si soles).

En aquest cas, la veu en *off* té efecte d'activació. Si dic, parlant de les sardines: «Aquestes bèsties grotesques, mogudes per una passió suïcida, es precipiten a les xarxes dels pescadors fent un ridícul espantós», aquest enunciat contaminarà, no les sardines, sinó la mirada que l'espectador els dirigeix, perquè es veu obligat a desentranyar l'evident falta de relació entre el que veu i el que sent. La veu en *off* que força la imatge, intimida la mirada, aquest és un dels modes privilegiats de *propaganda* al cinema.

Godard actua en aquest pla: en el pla del que en podríem dir «el grau zero de la veu en *off*». A *Leçons de choses* (segona part de *Six fois deux / Sur et sous la Communications* [Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1976]) la irrupció (Que és, com totes les imatges de Godard, rigorosament imprevisible i per tant violenta) de la «plaça del mercat» (a la imatge), immediatament batejada com a «incendi» (en el so) no es justifica només en un joc de paraules (plaça del mercat –alça dels preus– incendi) sinó també per una mena de rima sonora entre la remarcada i violenta

irrupció de la imatge i l'enunciació de la paraula. A *Aquí y en otra parte (Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1975) succeeix el mateix amb la sèrie «com s'organitza una cadena?». La veu de Godard, que repeteix en to sord, cada vegada que apareix una imatge, «Bé, així... així... però també així...» representa, en relació amb el «d'un en un» de les imatges, el mateix paper que les cometes en l'escriptura pel que fa a les paraules que contenen: destacar-les o distanciar-se d'elles.

Per contra, diré *veu in* a la veu que, *quant a veu*, intervé en la imatge, s'hi immiscueix, es carrega d'un impacte material, d'un doble visual. Encara que el meu comentari sobre sardines deixava, en tot cas, a aquests pobres peixos en la seva situació de sardines, no succeeix el mateix quan, durant un reportatge en directe, interrogo algú. Encara que s'emeti fora de camp, la meua veu irromprà en la imatge (*in*), xocarà contra un rostre, contra un cos, provocarà l'aparició furtiva o duradora d'una reacció, d'una resposta, en aquest rostre, en aquest cos. L'espectador podrà sospesar la violència de la meua enunciació en contemplar la torbació de la persona que la rep, com es pot rebre una pilota (altres objectes a): de costat o de front. És la tècnica que utilitzen Ivens i Londrian en *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976). És també la de les pel·lícules de terror i també la dels films “subjectius” de Robert Montgomery. Fins i tot és aquest procediment, una mica en desús, on una veu interpel·la familiarment els personatges del film i on aquests l'escolten, s'immobilitzen, li responen. Paternalisme de Guitry cap a les seves “criatures”, complicitat entre el narrador i els actors del film: d'*Entre ciel et terre* (1959) de Salah Abou Seif a *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Berlanga.

Aquesta *veu in* és el lloc d'un altre poder, temible en tant que passa inadvertit; fer passar per l'emergència de la veritat el que no és més que la producció, l'oferta al voyeurisme de l'espectador, la confusió del conillet d'Índies quan s'enfronta al dispositiu preguntes-respostes. [...]

He dit veu en *off* i veu *in* a les veus l'emissió de les quals roman invisible. La primera introdueix la temptació del metallenguatge i el seu discurs protegit; la segona, fa el mateix sobre el petit joc de preguntes-respostes. Hi ha almenys altres dos tipus de veu, les que s'emeten "dins de" la imatge, tant si surten d'una boca (veus *out*) com del conjunt del cos (veus *through*).

La *veu out* és ni més ni menys que la veu segons surt de la boca. Doll, dejecció, deixalla. Una d'aquelles coses que el cos expulsa (n'hi ha d'altres: mirades, sang, vòmit, esperma, etc.). Amb la *veu out* abordem la naturalesa de la imatge cinematogràfica: imatge plana que dóna sensació de profunditat. En lloc de l'espai imaginari d'on procedeixen les veus en *off* i les veus *in* (espai aleatori que depèn del dispositiu tècnic de la projecció, de la configuració de la situació dels altaveus, de la de l'espectador i de l'acomodadora que l'ha col·locat), ens trobem amb un espai il·lusori, amb un *esquer*. La *veu out* surt del cos filmat que és un cos, de fet, problemàtic, una falsa superfície i una falsa profunditat: un doble fons d'alguna cosa que no té fons i que expulsa (i per tant fa visibles) determinats objectes amb la mateixa generositat amb la qual els taxis de Buster Keaton contenen regiments. Aquest cos filmat s'assembla a la caserna de *La mudanza* (*Cops*, Buster Keaton, 1922) o a l'església de *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Buster Keaton, 1925).

La *veu out* participa de la pornografia perquè fa fetitxisme del moment en què surt dels llavis (llavis de les estrelles o Marlene Dietrich

pintant-se'n els seus davant l'escamot d'execució a *Fatalidad* [*Dishonored*, Josef von Sternberg, 1931]). De manera similar, el cinema porno se centra íntegrament en l'espectacle de l'orgasme des del punt de vista masculí, és a dir, *des del costat més visible* (coitus interruptus, ejaculació). Per tant, la *veu out* provoca tot un "teatre de les matèries" ja que és el lloc mateix de qualsevol metàfora religiosa (pas de l'interior a l'exterior amb metamorfosi). Captar el moment de l'emissió de la veu equival a captar el moment en el qual l'objecte *a* es separa de l'objecte parcial. [...] Hi ha una pornografia de la veu comparable a la pornografia del sexe (abús de les entrevistes, boques dels líders polítics, etc.). D'altra banda, és allò amb el qual els més astuts teixeixen les seves ficcions (en desordre: *Schatten der Engel* [Daniel Schmidt, 1976]: una prostituta pagada per escoltar; *Le sexe qui parle* [Claude Mulot, 1975]: un sexe de dona que *diu* la seva bulímia).

Finalment, hauríem de dir, en clara lògica, veu *through* (veu a través) aquella que s'emet dins de la imatge però fora de l'espectacle de la boca. Un determinat tipus d'enquadraments (en el flashback de *Les Enfants du placard* [Benoît Jacquot, 1977], amb el pare com si estigués decapitat), la idea preconcebuda de filmar els personatges d'esquena, de costat o en tres quarts, la multiplicació del que serveix de pantalla (moble, cos, una caixa, etc.) són suficients per separar la veu de la boca. L'estatus d'una veu *through* és ambigu, enigmàtic, perquè el seu doble visual és el cos en la seva opacitat, en la seva expressivitat, sencer o a trossos. •

Extracte de "L'Orgue et l'Aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)", article publicat a Cahiers du cinéma, n° 278-279, agost-setembre de 1977 i en edició revisada a DANÉY, Serge. La rampe. Cahier critique 1970-1982. París, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1996, pàg. 162-175. L'article va ser traduït al castellà extractat a: CHION, Michel (2004). La voz en el cine. Càtedra, Madrid, 2004 (traduït per Maribel Villarino Rodríguez) i íntegrament a: DANÉY, Serge. Cine, arte del presente. Santiago Arcs, Buenos Aires, 2004 (traducció d'Emilio Bernini).