

CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA



Editor: Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra).

Editores adjuntos (Associate Editor): Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

Co-editor invitado (Guest Co-Editor): Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra).

Comité científico (Advisory Board): Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Gilberto Perez (Sarah Lawrence College, Estados Unidos), Ángel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Yuri Tsvivan (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Comité de redacción (Editorial Team): Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

Editores asistentes (Editorial Assistants): Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Endika Rey (Universitat Pompeu Fabra), Margarida Carnicé (Universitat Pompeu Fabra).

Colaboradores (Contributors): Álvaro Arroba, Rita Azevedo Gomes, Gerard Casau, Alfonso Crespo, Gonzalo de Lucas, Fernando Ganzo, Shaila García-Catalán, David Heinemann, Sarah Kozloff, Pierre Léon, Alan Salvadó.

Traductores (Translators): Martin Boyd, Mark Waudby, Albert Elduque, Marga Carnicé, Alejandra Rosenberg, Manuel Garin.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló.

Agradecimientos (Special Thanks): Didac Aparicio, Álvaro Arroba, Rita Azevedo, Fernando Ganzo, Intermedio, Alexandra Jordana, Pierre Léon, Jesús Quintanilla, Alejandra Rosenberg, Carolina Sourdis, Marta Verheyen.

Gestor (Manager): Aitor Martos.

Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Este número se ha financiado con la ayuda económica del Ministerio de Economía y Competitividad, a través del proyecto OCEC (Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo), con número de referencia HAR2009-11786.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu.

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volúmen 1, Nº 3, «Palabras como imágenes. Voces en off.», Barcelona, 2013.

Depósito Legal: B.29702-2012.

ISSN: 2014-8933.

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Imagen de portada: *Poto and Cabengo* (Jean-Pierre Gorin, 1979).

Presentación

Cinema Comparatlive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparatlive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparatlive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. Cada uno de los números de la revista se publica en los meses de junio y diciembre. Los artículos incluidos en la misma serán originales en un porcentaje no menor al 50%, y al menos el 50% de los textos editados procederán de autores externos a la entidad editora. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

Cinema Comparatlive Cinema is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

Cinema Comparatlive Cinema addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

Cinema Comparatlive Cinema is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The issues come out in June and December. At least half of the articles included in the journal are original texts, of which at least 50% are written by authors external to the publishing organisation. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees.

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.

Sumario

Editorial por Manuel Garin / 7

DOCUMENTOS

La palabra es imagen por Manoel de Oliveira / 9

En el camino, de cuando en cuando, vislumbro breves momentos de belleza por Jonas Mekas / 10

Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through por Serge Daney / 19

FILMS EN DISCUSIÓN. ENTREVISTAS

Entrevista con Pierre Léon. Una retórica de la voz en off y consideraciones sobre la voz del actor como materia filmica por Fernando Ganzo / 22

Sonidos con los ojos abiertos (o continúe describiendo para que yo vea mejor). Entrevista a Rita Azevedo por Álvaro Arroba / 31

ARTÍCULOS

Algunas cuestiones sobre el mostrar y el decir por Sarah Kozloff / 38

Ars poetica. La voz del cineasta por Gonzalo de Lucas / 49

Voces en el retablo de duelos: desafíos, aflicción por Alfonso Crespo / 60

Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz por David Heinemann / 69

RESEÑAS

Gertrud Koch. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema* por Gerard Casau / 79

Sergi Sánchez. *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo* por Shaila García-Catalán / 81

Antonio Somaini. *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio* por Alan Salvadó / 83

Editorial. *Palabras como imágenes. Voces en off.*

Manuel Garin

En el clímax de *Nostramo*, cuando esperamos ávidamente la resolución de los grandes enigmas de la novela (una guerra, la desaparición del protagonista, el destino de varios personajes), Joseph Conrad introduce una elipsis radical, como negándose a describir las imágenes centrales que, hasta ese punto, ha ido sembrando cuidadosamente en la mente del lector. Estamos hablando de imágenes en mayúsculas, pues la Segunda Parte del libro –que precede a la elipsis– es una incesante sucesión de aventuras, narradas de forma poderosamente visual. El lector desea *ver* nuevas imágenes a toda costa, y Conrad frustra deliberadamente ese deseo sustituyendo la narración en presente por un relato retrospectivo: la voz de un viejo marino –el capitán Mitchell– que *cuenta* lo que ocurrió a toro pasado, años después, mientras hace de cicerone para un recién llegado. Filtradas por su voz, aquellas imágenes –que tanto anhelábamos– se convierten en una especie de *print the legend* turístico, todo lo contrario de lo que la novela promete hasta ese punto, boicoteando tanto las imágenes mismas (su sentido histórico) como el deseo “de imágenes” alimentado por el lector. Un doble boicot que nos obliga a *ver a través de la voz*:

«Y en el despacho del superintendente, el distinguido pasajero del *Ceres*, el *Juno*, o el *Palas*, aturdido y como aniquilado mentalmente por el súbito empacho de imágenes, sonidos, nombres, hechos y complicada información entendida a medias, oía como un niño cansado escucha un cuento de hadas; oía una voz, conocida y sorprendente en su pomposidad, que le contaba, como viniendo de otro mundo, que ‘en este mismo puerto’ tuvo lugar...» (Conrad, 1999: 482)

Esa traición elíptica de Conrad no es sólo una dislocación temporal, es decir, un gesto político de primer orden, es además un manifiesto sobre el poder de la voz y, particularmente, de esas voces en off que *vienen como de otro mundo* y desmontan con unas pocas palabras todo lo que creemos que es o no es el cine. Esas voces en off, entendidas como un mecanismo generador de imágenes y un acto de resistencia (a las propias imágenes), centran este número de *Cinema Comparat/ive Cinema*, para el que hemos reunido un coro de voces heterogéneo y feroz, combinando entrevistas y ensayos con documentos de trabajo o reflexiones de cineastas, montadores y sonidistas, con el ánimo de confrontar usos radicalmente diversos de la narración oral como vehículo de expresión cinematográfica.

Ninguneada por unos y santificada por otros, la voz en off es uno de los recursos audiovisuales que mayores malentendidos ha suscitado a lo largo de la historia del cine, lo que prueba su incomparable utilidad como lugar de experimentación y puesta en crisis. En época de replanteamientos y abaratamientos de los modos de producción y de rodaje mediante el digital, películas como *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) o *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) señalan otras formas de composición, otros modos de abordar la relación entre la imagen y la palabra o incluso lo literario. En ellas, se empieza a dibujar una nueva o presente tradición en el uso de la voz en off: por este motivo, hemos querido abordar algunas cuestiones históricas y conceptuales en diferentes géneros, épocas, cinematografías y cineastas.

Estas páginas no aspiran a resolver nada, son solo un conjunto de voces que –como aquella del capitán Mitchell– cuestionan la relación entre ver y decir: palabras como imágenes. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONRAD, Joseph (1999). *Nostromo*. Madrid: Alianza.

La palabra es imagen

The word is image

Manoel de Oliveira

La palabra también es magia, la palabra es cine. Al principio el cine giraba en torno a la idea de movimiento. El cine parte de la fotografía, que a su vez es bastante objetiva, de ahí que se aparte de la pintura. Como las personas aparecían siempre estáticas en las fotografías, sin importar lo que estuviesen haciendo, ya fuese saltar, bailar o caminar, esto creó el deseo del movimiento. Ahí precisamente, en ese deseo de movimiento, fue donde tuvo su origen el cine. Pero el cine no es eso solamente. El escritor y filósofo francés Gilles Deleuze ha escrito dos libros, *La imagen/tiempo* y *La imagen/movimiento*, muy importantes para mí. En ellos se sostienen muchas teorías que hago mías. Así, por ejemplo, puede decirse que la palabra es imagen, pues yo digo mesa y la veo, y si especifico cómo es esa mesa entonces la imagen de esa mesa comienza a ser más nítida. Si yo hablo de una puerta, en seguida tengo la noción de lo que es una puerta; pero si digo la puerta lisa o la puerta completamente lisa, entonces es diferente, más precisa la imagen que me hago de ella. Por tanto, la palabra equivale a la imagen. Y el tiempo equivale al movimiento. Nosotros podemos estar aquí, quietos, parados, sin que por ello el tiempo se pare. Es un tiempo que va del antes al después de cada cosa. Por eso Deleuze escribió *La imagen/movimiento* y *La imagen/tiempo*. La imagen implica la palabra y el tiempo implica el movimiento, y este conjunto es el que da forma al cine. El cine antes era mudo, de manera que había la preocupación de que a través de las imágenes se explicase todo. Después vinieron la voz y el color. Antes, sin embargo, el cine era como los sueños, que tampoco tienen sonido ni color, de modo que puede decirse que el cine era onírico.

Al ganar color y sonido, la palabra comenzó a hacer el cine más realista, más cercano a la vida. Fue la palabra, de hecho, la que de verdad hizo que el cine comenzase a ser más realista. Por eso tenemos que abandonar este concepto de que el cine sólo es movimiento, porque no es suficiente. Sólo el gesto tiene expresión. Algo que se mueve no tiene que expresar nada. Con el gesto hay una sensación de comunicación, de fuga, de miedo... De ahí que yo crea que la palabra es una parte indispensable de eso que llamamos cine. Sonido, palabra, imagen y música son, en mi opinión, los cuatro pilares que sustentan, como las columnas en un templo griego, el edificio del cine. Le dan unidad y significado. •

Extracto de «Entrevista a Manoel de Oliveira» en Letras de Cine nº7, 2003. Realizada por: Arroba, Álvaro; Diego, Israel; Villamediana, Daniel Vázquez; Rodríguez, Hilario J.

En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza¹

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty

Jonas Mekas

Realmente, nunca he sido capaz de discernir dónde empieza mi vida y dónde termina.

CAPÍTULO I

Nunca he sido capaz de saber nada sobre todo esto. Sobre lo que se trata, sobre el significado de todo. Así que cuando ahora he empezado a reunir todos estos rollos de película, para juntarlos, la primera idea que me vino fue guardar su orden cronológico. Pero luego desistí y simplemente empecé a empalmarlos al azar, tal y como me los iba encontrando en la estantería. Porque realmente no sé a dónde pertenece cada pedazo de mi vida.

Que así sea, que así se quede, por puro azar, desorden. Hay un cierto orden en ello, un orden propio que realmente no comprendo, igual que nunca comprendí la vida a mi alrededor, *la vida real*, como la llaman, o la gente verdadera, nunca los comprendí.

1. Este documento agrupa sólo los fragmentos de voz de la película, sin incluir la escritura de carteles que con

Sigo sin comprenderlos, y realmente no quiero comprenderlos.

Sin saber, inconscientemente, llevamos... cada uno de nosotros llevamos en nuestro interior, en algún lugar profundo, algunas imágenes del paraíso. Quizás no sean imágenes, sino un vago sentimiento de haber estado en algún lugar... Hay lugares... hay lugares en los que nos encontramos a nosotros mismos en nuestras vidas. Yo he estado en esos lugares en los que he sentido, ¡ay! que debían de ser el paraíso, que eran el paraíso, que así fue el paraíso, o algo así. Un pequeño fragmento del paraíso. No sólo lugares. He estado con amigos. Hemos estado juntos, amigos míos, muchas veces, y hemos sentido cierta unión, algo especial, estábamos eufóricos y nos sentíamos como si estuviéramos en el paraíso.

Pero estábamos en esta misma Tierra. Y, sin embargo, estábamos en el paraíso. Aquellos breves instantes... aquellos instantes... Quizás esté en ellos la respuesta. Olvídate de la eternidad,

frecuencia se intercalan y relacionan con el texto recitado. Agradecemos a Manuel Asín que nos haya facilitado el texto.

disfruta. Sí, disfrutamos de aquellos momentos. Aquellos breves instantes, aquellas veladas... Y hubo muchas veladas así, muchas veladas así, amigos míos. Nunca las olvidaré, amigos míos.

Creo que Nietzsche fue la transición. Creo que uno de los más grandes filósofos de la cultura occidental fue Nietzsche. El más minucioso de todos. Por eso ejerció en mí la mayor de las influencias.

Cambió mi vida en 1960. En 1959 leí su "Dramaturgie", con la introducción de la segunda o tercera edición, la cual escribió años después y en la que dice: "¡Ojalá hubiera escrito poesía y la hubiera asimilado en vez de intentar expresarla como un filósofo! Ese fue mi error". Eso mismo me dije yo: "Ya basta. Ahora tengo que hacer mis propias películas". Entonces fue cuando dejé mi trabajo en Graphic Studios y rodé "Guns of the Trees". Tenía sus ideas propias y lucha sin cesar...

CAPÍTULO II

Aquí estoy, en mi cuarto de montaje, a altas horas de la noche, de nuevo a estas horas. Aquí he parado mi grabadora... Es decir, estoy rebobinando mientras trabajo con los sonidos... Aquí estoy, con mis imágenes y mis sonidos, a solas, en una casa prácticamente vacía.

Oona está ahora casada, es feliz y vive en Brooklyn. Pero en realidad, en este mismo instante, está con Sebastian. Se fueron al cine. Hollis está fuera, salió pronto esta mañana. Yo salí antes que ella, así que no sé dónde está ni a qué hora regresará a casa. Así que aquí estoy, a solas con mis gatos, mis imágenes y mis sonidos. Y conmigo mismo.

Conmigo mismo preguntándome... haciéndome preguntas sobre mí. En realidad, quizás esté exagerando. En verdad, no me estoy preguntando nada. Tan sólo estoy haciendo mi trabajo... haciendo mi trabajo. Este es mi pequeño taller. Esta pequeña habitación, cargada con montones de película, y mis dos acordeones *Bayan*. Aquí está uno... y aquí, el otro.

Mientras, yo trabajo con mis sonidos. No estoy seguro de lo que realmente estoy haciendo. Todo es azar. Estoy repasando todos los rollos de sonido, escogiendo uno, escogiendo otro; empalmándolos; uniéndolos, al azar, igual que las imágenes. De la misma manera que uno las imágenes. De la misma... Exactamente de la misma manera en que las rodé inicialmente: por casualidad, sin plan alguno, sólo según el capricho del momento, lo que en aquel momento sentí que debía grabar. Una u otra cosa, sin saber por qué.

Lo mismo con los sonidos que reuní durante todos aquellos años. Estoy recogiendo todos aquellos sonidos y poniéndolos aquí, en la banda sonora. Al azar.

Recuerdos... recuerdos... recuerdos que son imágenes y sonidos. Recuerdos...

No hay ningún juicio aquí. Ni positivo ni negativo. Ni bueno ni malo. Tan sólo son imágenes y sonidos, muy, muy inocentes, tanto en ellos como por sí mismos, cuando... pasan. Cuando se van, se van. Muy, muy inocentes. Sí, la gente es mala. El cine es... inocente. Inocente. La gente no es inocente. No lo es.

CAPÍTULO III

Aquí hay una sorpresa para el tercer capítulo.

¿Qué suele hacer la gente normal? Está claro: se casa. Así que Hollis y yo, los protagonistas de esta película, decidimos ser como toda la gente normal y seria. Decidimos casarnos.

¡Almus, con tu infinita energía!

¡Jacques Ledoux!

¡El dulce Ledoux!

¡P. Adams, Allan!

Ken y Richard.

Harry, añoro tus bromas. Añoro tus bromas.

Ahí está el miliciano... y padre de Hollis. Y el hermano de Hollis.

Mirando la nevada. Sigue buscando cosas en lugares donde no hay nada.

El sueño.

La habitación del llanto. La habitación del llanto. El campo del llanto. Hay una habitación... hay una habitación, cuyo interior no vemos nunca. Hay una habitación en la cual hay una mujer que no para de llorar. La oímos llorar, pero nunca la vemos. El campo del llanto. Hay una habitación.

El silencio. El silencio. Pero ¿qué pasa durante los silencios? Sí, los silencios...

Pero ¿qué pasa durante los silencios?

Pero ¿qué pasa durante los silencios?

El dolor es más intenso que nunca. He visto fragmentos de paraísos perdidos y sé que trataré de volver a ellos desesperadamente, aunque me duela. Cuanto más profundizo en las regiones de la nada, cuanto más me adentro en mí mismo, cada vez encuentro profundidades más aterradoras debajo de mí hasta que mi propio ser siente vértigo. Hay breves vislumbres de cielo despejado, como al caer de un árbol, así que tengo una vaga idea de adónde voy, pero aún hay demasiada claridad y un orden rotundo de las cosas, de alguna manera, siempre cojo el mismo número. Así que vomito fragmentos quebrados de palabras y sintaxis de los países por los que he pasado, miembros despedazados, casas masacradas, geografías. Tengo el corazón envenenado y la mente hecha jirones por el horror y la tristeza. Mundo, nunca te he abandonado, pero me hiciste cosas terribles. Este sentimiento de no ir a ningún lugar, de estar estancado, el sentimiento de la primera estrofa de Dante, como atemorizado

ante el siguiente paso, la siguiente etapa. Hasta que no me haga una composición de mí mismo o siga en la superficie, no he de avanzar. No he de tomar decisiones dolorosas y atroces ni decidir adónde ir ni cómo. Porque en las profundidades se han de tomar decisiones atroces, hay que dar pasos atroces. Es a los cuarenta cuando morimos los que no lo hicimos a los veinte. Es a los cuarenta cuando nos traicionamos a nosotros mismos, a nuestros cuerpos, a nuestras almas, bien por quedarnos en la superficie, bien por avanzar tomando las decisiones más sencillas, retrasando las cosas, entregando nuestras almas a miles de reencarnaciones. Pero ahora he llegado casi al final, la cuestión es si lo haré o no. Mi vida se ha vuelto demasiado dolorosa y sigo preguntándome qué estoy haciendo para salir de donde estoy, qué estoy haciendo con mi vida. Tardé mucho en darme cuenta de que es el amor lo que diferencia al hombre de las piedras, los árboles, la lluvia, y de que podemos perder nuestro amor, de que el amor crece amando. Sí, he estado completamente perdido, verdaderamente perdido. En ocasiones quise cambiar el mundo, quise coger una pistola y abrirme paso en la civilización occidental. Ahora quiero dejar a los otros en paz, pues ya les esperan sus terribles destinos. Ahora quiero abrirme paso dentro de mí mismo, en la noche oscura de mi alma. Por eso cambio mi curso, voy hacia dentro. Por eso de un salto me adentro en mi propia oscuridad. Debe de haber algo, de algún modo, lo siento, muy pronto, algo que debería darme una señal para moverme en una u otra dirección. Ahora debo estar muy abierto y alerta, completamente abierto. Sé que está llegando. Camino como un sonámbulo esperando una señal secreta, listo para ir en una u otra dirección, escuchando en este enorme silencio blanco la más débil señal o llamada. Y me siento aquí, a solas, lejos de ti. Es de noche y me reflejo en todo lo que me rodea, y pienso en ti. Lo vi en tus ojos, en tu amor, tú también oscilas hacia las profundidades de tu alma en círculos cada vez más grandes. En tus ojos vi la felicidad y el dolor, reflejos de paraísos perdidos y recobrados y vueltos a perder, la terrible soledad y la felicidad. Sí, y me reflejo en esto y pienso en ti, somos como dos astronautas solitarios en el frío espacio exterior, mientras estoy aquí sentado a solas, a estas horas de la noche y pienso en todo esto.

CAPÍTULO IV

Así que, mis queridos espectadores, hemos llegado al capítulo cuarto.

Perdonadme: nada, nada extraordinario hasta ahora ha sucedido en esta película. Nada demasiado extraordinario. Son simples actividades cotidianas, la vida. Ninguna tragedia, ningún gran clímax ni tensión. Algo que sucederá a continuación. En realidad, los rótulos de esta película os van diciendo lo que va a pasar. Supongo que, a estas alturas, habréis notado que no me gusta el suspense. Quiero que sepáis de forma precisa, o al menos de manera aproximada, lo que va a venir, lo que va a suceder. Aunque, de nuevo, como habréis comprobado, en cualquier caso, no pasan muchas cosas. Así que, continuemos, continuemos y veamos. Quizás ocurra algo. Quizás. Si no, perdonadme, queridos espectadores. Aunque no suceda nada, continuemos, en cualquier caso. Así es la vida. Siempre es más de lo mismo. Siempre más de lo mismo. Un día sigue a otro, un segundo sigue a otro.

Está bien. Ahora os daré más suspense y veamos... veamos cómo pasa el tiempo. Grabaré exactamente un minuto, a partir de ahora mismo.

¡Corten! Eso ha sido un minuto. Un minuto es más largo de lo que uno piensa.

Y ahora, la bruma cubre la arena.

Y ahora, la bruma cubre la arena.

He estado completamente solo, a solas conmigo, durante mucho tiempo.

He estado completamente solo, a solas conmigo, durante mucho tiempo.

Se sienta bajo un árbol en el parque, escuchando las hojas de los árboles al viento.

Aquel día querías venir conmigo, pero no pudiste. Me fui solo, pero no fue lo mismo. Dijiste que tenías el presentimiento de que en una de mis vidas tuve algo que ver con el circo. Me dijiste que podías verme en España.

Sin imagen. Sólo la banda sonora de Louis y Storm hablando sobre algo. Retazos, vislumbres de los místicos.

Mi querido espectador, es medianoche. Me dirijo a ti y es muy, muy tarde en mi pequeña habitación. Estoy mirando estas imágenes y trato de ofrecerte algunos sonidos que vayan bien con estas imágenes y con mi imaginación. Se me ha muerto el cerebro.

Estoy mirando estas imágenes ahora, muchos, muchos años más tarde. Reconozco y recuerdo todo. ¿Qué te puedo decir? ¿Qué te puedo decir? No, no. Estas son imágenes que para mí tienen un significado, pero que quizás no lo tengan en absoluto para ti. Luego, de repente, a medianoche, pensé: ninguna de estas imágenes podría interesarle a nadie más. Quiero decir: todas las imágenes que nos rodean, las que atravesamos en nuestras vidas y a las cuales filmo, no son muy diferentes de lo que tú has visto o vivido... de lo que tú has visto o vivido. Todas nuestras vidas se parecen mucho. ¡Ay, mi querido Blake! Sólo una gota de agua. Todos estamos en ella y nada, no hay una gran diferencia ni una diferencia fundamental entre tú y yo, no hay una diferencia fundamental.

CAPÍTULO V

A estas alturas deberíais daros cuenta de que lo que estáis viendo es una especie de obra maestra de la nada. Nada. Habréis notado mi obsesión por lo que se considera *nada*, tanto en el cine como en la vida, por *nada* muy importante. Todos buscamos esas cosas muy importantes. Cosas muy importantes. Y aquí no hay nada importante, nada. Se trata de pequeñas escenas cotidianas, pequeñas celebraciones y alegrías

personales. Nada importante. Todo es nada. Nada. Es decir, si nunca has vivido el éxtasis de un niño dando sus primeros pasos... La increíble importancia de ese momento, de un niño dando sus primeros pasos. O la importancia, la increíble importancia de un árbol en primavera, repentinamente cargado de flores. ¡Cargado de flores! El milagro... los milagros de cada día, pequeños momentos del paraíso que tienen lugar aquí ahora. Quizás al siguiente momento desaparezcan. Absolutamente insignificantes... pero grandes.

“El lector debería de estar movido no sólo y principalmente por el impulso mecánico de la curiosidad ni por el impaciente deseo de llegar al final, sino por la placentera actividad del viaje en sí.” Coleridge.

¿Es junio? ¡Sí, 26 de junio!

Día 26: ¿qué tenemos que decirnos en este día?

Día 23 de junio.

La voz dijo: “No tienes que ir a ninguna parte. Sólo tienes que prepararte. Prepárate. Has de saber que está aquí. Llegará por sí mismo. Tu trabajo está aquí, vendrá por sí mismo. Tan sólo has de tener confianza y ser consciente, y estar abierto y preparado. No te preocupes. No te sientas frustrado, llegará.”

CAPÍTULO VI

Para cuando el espectador, es decir tú, llega al capítulo sexto, uno espera, es decir, tú esperas... esperas descubrir más cosas sobre el protagonista, es decir, sobre mí, el protagonista de esta película. Así que no quiero decepcionarte. Todo lo que quiero contarte está aquí. Aparezco en cada imagen de esta película. Estoy en cada fotograma de esta película. Lo único que has de saber es cómo leer estas imágenes. ¿Cómo? ¿No te explicaron todos aquellos tipos franceses

cómo leer las imágenes? Sí, te lo explicaron. Así que, por favor, lee estas imágenes y así podrás averiguarlo todo sobre mí.

De modo que aquí está el capítulo sexto.

¡Los veranos de Nueva York! Los veranos, cuando todo el mundo sale de la ciudad, cuando casi puedo caminar solo por las calles, con el sol azotando las calles, sudando, acalorado. Me encanta, me extasío en esos días, semanas de pleno verano, la época más calurosa en Nueva York. Me encanta, me gusta cuando hace calor en Nueva York y sudo caminando por las calles. He caminado por estas calles durante toda mi vida neoyorquina, durante muchos, muchos años. Tengo recuerdos... tengo recuerdos de esas calles, muchos, muchísimos años atrás. Los veranos... los veranos de Nueva York... ¡son arrebatadores! Las habitaciones del centro de Nueva York son calurosas y un viento misterioso entra por las ventanas agitando suavemente las cortinas. ¡Los vientos de los veranos neoyorquinos! Te sientas o quizás te tiendes sobre tu cama ardiente en una habitación ardiente, y sudas y no sabes qué beber, pues todo lo que bebas saldrá enseguida por tu piel en forma de sudor. ¡Esa es la época del año que me gusta! Y quizás te sientes en la ventana y mires afuera, quizás ni siquiera tengas el ventilador puesto. También hace mucho calor en la habitación, y miras afuera y todo palidece con la luz del sol. Luego te vas al parque... te tumbas en la hierba y miras al cielo azul. Quizás no haya una sola nube, y hace calor, hace calor. Hay millones de personas a tu alrededor tumbadas sobre colchas, alrededor de los árboles... los árboles. Y ahí estás tú, quizás estés tú solo en pleno verano. ¡Qué éxtasis! ¡Qué éxtasis!

Mientras te miraba en aquel momento, pensé que no podía haber nada más bello o más importante sobre la Tierra, entre el cielo y la Tierra, que cuando eras una con ellos, una con el cielo y la Tierra, alumbrando, alumbrando a Oona. En aquel momento te admiré y supe que estabas completamente en otra parte, en otra

parte en la que yo nunca podría estar, algo que nunca podría comprender del todo. La belleza del momento, de aquel momento, estaba más allá de las palabras.

Y ahora, esto pertenece a William Carlos Williams, a su autobiografía: “La responsabilidad del poeta consiste no en hablar vagamente, sino en escribir sobre lo concreto, igual que un médico examina a su paciente, a lo que tiene delante, a lo concreto, para descubrir lo universal”. John Dewey dijo: “Lo descubrí por casualidad, lo específico es lo único universal, sobre lo cual se construye todo arte”. Cerramos comillas.

Después, repentinamente, desaparece todo sonido.

CAPÍTULO VII

Mis queridos espectadores, supongo que ya os habréis dado cuenta de otra cosa: de que realmente yo no soy un director de cine. No hago películas. Sólo filmo. Filmar me obsesiona. En realidad, soy un filmador. Aquí estoy yo con mi Bolex. Atravieso esta vida con mi Bolex y tengo que filmar lo que veo, lo que sucede en el momento. ¡Qué éxtasis filmar y nada más! ¿Por qué hacer películas cuando simplemente puedo filmar, cuando puedo filmar lo que está sucediendo frente a mí, ahora, a mis amigos, todo lo que veo? Quizás no esté filmando la vida real, quizás sólo esté filmando mis recuerdos. ¡No me importa! Simplemente tengo que filmar. De igual manera, tengo que filmar la nieve. Tengo que filmar la nieve. ¿Cuánta nieve hay en Nueva York? Sin embargo, veréis mucha nieve en mis películas. La nieve es como el barro de Lourdes. ¿Por qué siempre que se pinta el paraíso, aparece lleno de árboles exóticos y nada más? ¡No, mi paraíso estaba lleno de nieve! Os lo digo: mi paraíso estaba lleno de una suave y blanca nieve. Y solía deslizarme sobre ella. Me sentía enormemente libre, feliz. Estaba en el paraíso. Sabía... sé que cuando era niño estaba en el paraíso. Lo sé.

Supongo que soy un romántico. Me podéis llamar *romántico*. No tengo ningún inconveniente. No entiendo, realmente nunca entendí, nunca viví de veras en el llamado *mundo real*. Viví... vivo en mi propio mundo imaginario, que es tan real como cualquier otro, tan verdadero como los mundos reales de toda la gente que me rodea. Vosotros también vivís en vuestros propios mundos imaginarios. Lo que estáis viendo es mi mundo imaginario, el cual para mí no es en absoluto imaginario. Es real. Tan real como el resto de las cosas bajo el sol. Así que, continuemos. Continuemos.

CAPÍTULO VIII

Mientras uno estos trozos de película ya casi de noche, pienso en mí mismo, pienso en cómo a lo largo de los años me he cubierto con capas de civilización, con tantas capas que ahora ni yo mismo veo la facilidad con la que las heridas se adentran en mis más hondas profundidades... Profundamente herido por cosas que ni sospecho. ¿Qué sé sobre esta civilización, sobre esta vida? No sé nada. No entiendo nada. Y no sé nada. No sé nada. No sé cómo me las he arreglado para llegar hasta aquí, cómo he llegado a este punto de mi vida. Pero sigo avanzando en mi camino, lentamente, avanzando, y algunos vislumbres de felicidad y belleza se cruzan en mi camino, por casualidad, cuando ni siquiera lo espero... cuando ni siquiera lo espero... Así que sigo avanzando en mi camino, sigo avanzando, amigos míos...

Entiendo a los animales: vacas, caballos, gatos, perros... Pero no entiendo a la gente. No entiendo a la gente. Así que continuemos.

La vida sigue.

Mi cámara... Filmar... No estoy haciendo películas. Sólo estoy filmando. El éxtasis de filmar, de tan sólo filmar la vida que me rodea, lo que veo, ante qué reacciono, ante qué reaccionan

mis dedos y mis ojos en este momento, ahora, en este momento mientras está sucediendo todo. ¡Oh, qué éxtasis!

CAPÍTULO IX

Así que, continuemos. Ahora es de noche, muy tarde, en Nueva York y en mi pequeño cuarto, donde estoy uniendo todos estos fragmentos. Parece que el único tiempo que tengo para mí son esas altas horas de la noche en las que todos duermen, en las que el aire es más nítido, desprovisto de los ruidos del día, de la actividad. Son esos diminutos fragmentos de tiempo y, por supuesto, siempre ha sido así, por eso mi película consiste en pequeños trozos, fragmentos de tiempo, tiempo de mi vida...pequeños fragmentos. Pero, a veces, los fragmentos contienen todo lo que hay, como dijo Blake...

CAPÍTULO X

De fondo podéis escuchar algunos ruidos de la celebración de Año Nuevo. La Nochevieja del 1999 al 2000. Mañana será el primer día del año 2000. Estoy en mi cuarto de montaje, haciendo empalmes. Hoy he hecho unos ciento cincuenta empalmes y estoy mirando metraje antiguo, metraje del siglo veinte, del último cuarto del siglo veinte, mientras el mundo está celebrando el Año Nuevo. El nuevo año... Yo estoy celebrando todos los años viejos de este metraje, de esta película. Quedan unos veinte minutos para que finalice este milenio mientras estoy aquí, sentado en mi cuarto de montaje, haciendo empalmes, montando pequeños pedazos de mi propio pasado, de mi propio milenio. Cada uno de nosotros tiene su propio milenio, milenios que podrían ser más largos o más cortos. Cuando miro ahora este metraje lo hago completamente desde otro lugar, ahora estoy completamente en otro lugar. Este soy yo, aquí, y, sin embargo, ya no soy yo, pues soy yo mismo quien lo está mirando todo ahora, a mí

mismo, a mi vida, a mis amigos, al último cuarto del siglo. Ahora quedan unos diecisiete minutos para el fin de este siglo, de este milenio. No es más que tiempo. El tiempo sigue avanzando, la vida sigue; igual que esta película sigue avanzando a través de la ventanilla del proyector. La película, estas imágenes tomadas de manera fortuita en diferentes ocasiones, hace mucho tiempo, sólo significan lo que significan, son lo que son y nada más allá de ellas.

Los domingos... los domingos en Central Park, cuando te sientas sobre la hierba... cuando te sientas sobre la hierba con amigos y, quizás, con una botella de vino, algo de queso y algún embutido italiano. ¡El éxtasis, la belleza, la felicidad de los domingos en Central Park! Si no has pasado un domingo, muchos domingos, tantos como yo he pasado allí, nunca sabrás la felicidad, el placer, el éxtasis, la belleza de Central Park los domingos. ¡Central Park! Veranos en Central Park... Los veranos de Central Park...

Las estaciones cruzan Nueva York, discretamente, a menudo inadvertidas. Ahora es invierno y luego, antes de que te des cuenta, de repente, primavera. A veces piensas que ya es primavera, y, de súbito, nieva por sorpresa. Y después, de nuevo, vuelve la primavera y, de repente, todo florece. Todo florece y entonces ya sabes que realmente ha llegado la primavera. Sí, es primavera, y te vas a Central Park. ¡Amigos míos! ¡Las primaveras, los veranos de Nueva York!... No creo que me creáis, pero os lo digo: Nueva York está preciosa en primavera. Y cada vez que llega el verano me extasío, no quiero ir a ninguna parte, quiero quedarme aquí, en Nueva York.

Recuerdos, recuerdos vienen y van desordenadamente. Recuerdo una cosa, recuerdo otra; lugares, rostros, situaciones. Vienen y van, vienen y van.

Mis queridos amigos, estar en el paraíso es estar con viejos buenos amigos. ¡Amigos míos! ¡Las horas, las veladas que hemos estado juntos!

Eso era el paraíso. ¡A medida que el tiempo pasa... a medida que el tiempo pasa, no hay nada más importante que los buenos amigos, amigos míos!

CAPÍTULO XI

Cuando estoy sentado en mi habitación a altas horas de la noche y miro a alguna de las imágenes que estoy empalmando, uniendo, me pregunto cuánto de vosotros mismos veréis y reconoceréis en estas imágenes.

Ahora os hablo a vosotros, Oona, Sebastian y Hollis. Ahora me estoy dirigiendo a vosotros. Estos son mis recuerdos. Vuestros recuerdos de los mismos momentos, si es que los tenéis, serán muy diferentes. Estos son mis recuerdos, la manera en que vi las cosas al filmarlas. Supongo que fue recordando mi niñez. Estaba filmando mis propios recuerdos, mi propia infancia, al tiempo que filmaba la vuestra. Escogí aquellos momentos, a los que yo mismo respondía volviendo a mi infancia, recordándola. Así que no sé cuánto de vosotros veréis en esto, a pesar de que todo fue real, todo fue la vida real. Sois vosotros, sois vosotros en cada fotograma de esta película, aunque vistos por mí. Pero sois vosotros. Lo veréis todo de manera muy distinta. Estas imágenes significarán para vosotros otra cosa completamente distinta de lo que significan para mí.

Sí... de nuevo se me ha hecho muy tarde esta noche. La ciudad duerme. Estoy aquí, solo, mirando a estas imágenes, fragmentos de mi vida y de las vuestras; hablándole a este micrófono, a solas, a solas...

CAPÍTULO XII

Aún estoy en la Provenza, esta noche, aquí, en mi cuarto de montaje, a estas horas de la noche. ¡Estoy en la Provenza! Siento el sol, la claridad; veo el paisaje, los árboles, las

flores. Puedo oler el aire provenzal y puedo sentir la felicidad, la felicidad de aquel verano en la Provenza, mientras nosotros, Hollis y yo, conducíamos arriba y abajo, por las colinas, atravesando pueblecitos. ¡La Provenza! Mientras bebíamos el vino provenzal, el aire de la Provenza. ¡La felicidad! ¡El éxtasis de aquel verano! Aún está aquí, ahora, conmigo en este mismo instante. Es más intenso que cualquier otra cosa que haya vivido, sufrido. Hoy... hoy, ahora y en Nueva York es mucho más intenso, cercano y mucho más real. ¡Me preguntáis sobre la belleza! ¿Qué sé yo de la belleza? Lo que sé es que he vivido momentos de felicidad. Y si la belleza existe, aquellos momentos de felicidad encarnaron la belleza.

La Provenza es belleza. Estar enamorado es belleza. Beber vino provenzal es belleza. ¡Aquello era y es belleza, amigos míos! Sí, los amigos son belleza. Beber una copa de vino con amigos, con los nuevos y los viejos amigos, eso es belleza. Esta noche brindo por vosotros, aquí, a solas alzo mi copa de vino provenzal, el vino de Ben. ¡Por vosotros, amigos míos!

Mis queridos espectadores, mientras continuamos no me siento culpable en absoluto por haceros ver tan personales e insignificantes momentos de mi vida. Todos buscamos algo más importante... algo más importante... Pero a medida que la vida sigue su curso, en algún punto nos damos cuenta de que un día sucede a otro, y que las cosas que ayer creíamos tan importantes hoy ya las hemos olvidado.

La vida continúa... La vida continúa... Y lo que a mí me parece importante, puede no parecéroslo a vosotros, no pareceros importante en absoluto... Aunque finalmente todo pasa, excepto este mismo, este mismísimo momento, y al siguiente instante ya estamos en otro momento y sucede algo diferente y todo lo demás se esfuma, se convierte en pasado, en recuerdos, en recuerdos. Pero algunos de los recuerdos... no, realmente no se van del todo. Nada se va realmente del todo, permanece aquí

siempre, y en ocasiones se apodera de ti, y es más fuerte que la realidad que te rodea, que me rodea, ahora. Esa es... esa es la realidad. Es real. Es realmente real, aunque no esté aquí ya, como dicen, no está aquí ya. Pero está aquí para mí, está aquí y ahora.

No sé lo que es la vida. No tengo ni idea de lo que es la vida. Nunca he entendido la vida, la verdadera vida. ¿Dónde vivo realmente? No lo sé. No sé de dónde vengo ni adónde voy. ¿Dónde estoy? ¿Dónde estoy? No lo sé. No sé dónde estoy, ni hacia

dónde voy ni de dónde vengo. No sé nada sobre la vida. Pero he visto algo de belleza, he vislumbrado breves... los he visto, lo sé. He visto algo de felicidad y belleza.

No sé dónde estoy. ¡Pero sé que he vivido algunos momentos de belleza! ¡Breves momentos de belleza y felicidad, mientras avanzo en mi camino, mientras avanzo en mi camino, mientras avanzo en mi camino, amigos míos! ¡He vivido, lo sé, sé que he vivido algunos brevísimos momentos de belleza! ¡Amigos míos! ¡Amigos míos! •

Volver a la voz: sobre las voces en *off*, *in*, *out*, *through*

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

Serge Daney

«Barbarie ingenua del doblaje», escribe Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*. «Voces sin realidad, no conformes con el movimiento de los labios. Contra el ritmo de los pulmones y del corazón. Que “se han equivocado de boca”». Bresson (y también Tati) es de aquellos que exigen desde siempre un cierto realismo del sonido. En esto ha ejercido una profunda influencia sobre los cineastas más innovadores de la *Nouvelle Vague*. Al mismo tiempo, en esa cita, no habla solamente de la boca y de los labios, sino también de los pulmones y del corazón. Su exigencia no lo ha llevado hacia el fetichismo del sonido directo sino, al contrario, hacia una práctica obstinada y meticulosa de la postsincronización, concebida como dosificación y división. ¿Por qué? Precisamente porque distingue *la voz de la boca*. La boca es el lugar en que se lee más fácilmente (más perezosamente también) que algo se dice. Pero la voz implica al conjunto del cuerpo: el corazón, los pulmones, que no se ven.

Para ir más lejos en esta dirección, sería necesario tomar, tratar con desconfianza todo un vocabulario, el del *in* y el del *off*, tomado muy de cerca del dominio de lo visual, y que reconduce, sin que uno lo advierta, a la hegemonía del ojo y su consecuencia obligada: la mutilación del oído (el cine sería, ante todo, la imagen, la imagen que “fustiga la vista”, la mirada que dirige, etcétera). El advenimiento de técnicas de lo directo en el reportaje televisivo, el film etnográfico y el cine militante, incrementado con todos los delirios sobre la inmediatez indivisible de lo audiovisual (Rouch y Straub, enseguida copiados y mal comprendidos), han conducido a una

subordinación del espacio sonoro al espacio visual, con el primero como verificación y garantía del último. Esto supone olvidar que los dos espacios son heterogéneos. Los lugares y los momentos de su conjunción deberían dar lugar a una descripción y a un vocabulario más precisos. [...]

En lo que respecta a la imagen, la distinción entre lo que está *in* y lo que está *off* resulta indudablemente útil para escribir un guión o para establecer su *découpage* técnico, pero carece de sutileza cuando se trata de fijar una selección, una clasificación, una teoría de los objetos perdidos. Porque en el cine hay diferentes modos de ser *off*. Hay objetos definitivamente perdidos (irrepresentables, como por ejemplo la cámara que filma y que por-lo-tanto-no-se-puede-filmar, o prohibidos, como el profeta Mahoma en la película *The Message* [Moustapha Akkad, 1977]) y objetos temporalmente perdidos (de vista), sometidos a la pulsación bien conocida del *fort* y del *da*, sujetos a la metáfora freudiana, y de mercería, del carrete de hilo, susceptible de un eterno retorno, para horror o alivio del espectador. No son iguales; calificarlos como *off* no los unifica.

Pero esta distinción del *in* y del *off* se convierte en un grueso cable, inadecuado para anudar lo que sea, cuando se trata de la voz. Mal que bien, se bautiza como voz *off* aquella cuyo emisor se supone que está fuera de campo y viceversa. Y con ello lo único que se consigue es distinguir lo que es sincrónico de lo que no lo es, proyectando la voz sobre su doble visual e incluso reduciendo éste al espectáculo de la torsión y del dibujo de los labios. Se relaciona la voz *off* con una ausencia

de la imagen. Creo que hay que darle la vuelta al procedimiento y referir a las voces a su efecto *en* o *sobre* la imagen, a la presencia de dicho efecto.

Llamaré *voz en off, stricto sensu*, a la que va siempre paralela al desfile de las imágenes y que no coincide nunca con ese desfile. Por ejemplo: el comentario de un documental sobre sardinas puede decir lo que le parezca (describir sardinas o denostarlas) que no tendrá impacto medible sobre ellas. Esta voz, sobreimpuesta a posteriori sobre la imagen, montada sobre ella, no es portadora sino de metalenguaje. Sólo se dirige (por entero: su lado enunciado y su lado enunciación) al espectador con el que ella hace alianza, un contrato *a expensas de la imagen*. Y ésta, que queda en una especie de abandono enigmático e inquietante, de desherencia frenética, a fuerza de no servir más que de pretexto para la alianza comentario-espectador, gana con ello una especie de estar-ahí – sentido obtuso, tercer sentido, cfr. Barthes – donde está permitido (aunque para ello se precisa cierta perversión) gozar de incógnito (corten el sonido de la tele y miren las imágenes por sí solas).

En este caso, la voz *en off* tiene efecto de activación. Si digo, hablando de las sardinas: «Esos grotescos animales, movidos por una pasión suicida, se precipitan a las redes de los pescadores y hacen el ridículo más espantoso», este enunciado contaminará, no las sardinas, sino la mirada que el espectador les dirige, pues se ve obligado a desentrañar la evidente falta de relación entre lo que ve y lo que oye. La voz *en off* que fuerza la imagen, intimida la mirada, es uno de los modos privilegiados de la *propaganda* en el cine.

Godard actúa en este plano: en el plano de lo que podríamos denominar «el grado cero de la voz *en off*». En *Leçons de choses* (segunda parte de *Six fois deux / Sur et sous la Communication* [Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976]) la irrupción (tanto más violenta cuanto que es, como todas las imágenes de Godard, rigurosamente imprevisible) de la «plaza del mercado» (en la imagen), inmediatamente bautizada como «incendio» (en el sonido) no se justifica sólo por

un juego de palabras (plaza del mercado – alza de precio- incendio) sino también por una especie de rima sonora entre la remarcada violenta irrupción de la imagen y la enunciación de la palabra. En *Aquí y en otra parte (Ici et ailleurs)*, (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1975) sucede lo mismo con la serie «¿cómo se organiza una cadena?». La voz de Godard, que repite en tono sordo, cada vez que aparece una imagen, «Bueno, así... así... pero también así...» representa, en relación con el «uno por uno» de las imágenes, el mismo papel que las comillas en la escritura con respecto a las palabras que incluyen: destacarlas o distanciarse de ellas.

Por el contrario, llamaré *voz in* a la voz que, *en cuanto a voz*, interviene en la imagen, se inmiscuye en ella, se carga de un impacto material, de un doble visual. Aunque mi comentario sobre sardinas dejaba, en todo caso, a esos pobres peces en su situación de sardinas, no sucede lo mismo cuando, durante un reportaje en directo, interrogo a alguien. Aunque se emita fuera de campo, mi voz irrumpirá en la imagen (*in*), chocará contra un rostro, contra un cuerpo, provocará la aparición furtiva o duradera de una reacción, de una repuesta, en ese rostro, en ese cuerpo. El espectador podrá sopesar la violencia de mi enunciación al contemplar la turbación de la persona que la recibe, como se puede recibir una pelota o un balón (otros objetos *a*): de costado o de frente. Es la técnica que utilizan Ivens y Londrian en *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976). Es también la de las películas de terror y también la de los filmes “subjetivos” de Robert Montgomery. Incluso es ese procedimiento, un poco caído en desuso, donde una voz interpela familiarmente a los personajes del film y dónde estos la escuchan, se inmovilizan, le responden. Paternalismo de Guitry hacia sus “criaturas”, complicidad entre el narrador y los actores del film: de *Entre ciel et terre* (1959) de Salah Abou Seif a *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Berlanga.

Esta *voz in* es el lugar de otro poder, tanto temible cuanto que pasa inadvertido; hacer pasar por la emergencia de la verdad lo que no es más

que la producción, ofrecida al voyeurismo del espectador, de la confusión del cobaya cuando se enfrenta al dispositivo preguntas-respuestas. [...]

He llamado voz en *off* y voz *in* a las voces cuya emisión permanece invisible. La primera introduce la tentación del metalenguaje y su discurso protegido; la segunda, sobre el pequeño juego de preguntas-respuestas. Hay por lo menos otros dos tipos de voz, las que se emiten “dentro de” la imagen, tanto si salen de una boca (voces *out*) como del conjunto del cuerpo (voces *through*).

La voz *out* es ni más ni menos que la voz según sale de la boca. Chorro, deyección, desecho. Una de esas cosas que el cuerpo expulsa (hay otras: miradas, sangre, vómito, esperma, etc.). Con la voz *out* abordamos la naturaleza de la imagen cinematográfica: imagen plana que da sensación de profundidad. En lugar del espacio imaginario de donde proceden las voces en *off* y las voces *in* (espacio aleatorio que depende del dispositivo técnico de la proyección, de la configuración de la situación de los altavoces, de la del espectador y de la acomodadora que lo ha colocado), nos encontramos con un espacio ilusorio, con un *cebo*. La voz *out* sale del cuerpo filmado que es un cuerpo de hecho problemático, una falsa superficie y una falsa profundidad: un doble fondo de algo que no tiene fondo y que expulsa (y por lo tanto hace visibles) determinados objetos con la misma generosidad con la que en los taxis de Buster Keaton contienen regimientos. Ese cuerpo filmado se parece al cuartel de *La mudanza* (*Cops*, Buster Keaton, 1922) o a la iglesia de *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Buster Keaton, 1925).

La voz *out* participa de la pornografía porque fetichiza el momento en que sale de los labios (labios de las estrellas o Marlene Dietrich poniéndose carmín ante el pelotón de ejecución en *Fatalidad* [*Dishonored*, Josef von Sternberg, 1931]). De manera similar, el cine porno se centra íntegramente en el espectáculo del orgasmo desde el punto de vista masculino, es decir, *desde el lado más visible* (coitus interruptus, eyaculación). Por lo tanto, la voz *out* provoca todo un “teatro de las materias” pues es el lugar mismo de cualquier metáfora religiosa (paso de lo interior a lo exterior *con metamorfosis*). Captar el momento de la emisión de la voz equivale a captar el momento en el que el objeto *a* se separa del objeto parcial. [...] Hay una pornografía de la voz de hecho comparable a la pornografía del sexo (abuso de las entrevistas, bocas de los líderes políticos, etc.). Por otro lado, es aquello con que los más astutos tejen sus ficciones (en desorden: *Schatten der Engel* [Daniel Schmidt, 1976]: una prostituta pagada para escuchar; *Le sexe qui parle* [Claude Mulot, 1975]: un sexo de mujer que *dice* su bulimia).

Por último, tendríamos que llamar, en todo lógica, voz *through* (voz a través) a la que se emite dentro de la imagen pero fuera del espectáculo de la boca. Determinado tipo de encuadres (en el *flash-back* de *Les Enfants du placard* [Benoît Jacquot, 1977], con el padre como decapitado), la idea preconcebida de filmar a los personajes de espaldas, de lado o de tres cuartos, la multiplicación de lo que sirve de pantalla (mueble, cuerpo, una caja, etc.) bastan para separar la voz de la boca. El status de una voz *through* es ambiguo, enigmático, pues su doble visual es el cuerpo en su opacidad, en su expresividad, entero o a trozos. •

Extracto de “L’Orgue et l’Aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)”, artículo publicado en *Cahiers du cinéma* n° 278-279, agosto-septiembre de 1977 y en edición revisada en DANEY, Serge (1996). La rampe. Cahier critique 1970-1982. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 162-175. El artículo fue traducido al castellano extractado en: CHION, Michel (2004). La voz en el cine. Madrid: Cátedra, pp. 167-171 (traducido por Maribel Villarino Rodríguez) e íntegramente en: DANEY, Serge (2004). Cine, arte del presente. Buenos Aires: Santiago Arcos (traducción de Emilio Bernini).

Entrevista con Pierre Léon. Una retórica de la voz en off y consideraciones sobre la voz del actor como materia fílmica

Interview with Pierre Léon. A Rhetorical Discussion of the Voice-over and Considerations Regarding the Actor's Voice as Filmic Material

Fernando Ganzo

RESUMEN

La presente conversación intenta acercarse a la cuestión de la voz en off mediante varios viajes de ida y vuelta. En primer lugar, se trata de considerar en qué sentido este recurso podría considerarse algo esencialmente novelesco, algo que comenzó como un fenómeno muy natural en el cine clásico y que ha terminado convirtiéndose hoy en una búsqueda intencionada y consciente. Posteriormente, se trata de contemplar qué cineastas han presentado cambios fundamentales en la narración cinematográfica mediante el uso de la voz. El trabajo de Pierre Léon como cineasta, actor e incluso sonidista en algunas películas, permite también efectuar una aproximación técnica al trabajo de grabación de la voz del actor en tanto que materia fílmica.

PALABRAS CLAVE

Sonido, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Grabación, Voz en off, actor.

ABSTRACT

This conversation attempts to address the question of the voice-over through various circular journeys. It begins with a consideration of the sense in which this resource could be deemed something essentially novelesque, something that began as a natural phenomenon in classic cinema and that today has ended up turning into a deliberate and conscious search. It then moves onto a reflection on the filmmakers who have made fundamental changes to cinematic narration using the voice-over. The work of Pierre Léon as a filmmaker, actor and even a sound engineer on some films also allows a technical approach to the work of recording the actor's voice as filmic material.

KEYWORDS

Sound, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Recording, Voice-over, actor.

Siempre me ha llamado la atención en el cine cómo todo tiene lugar en presente, cómo, siguiendo la expresión de Pier Paolo Pasolini, percibimos el cine, al igual que la realidad, como un «plano secuencia infinito»¹. De hecho, lo que llamamos «flash-back», las elipsis, y el resto de saltos temporales, sólo son perfectamente comprensibles si hay algo que implique texto: un rótulo indicando en qué momento nos encontramos, un periódico, un calendario, una información en el aspecto de los actores... De no ser así, para nosotros un plano siempre sigue al anterior. Sobre todo, el elemento privilegiado para comprender esa narración es, habitualmente, la voz en off. ¿Crees que la voz en off ha sido sobre todo un medio para aproximar el cine a la escritura? De un modo, estaría tentado de decir, muy natural e instintivo...

Me gustaría empezar matizando tu introducción. Para indicar las rupturas temporales, que es lo que son por definición los flash-backs, las elipsis (y, yo añadiría, los sueños), los procedimientos no son necesariamente textuales, sino visuales: fundidos, fundidos encadenados, distorsiones, cambios de materia, de luz, estilización de la interpretación de los actores y, sobre todo, variaciones sonoras. Puede que haya algo "textual" en ello, y puede que no permitan comprender con tanta precisión como el texto escrito o pronunciado la exactitud de esa ruptura temporal, pero cumplen esa función. Y esto vale tanto para el cine llamado clásico (cristalización de un pasado traumático: *Marnie la ladrona* [*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964]) como para

el cine llamado moderno (fragmentación de una época por una memoria desfalleciente: *Muriel* [*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963]).

La voz en off siempre me ha parecido un proceso peligroso, porque es un ejercicio que exige rigor, severidad: hablar detrás, al lado, o encima de la pantalla no es cualquier cosa. La voz en off es una carga, un peso que hace creer en la existencia del fuera de campo, cuando en realidad sólo es una pista de sonido, como cualquier otra. Se superpone: es el equivalente de la sobreimpresión. También es el lugar (y ahí está el peligro) que permite todo tipo de abuso formal, conduciendo a lo más detestable, para mí: la demagogia dramática. Pienso por ejemplo en la voz en off del muerto (William Holden) en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), o en la suavidad tiránica del hombre de *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949). No quiero que parezca que lo reduzco sólo a eso, pero es la tendencia que domina hoy en día. Cuando uno no sabe cómo resolver un problema en el relato, planta una voz en off y cree que ha resuelto la jugada. Habría que prohibir la voz en off a los realizadores de menos de 40 años. Precisamente por venir directamente de la literatura, creo que sólo se puede jugar con la voz en off teniendo en cuenta ese origen. Rohmer se ha servido de ella de ese modo, lo cual le permite hacerse el inocente e, incluso cuando no la utiliza, tenemos siempre la sensación de escucharla tras la inquietante parloteo de sus personajes. Sucede lo mismo con Sacha Guitry: la voz da en el pleno, ralentiza o suspende

1. PASOLINI, Pier Paolo: «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad». Publicado originalmente en: *Nuovi Argomenti*, Roma, septiembre de 1970. «Yo pienso que aún el cine -no desde un punto de vista estético y estilístico, sino desde un punto de vista puramente semiológico- es un plano-secuencia infinito. En este sentido, tiene las mismas características de la realidad. Porque, nuestra vida, ¿qué es? Una realidad -proceso de acciones, palabras, movimientos, etc.- que es idealmente tomada por una cámara, una realidad que no puede captarse sino a través

de un plano-secuencia infinito [...] La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos».

la acción pura para, finalmente, ocupar su lugar. Más que de literatura, se trata de algo novelesco. La voz en off es una prueba de lo novelesco (y ese es el truco con el que consigue introducirse en el relato, como el caballo en una Troya asediada pero impenetrable). Sin embargo, es una figura que se ha banalizado totalmente, y a nadie le llama ya la atención, en el cine hollywoodiense, al menos. Tal vez sea algo que haya envejecido tan mal como el glamour.

No veo que nadie salvo Orson Welles y, en Francia, Sacha Guitry hayan transformado un proceso narrativo mínimamente convincente en materia puramente fílmica. La voz de Welles, evidentemente, tomando ipso facto el lugar de su cuerpo, de quien es al mismo tiempo emanación y proyección casi carnal. Guitry también, y puede que incluso más: sin su voz, el actor Guitry no existe, ni sus diálogos. Welles tenía a Shakespeare para soplarle ese silabeo, ese ritmo inolvidable. Guitry sólo podía contar con Guitry, es decir, con un escritor brillante, pero poco variado y demasiado marcado por la historia, por el juego social, por la obligación de excelencia. Así que es en el timbre de su voz donde Guitry basó su fuerza cinematográfica: no en el grano teatral, sino en su traducción óptica. Y Guitry era tan consciente de esa fuerza que abusó de ella hasta concentrar toda la historia de *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936) fuera del encuadre, donde su voz juega tanto desde dentro como desde fuera, ubicando con una habilidad desconcertante las desincronizaciones y las coincidencias: esa voz se desdobra de la imagen en permanencia y, en ocasiones, la dobla, sin preocuparse por la edad ni del sexo de aquellos a los que dobla. Sólo la canción de Fréhel tiene el derecho de sonar en perfecta sincronía. Marguerite Duras, finalmente, retoma las cosas allí donde Guitry las dejó, y practica el distanciamiento llevándolo hasta la más demencial de las tragedias (*India Song*, [Marguerite Duras, 1975] y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [Marguerite Duras, 1976]).

Hoy, el uso de la voz en off me parece sobre todo vinculada al manierismo (como en *Tabú* [Tabu, Miguel Gomes, 2012]) o al halago (como en el cine de Malick, donde la voz, desajustada, hila muy fino en lo que se refiere a su relación con el espectador: es lo que yo llamo «la voz del astuto»²).

Es cierto que la imagen y la voz pueden trabajar en el mismo sentido. Y si, como dices, la imagen puede «permitir leer» los saltos temporales, el sonido tampoco se diferencia de la imagen en casos como los de Duras, en el sentido de que «permite ver».

Yo estoy convencido de que el sonido forma parte de la imagen. Es otra imagen, diferente de la imagen plástica, des-dimensionada por el juego de los objetivos y las luces, pero es una imagen, vertical, si se quiere, que permite percibir un relieve.

Todo lo que algunos grandes cineastas (Hawks, Renoir, Barnet, Sternberg) inventaron entre, digamos, 1930 y 1935, sorprendente periodo del «cine en muda», un cine que ya no era mudo pero todavía no era sonoro del todo, es resultado de esa toma de consciencia. Una toma de consciencia que no es en absoluto teórica. A menudo, las invenciones son puro fruto del azar. Estoy pensando en *Suburbios* (*Okraina*, Boris Barnet, 1933), y en particular el famoso plano en el que vemos a un caballo suspirar dos veces: «Ay, señor, señor...». El sonidista de la película era Leonid Obolenski. Era un autodidacta, sabía hacer de todo. Había estudiado con Kulechov, como Barnet. Muy buen actor, y cineasta interesante, participó en todas las grandes experiencias del momento. Durante la Segunda Guerra Mundial fue apresado por los alemanes, lo cual le costó unos cuantos años de gulag, hasta dar con sus huesos en los estudios de Sverdlovsk, donde trabajó como primer asistente y director de películas de divulgación científica. También interpretó algunos grandes papeles, como el

2. En francés, «malin», fonéticamente cercano a «Malick».

del príncipe Soloski en la preciosa adaptación de *El adolescente* (Fiodor Dostoievski) filmada por Eugueni Tachkov (*Podrostok*, 1983). Pero volvamos a *Okraina*. Al llegar el cine sonoro, el gobierno soviético mandó a Obolenski a Berlín, donde permaneció varios años para aprender fundamentos técnicos. Se cuenta que incluso estuvo de prácticas en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930): el sonido de esta película, archiconocida y, por lo tanto, ignorada, es, dicho sea de paso, absolutamente vertiginoso. De vuelta en la URSS, participó en todas las primeras experiencias del cine sonoro (con Kulechov, por supuesto, pero no sólo con él). Pero fue en *Okraina* donde mejor demostró sus habilidades. Por eso es totalmente imprescindible ver la versión original, y no la «versión restaurada» de los años 60, en la que todo el sonido está completamente re-fabricado. El sonido es quizás más limpio, pero no tiene ningún interés. Vuelvo a la historia del caballo... Nikolai Ozoronov, el asistente y alumno de Obolenski, contaba lo siguiente en una conversación a Bernard Eisenschitz: «Rodábamos en Tver. Había una secuencia... Barnet exigía como un loco que yo grabase todo el sonido directo, incluso el del carro, con el inválido, el soldado con las muletas que zurraba al caballo... Galopaba como un loco. En un giro, el carro se vuelca, y el chaval se cae en la cuneta. Y dice: “Ay, Señor, Señor, qué pasa...” Lo rodamos con sonido directo. Todo va bien, todo es normal. Luego... Todo sucedió como sigue: dábamos el material al laboratorio, y el día siguiente podíamos ver lo que había filmado. Y resulta que me llaman. Es la sala de montaje: “Venga urgentemente, le necesitamos. Hay algo que no funciona”. Llego y pregunto: “a ver, chicas, qué pasa”. “Mire usted mismo, en la mesa de montaje”. Ya existían las mesas de montaje de sonido. El positivo estaba allí. Pero... todo estaba desincronizado. Por qué y cómo, no tenía ni idea. Pero el hecho está ahí: está desincronizado. Tal vez la cámara había hecho una de las suyas, no sé... En fin, más de la mitad de las palabras habían terminado plantadas sobre el plano del caballo sacudiendo la cabeza. Yo me partía de risa. Me dicen: “¿Se ha vuelto usted loco? Ya

verá cuando lo vea Barnet, le va a matar”. “Qué va, les digo, voy a llamarle”. Y ellas: “¡Ni se le ocurra! Ya sabe que no quiere ni oír hablar de doblaje”. Le llamo: “¿Sabes qué ha pasado?” Él: “¿Qué?” Le cuento. Y él: “¡Ja, ja, ja, ja, ja! Puede que Dios exista después de todo. Pero di a las chicas que lo sincronicen lo mejor posible, que pegue realmente bien con el caballo”. Y ahí fui: “Eh, chicas...”»

Eso es la técnica, y nada más que eso: una pista para despegar. Con ese caballo que habla, Barnet da a su historia, más bien trágica, una tonalidad de cuento pagano que arrastra la película hacia una ronda desenfrenada donde, precisamente, todo se desajusta poco a poco. El sonido directo, demasiado libre, tan incontrolable como la calle, desaparecerá del cine soviético (como la calle, por otra parte), en beneficio del doblaje (y del estudio, a resguardo de la realidad). Esta obsesión por el control, finalmente aceptada por todos, drenó tanto en la costumbre que el cine ruso contemporáneo es aún incapaz de resolver convenientemente esa cuestión. Por ejemplo, en la Moscow School of New Cinema, la escuela de cine donde he dado clases en Moscú, no tenían ningún material para grabar sonido, pero habían construido un auditorio.

Ese desajuste del que hablas es, en efecto, una prueba del lado material del sonido, más allá de la voz en off: a menudo, la voz de un actor es tan plástica y permite ver tanto como la imagen. Por ejemplo Jeanne Balibar en tu película, *L'Idiot* (Pierre Léon, 2008). Balibar que, en su dicción, tiene algo de «Guitryesco», a mi modo de ver...

Sí, es lo que decía sobre la capacidad puramente visual del sonido. Por otra parte, estoy convencido de que las variaciones, melódicas y rítmicas, obligan al cuerpo entero a realizar una composición física particular. Tal vez habría que preguntar a un sordo si esto que digo tiene sentido. Ver qué siente ante, por ejemplo *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Eric Rohmer, 1969). ¿La conversación pascaliana entre Trintignant

y Vitez se transforma en algo visible gracias a la entonación, y a la expresión, las miradas y los gestos que implica? Me gusta creer que sí.

Sé que no crees demasiado en lo que se suele llamar «dirección de actores», pero, ¿crees que existe algo que se le parezca en lo que a la voz de los actores se refiere? ¿Una dirección de voces, casi en los mismos términos que un director de orquesta?

Seamos precisos: no creo en ningún método de dirección de actores en el cine. Para empezar, por su heterogeneidad intrínseca. Para seguir porque, simplemente, la técnica discontinua de un rodaje no permite ninguna construcción lógica del personaje. Cuando empiezo a pensar con seriedad en la película que voy a hacer, oigo para empezar las voces de los actores, e intento imaginar lo que dará esa mezcla de timbres. Es cierto que tengo la ventaja de escribir directamente para los actores que ya he escogido e, incluso si el reparto, al empezar a rodar, no es exactamente el mismo que había previsto, siempre queda una idea global, un sonido particular, propio a la película, que se forma pese a los cambios de casting. El papel del general Epanchin estaba destinado a Pascal Gregory, y tuve que reemplazarlo yo mismo un poco a lo improvisado, pero eso no cambió a un nivel fundamental la relación entre las voces. Mi voz es menos interesante que la suya, más pobre, más estrecha, pero le pedí a Rosalie Revoyre, la sonidista de la película, que me ayudase a mantenerla en un registro bajo. Y creo que, más o menos, lo conseguimos. Cuando ruedo, suelo tener más bien la idea de reunir a tipos de actores muy diversos. El dramaturgo ruso Vsevolod Meyerhold dijo en algún lugar que un reparto heterogéneo es la garantía de una catástrofe inevitable. Tiene razón, para el teatro. En el cine, lo que pone en compromiso el éxito es la homogeneidad. Retomando tu analogía musical, para mí el cine se encuentra más cerca de Stravinski (donde todo tiene que desconectarse sin dejar de sonar junto), que de Bruckner (donde todo debe fundirse en un sonido único y poderoso).

Volvamos a la voz en off. Con demasiada frecuencia se codificó en exceso, convirtiéndola en algo genérico, algo que formaba parte de esa retórica, ese lenguaje propio de una época, del cine clásico. Un espectador casual no puede ver más allá de ese fenómeno, a menudo, y por eso esa voz en off siempre resulta demasiado ingenua a los espectadores superficiales de hoy en día. ¿Podrías pensar en ejemplos que se alejasen de ese uso, como el caso ya evocado de Orson Welles, para quien la voz en off fue muy pronto un medio para hablar en primera persona en sus películas?

Sí, Welles, desde luego, y tal vez por eso sienta hacia él una inmensa ternura, incluso si sus películas no me gustan particularmente. Es para mí el verbo hecho carne, como también, en cierta medida, Lionel Barrymore, Barbara Stanwyck, Delphine Seyrig, Faina Ranevskaja... Son actores a los que vemos si cerramos los ojos, y a los que oímos si nos tapamos los oídos. Son voces que caminan. Voces en off visibles.

Particularmente, me gusta mucho el uso retórico de la voz en off en el cine hollywoodiense, precisamente porque tiene que ver con la retórica. La retórica no soporta la mentira, ni la burla. Hay en ella una gran honestidad y, por consiguiente, claridad en la elocución: la voz en off nos cuenta la intriga, ese es su objetivo y su utilidad. En ocasiones, desplazando ligeramente el cuadro retórico, puede dar lugar a cosas muy hermosas, gracias a un efecto de extrañeza y de espesor narrativo. Por ejemplo al inicio de *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947), en la escena de la iglesia.

Welles fue también casi un pionero en culminar lo que se suele denominar película-ensayo con *Fraude* (*F. for Fake*, Orson Welles, 1973). ¿Crees que fue el primero en utilizar la voz en off como herramienta de pensamiento dentro de la película, en un modo cercano al de una parte de la obra de Chris Marker o Jean-Luc Godard?

No lo sé. No tengo ninguna relación con las películas de Marker, y la que tengo con Godard es demasiado episódica, aunque intensa. Pero creo que, para él, la cuestión ni tan siquiera se plantea. Las voces, los ruidos, las músicas, los collages de citas, son como los carteles del cine mudo. Tiene su origen más en el agit-prop y en Vertov que en Madame de La Fayette.

Muchas de tus películas son adaptaciones de la literatura rusa, traducidas por ti mismo al francés. ¿Intentas preservar la textura de la lengua rusa? Dicho sea de paso, creo que un idioma que no comprendemos nos transmite su materia en el cine, y da lo mismo que lo entendamos o no, como en la ópera.

No intento preservar esa textura, no. Al contrario, creo que el tránsito de un idioma a otro no sólo es indispensable, sino provechoso: así pasamos de una sociedad a otra. Lo que me gusta cuando adapto a Dostoievski o a Chejov, es buscar qué pueden contar de ellos los actores que les interpretan en francés. Ofrece la posibilidad de crear una cierta distancia, lo cual me es indispensable. Se invita al espectador a identificar esa distancia como una diferencia, y es en la diferencia donde pueden apreciarse las semejanzas o correspondencias posibles. Si pones dos manzanas golden una al lado de otra, pues bueno, tienes dos manzanas golden. Pero si pones una reineta con una golden, tendrás dos manzanas, una amarilla, y otra amarilla con estrías rojas.

Existe otra razón: es imposible recrear el ritmo del ruso en francés. Siendo el ruso una lengua tónica, con acento móvil, y el francés mucho más fija, sería como pasar de una conversación ruidosa a una susurrada, con toda la violencia que supone la suavidad (recordemos lo que decía sobre ella Pascal, que hablaba de la dulzura como un instrumento de tiranía). De todos modos, no me

interesan los desbordamientos naturalistas que tanto éxito tienen en Francia: me da la sensación de que el sentido nos alcanza mejor cuando éste es articulado con calma. Esa es la verdadera amenaza, sin aspavientos. Mira cómo se te viene una tragedia encima en las películas de Hawks o de Tourneur: a media voz.

Los acentos extranjeros se han convertido también en esa avalancha naturalista en un modo de codificar a los personajes. Biette hablaba de una huella casi chauvinista en la lengua de Bresson³. Si pensásemos cómo sería *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) filmada hoy, seguro que el actor principal tendría acento extranjero. El sonido, mediante la voz, casi se ha convertido en una forma de estigmatizar al personaje...

Exacto. Y la dirigiría Abdellatif Kéchiche o Maïwenn. Y habría una steadycam siguiendo al ladrón por la estación del metro, y terminaría cantando «Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi/Quel drôle de chemin/Il m'a fallu prendre» con una música compuesta por Benjamin Biolay. Todo terminaría en un karaoke, pero sin embargo no se olvidaría abordar el doloroso problema de la sobrepoblación carcelaria. ¡Qué maravilla de proyecto! No sé si hay chauvinismo en la lengua de Bresson: hay una huella de clase, sí, pero también es la de la época en la que filmaba. Si sus modelos no se parecen evidentemente a los actores profesionales, tampoco hay tanta diferencia, desde el punto de vista léxico, entre los diálogos escritos por Bresson y los de (estoy haciendo una caricatura) Aurenche y Bost. En mi opinión, la verdadera ruptura llega después de 1968, cuando ciertas entonaciones, cierto vocabulario, que no tenían curso en el espacio público, llegan a través de las noticias, antes de penetrar en el cine.

Dicho esto, la idea del acento como estigma yo diría que es más bien cosa del pasado (los buenos negros, los malos judíos, los estúpidos

3. Ver el artículo de Fernando Ganzo sobre Biette, entre otros, en el primer número de *Cinema Comparat/ive*

Cinema sobre este ciclo.

alemanes, etc.), mientras que hoy el acento se ha convertido en el signo exterior de eso a lo que se ha dado el horrible nombre de «diversidad». En las cinematografías donde el doblaje era (y sigue siendo) casi una obligación, no se dudaba en reemplazar la voz de un actor si se consideraba que su acento dejaba entrever demasiado, si se me permite decirlo así. No sé cuándo Claudia Cardinale pudo reencontrar su preciosa voz ronca, siempre se la doblaba. Los Soviéticos tampoco se veían en situaciones embarazosas por exceso de delicadeza. Alexei Guerman no tenía ningún escrúpulo, y declaraba que los verdaderos cineastas no recurrían nunca al sonido directo. Lo cual obligaría a tirar a un buen número de gente a la basura... Aunque Pasolini odiaba el sonido directo, por cierto. Lo cual no le impedía componer con sumo cuidado la partitura lingüística de sus películas, donde se mezclan diferentes niveles de lenguaje, dialectos, etc. Es el acento pasoliniano. Con actores que hablaban fluidamente el pasolino: Ninetto, obviamente, Laura Betti...

El cuidado del sonido en tus películas está lejos de ser la regla general en las películas grabadas en vídeo digital. Antes comentabas el tratamiento de tu voz en *L'Idiot*. ¿Cómo trabajas con tus sonidistas?

¿Crees que hay una relación con el digital? Tal vez en el sentido en que, desde hace varios años, se ha empezado a tratar el sonido como un material en bruto, y no como una grabación. Pasa lo mismo con la música. El nombre que le dan a eso es «producir». Yo lo llamo destruir. Los técnicos, no siempre competentes, disecan toda la masa sonora, antes de guardar cada elemento en la pista reservada con ese fin, y después traficotean el conjunto hasta obtener el sonido que les conviene, o que conviene mejor dicho a la ley no escrita del consumo cultural. Por ejemplo, no puedes (es decir, no tienes derecho) rechazar el Dolby, y menos aún el estéreo. La grabación del sonido en un rodaje se realiza a menudo pensando inconscientemente en la postproducción. Muchos sonidistas (que realizan

también la mezcla de sonido de la película, grave error desde mi punto de vista) sencillamente no se preocupan por la articulación, lo cual sumerge un buen cuarto de los diálogos en la niebla, pero pueden pasarse un día entero mezclando sonidos que no pintan nada juntos. Es lo que se llama «sound design». Yo lo llamo el sonido desastre. Esta superchería (y lo mismo pasa con la imagen) me impide simplemente seguir ciertas películas como *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel, 2012), por ejemplo.

En el caso de mis películas, me costó una eternidad empezar a sentirme satisfecho. No éramos capaces de grabar correctamente el sonido. Hacíamos lo que podíamos, y lo hacíamos más bien mal. Me sacaba de quicio. ¡Sólo podía soñar con lo que habría podido escucharse! La imagen, por su parte, tiene siempre una factura que, incluso envejecida, da una idea de la realidad, más allá del mero envejecimiento técnico, que permite identificar una imagen con una época. Sin hablar del super 8, hay algo interesante y único en la imagen video 8, Hi8 y DV, algo que el HD no puede dar. El HD es pleno y plano, es una imagen cebada con su propia belleza inmaculada. Pero los colores son fríos, incluso los colores cálidos, sobre todo con la Canon que todo el mundo emplea sin orden ni concierto. Pero, aunque no se esté de acuerdo, aunque se carezca de gusto respecto a esto, la imagen conserva esa huella documental. El sonido, sin embargo, es más discreto: hay que tener un gran oído para distinguir un sonido analógico. Por el contrario, los defectos técnicos son algo que chocan muy rápidamente al oído. Tuve la suerte de contar con la ayuda de gente escrupulosa, como Serge Renko, en muchas de mis películas, o Christophe Atabekian y Anne Benhaïem. No eran técnicos de sonido, pero al menos podíamos intentar algo. Creo que, pese a todo, el sonido de *Oncle Vania* (Pierre Léon, 1997) es interesante (las escenas nocturnas son tal y como yo las oía), y también el de *Le Dieu Mozart II* (Pierre Léon, 1998). Pero no es hasta *L'Adolescent* (Pierre Léon, 2001) que el sonido empieza realmente a parecerse a algo. Tendría que esperar todavía siete años más, y a empezar a

trabajar con Rosalie Revoyre, para obtener al fin la calidad que buscaba.

También hay películas, como *Le Brahmane du Komintern* (Vladimir Léon, 2004), en las que tú mismo has sido sonidista. ¿Ese trabajo de captación de sonidos te ha permitido reflexionar sobre la cuestión de otro modo?

Es una historia curiosa. Vladimir, para su película, que seguía las huellas de M.N. Roy, un comunista indio muy pintoresco y viajero, tenía que rodar una parte en Moscú, y quería contar en el equipo técnico con alguien que fuera capaz de hablar ruso. Acepté con la condición de poder aprovechar el equipo para rodar mi propia película en los huecos del rodaje de mi hermano. Eso dio lugar a mi película *Octobre* (Pierre Léon, 2004), otra adaptación de Dostoievski. Bueno. La experiencia no fue muy fácil para mí. Tenía algunas nociones, más bien vagas, y tuve que apañármelas. El trabajo de técnico de sonido es muy difícil, porque necesitas estar siempre

listo y no quejarte nunca, porque el realizador tiene mejores cosas que hacer que preocuparse por sacarte de tu malestar. Así que me quejaba contra mí mismo, me enrollaba en los cables, montaba la consola al revés, me equivocaba de micrófono... Un montón de cosas muy divertidas. Terminé consiguiéndolo en todo caso, y sobre todo aprendí (un poco) a apuntar a la voz, y a no perderla. En Rusia a eso lo llaman «pescar con caña», y me parece muy apropiado: la voz es algo que se pesca, y es como un pez: ágil y soberana.

También he aprendido mucho interpretando en películas de otros. Cuando actúo en una película, paso la mayor parte del tiempo mirando lo que hacen los técnicos (en mis propias películas estoy demasiado ocupado para hacerlo), en la luz, en el sonido, la decoración, el maquillaje, etc. Y lo mismo sucede cuando doy clases: aprendo viendo cómo aprenden los estudiantes. A veces tengo la sensación de que aprendo yo más que ellos. Están siempre tan distraídos... •

FILMOGRAFÍA DE PIERRE LÉON

Deux dames sérieuses, 1988

Hôtel Washington, 1993

Li per li, 1994

Le Lustre de Pittsburgh, 1995

Le Dieu Mozart, 1996

Oncle Vania, 1997

Le Dieu Mozart II, 1998

Histoire-géographie, co-dirigida con Mathieu Riboulet, 1998

L'Adolescent, 2000

L'Étonnement, 2001

Nissim dit Max, co-dirigida con Vladimir Léon, 2002

Octobre, 2004

Guillaume et les Sortilèges, 2005

L'Idiot, 2007

Primeros episodios de *Galimafré, carnets de cinéma*, YouTube, 2008

Biette y Biette Intermezzo, 2008

Notre Brecht, « un film sans pellicule », presentada en el Centro Georges-Pompidou de París, en el cuadro de la programación *La Dernière Major !* (Serge Bozon, Pascale Bodet), 2010

Par exemple, Electre, co-dirigida con Jeanne Balibar, 2011

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIETTE, Jean-Claude (2001). *Cinmanuel*. París, Éditions P.O.L.

FERNANDO GANZO

Redactor jefe de *So Film España*, miembro del consejo de redacción de la revista *Lumière* y colaborador de *Trafic*. Doctorando en Ciencias Sociales y de la Información por la Universidad del País Vasco, donde ha impartido clases de cine dentro del departamento de Pintura de la facultad de Bellas Artes como parte de su programa de becas, y ha participado en grupos de investigación externos

a la facultad vasca, tales como Cine y Democracia, de la fundación Bakeaz. También obtuvo un Máster en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid. Ha programado sesiones de cine de vanguardia en la Fílmoteca de Cantabria. Entre sus proyectos de investigación, Alain Resnais, Sam Peckinpah, o el aislamiento del personaje a través de la puesta en escena, entre otros.

Sonidos con los ojos abiertos (o continúe describiendo para que yo vea mejor). Entrevista a Rita Azevedo Gomes.

Sounds with open eyes (or keep describing so that I can see better). Interview to Rita Azevedo Gomes.

Álvaro Arroba

RESUMEN

En esta conversación, Rita Azevedo Gomes –cineasta y programadora en la Cinemateca Portuguesa– analiza desde su propia práctica y su experiencia de espectadora la relación entre la voz en off y la imagen, siguiendo la idea de Manoel de Oliveira de que la palabra es imagen, y el sonido debe abrir los ojos o fomentar la visión, que ejemplifica en *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). La cineasta se centra después en sus películas *A Vingança de uma Mulher* (2012) y *Frágil Como o Mundo* (2002) para comentar, a partir de diferentes ejemplos, el uso de la palabra poética o el proceso de creación sonora. Después, Rita Azevedo aborda el trabajo del sonidista, cineasta y colaborador suyo, Joaquim Pinto, y finalmente la relación entre Manoel de Oliveira y João Bénard da Costa a partir del documental que realizó sobre ellos, *A 15ª Pedra* (2007).

PALABRAS CLAVE

Voz en off, sonido directo, sonido / imagen, cine portugués, conversación filmada, Manoel de Oliveira, João Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiro.

ABSTRACT

In this conversation, Rita Azevedo Gomes –filmmaker and film programmer at Cinemateca Portuguesa– analyzes from her own practice and experience as a spectator the relationship between the voice-over and the image, following Manoel de Oliveira's idea that the word is an image, and that sound should open the eyes or encourage vision, which is exemplified in *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000). The filmmaker, then, focuses on her films *A Vingança de uma Mulher* (2012) and *Frágil Como o Mundo* (2002) to explain, with different examples, the use of the poetic word or the creation process of a soundtrack. Later, Rita Azevedo approaches the work of the sound technician, filmmaker and colleague Joaquim Pinto and, finally, the relationship between Manoel de Oliveira and João Bénard da Costa from the documentary that she directed about them, *A 15ª Pedra* (2007).

KEYWORDS

Voice-over, direct sound, sound / image, Portuguese cinema, filmed conversation, Manoel de Oliveira, Joao Bénard da Costa, Joaquim Pinto, João César Monteiras.

El uso de la voz en off es una tendencia del cine portugués mucho más pronunciada quizás que en cualquier otra cinematografía. En ese sentido, podríamos empezar hablando de *Branca de neve* (João César Monteiro, 2000), que probablemente sea la apoteosis de esa tradición.

En *Branca de Neve* ya no solo es voz en off: la voz es la película. La fui a ver a una sala de cine y lo hice con los ojos abiertos. Mirando la pantalla me acordaba de João César explicando que había tenido un problema al hacer el etalonaje de los negros. Y, de repente, hay una escena en que Blancanieves está hablando con el Príncipe y ve a la madrastra a lo lejos besando al cazador debajo de un árbol. El Príncipe le está describiendo la escena («vea a lo lejos, la otra está besando al cazador...») y le dice «Mira hacia allí», y ella responde «No, no quiero mirar, continúa describiendo para que yo vea mejor». Esta escena es, para mí, clave en *Branca de Neve*. Blancanieves diciendo «No, no quiero ver, continúa contándome, continúa diciéndome, para que yo pueda ver mejor». ¡Es un juego extraordinario! Cuando escuché aquello, de repente, vi realmente la brisa, el puente... hasta vi los colores: la madrastra de granate (no sé si realmente era granate), pero estaba viendo todos los colores. Y de repente ella dice, «No me hagas mirar hacia allí, no quiero abrir los ojos, continúa hablando, continúa hablando». La voz en off es un poco eso. Además, cuando de pequeños escuchamos historias, vemos todo lo que oímos. Cuando nos cuentan una historia, la vemos inmediatamente. Si en el film hay una voz en off, además de lo que las personas están viendo, la voz, la narración, adiciona otra imagen que viene de lo que se oye. Y, de algún modo, para la experiencia del espectador, parece estar creando una tercera cosa por encima del sonido, del diálogo e incluso de la propia película, casi como si fuera más allá del filme, creando por ejemplo un personaje ausente, alguien que no está allí, como si hubiera otra persona... La voz en off me puede llevar hacia una cosa más onírica. Como si el cine volviera a los principios del cine, como si fuera alguien que ya está comentando la película

o que está proponiendo otra visión de la película. Por eso me gusta tanto la voz de la narración, la voz que se pone por encima o por detrás de la película, o que sale de ella.

De este modo, la voz en off puede incluso crear un cierto tono de fantasía y nostalgia. Y la nostalgia es una cosa muy nuestra, de los portugueses, aunque yo la intente evitar cada vez más. Pero hay una especie de fijación, de sueño, no sé...

En cualquier caso, como dice Manoel de Oliveira, la palabra es una imagen en sí. Y tengo esta idea muy presente porque creo que lo que está en el texto, a veces, no es necesario mostrarlo en la imagen. Por ejemplo, en mi último film, *A Vingança de uma mulher* (2012), llegué a la idea que sería una redundancia poner a la portuguesa como una ausente, una loca o histriónica, ya que creo que el texto es tan convulsivo, tan visual, que ni era necesario que ella gesticulase. Por lo tanto, hay siempre una línea entre esa voz y lo que se está viendo, la cual, creo necesario no traspasar... No duplicar las cosas, ¿sabes? Y la voz en off, a veces, puede traer esas consecuencias.

En ocasiones, como en *Frágil Como o Mundo* (Rita Azevedo, 2002), empleas la voz y la cita literaria. ¿Cómo se te ocurrió poner los textos de Agustina Bessa Luis, Camões, Rilke o el de Ribeiro?

En *Frágil Como o Mundo* sucedió que, una vez rodado ya el film, estuve leyendo a Bernardim Ribeiro. Y, de repente, sentí una sintonía enorme entre *Menina e Moça*, que es el mejor poema de Bernardim, y *Frágil Como o Mundo*, que me remitió inmediatamente a la voz del narrador. Allí, la narración es como si fuese otra capa de la película; es la película contada de otra manera. Todo aquel poema que se va desarrollando a lo largo de la película es como si fuera un velo encima de todo aquello. Creo que la voz en off, en ese caso, funciona un poco como si fuera una música. Pero la música es una cosa abstracta y la voz en off, en cambio, hace que la imagen pase a ser subjetiva. Es decir, la cámara objetiva

la imagen, pone las cosas más próximas de una realidad o de una imagen de la realidad, mientras que la voz en off las hace subjetivas.

¿Has llegado a elegir algún actor o actriz por la voz que tiene o cómo pronuncia un idioma? No me refiero solamente para la voz en off, sino también por lo que aporta la voz a su cuerpo.

¡Claro! Siempre estoy buscando aquella voz. En el caso de *Frágil Como O Mundo*, Mário Barroso tiene una voz que yo creo que es perfecta. Tiene un portugués muy bonito. Exactamente en un film de Oliveira, el de Camilo Castelo Branco...

¿O *Dia do Desespero* (Manoel de Oliveira, 1992)?

Sí, la muerte de Camilo, exacto. Hay allí un plano, después de que muera Camilo, en que hay tres velitas en un cementerio y de repente la voz de Mário Barroso dice «qué frío, pero qué frío insoportable» y aquella voz es extraordinaria: está en el más allá del mundo. Realmente, creo que eso sucede porque es la voz de Mário Barroso: tiene un portugués increíble.

Y, después, claro, me encanta Luís Miguel Cintra, cuando lo oigo no consigo separar la voz de su cuerpo, de la persona, y eso incluso quizás dificultaría que hiciera una voz en off en una película mía, o al menos no podría ser una voz anónima. Es un actor muy valiente porque acepta hacer todas aquellas cosas que le pide Manoel de Oliveira y se entrega totalmente, entendiendo perfectamente lo que está pasando allí. Por ejemplo, en *Cristóvão Colombo – O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007) cuando, de repente, comienza a decir aquel poema... Debí de ser una cosa totalmente incómoda para el actor, pero él lo hace extraordinariamente. Sea como fuere, a lo largo del cine hay muchas voces que me hubiera gustado filmar, como la de Margaret Sullavan o la de James Mason, que para mí es la voz del cine, son su tono de sarcasmo, su inglés increíble... Hay voces que nos transportan inmediatamente.

Lo que me parece muy interesante, en ese sentido, es ir en busca de un personaje o una persona que solo exista por la voz, como sucedió con Mário Barroso en *Frágil Como o Mundo*. Él no entra en la película, solo habla. Y me parece un gran descubrimiento el de una voz que no está atada a la persona y que se queda en el aire y, de repente, abre el relato: es como si hubiesen dos películas, dos relieves o una cosa por encima de sí misma.

Alicia Mendoza ha observado que en tus películas la palabra que más usan los personajes, y también sueles decirla tú misma, es *espantoso*. Y ella me decía que en Portugal es una palabra infrecuente ahora, que se dicen otros sinónimos, como magnífico. En cierto modo, se podría definir tu cine a partir de esa palabra.

Espantoso es una cosa maravillosa y encantadora. *Espantoso* es que te quedas completamente boquiabierto de admiración. No es que sea anticuada, sino que nunca fue muy usada. João Bénard da Costa la decía muchas veces: cuando algo o una película le deslumbraba totalmente, era un *espanto*. Las personas tienen más tendencia a decir cosas como es una *maravilla* o es *fabuloso*... *Espantoso* es aquello que absorbe toda tu atención. Te quedas completamente *espantado*, no ves nada más. *Espantoso* es más que maravilloso. Pero es gracioso que ella se haya dado cuenta de eso. Nunca había reparado en ello...

Hablando del sonido, es imposible que no te pregunte por Joaquim Pinto que, en cierto modo, recorre todo el cine portugués –si seguimos el sonido de las películas... ¿Cómo trabaja él? ¿Cómo se enfrenta a la banda de sonido como relieve de la película?

Creo que Joaquim Pinto es el mejor sonidista que hemos tenido. Y con una cultura musical infinita y una creatividad *espantosa*. En relación a *A Vingança de uma Mulher*, muy honestamente, mi concepto de banda sonora en la película estaba muy lejos de aquello que acabó siendo.

Tenía, en mi cabeza, músicas completamente diferentes. Cuando mostré la película a Joaquim (creo que además de tener un gusto increíble, sabe mucho técnicamente) y a Nuno, ellos se volvieron hacia mí y me dijeron que era una película ultramoderna, no una película de época. Realmente quería que, aunque fuese una película de época, tocase nuestros días, de ahí el narrador y todas esas cosas. Pero entonces, ellos comenzaron a ver que eso no podía tener todo el romanticismo que yo había pensado. Y realmente tenían razón; no se podía poner en la banda sonora lo que ya está en la imagen. Por lo tanto, se partió hacia una propuesta totalmente inesperada, que era la segunda escuela de Viena. Pero claro, cuando aparecieron aquellos sonidos, yo me quedé un poco desubicada en la película. La coincidencia entre imagen y música era, por un lado, perfecta, pero me desconcertaba: estaba habituada a lo que tenía en la cabeza. Pasaron unos días hasta que conseguí entrar en aquel proyecto y, después, fue un delirio con cada cosa que aparecía. Si Joaquim y Nuno no hubiesen entrado, el film sería muy diferente. Y me gusta esa deconstrucción.

¿Por qué crees que eligió música dodecafónica para una historia tan romántica? Aunque también tenga una puesta en escena un poco distanciada, un poco brechtiana, un poco Schroeter.

Aquella historia que parece inverosímil en nuestros días, no lo es tanto. De repente, se convierte en una cosa compuesta, hay una composición para llegar hasta allí. Creo que el cine tiene mucho de esto: tiene que ver con la música, es necesario componer, poner unas cosas con las otras. Y, en este caso, la música, que no es una música de la época, es más reciente, le adiciona alguna cosa artificial a la película. Creo que lo enriquece porque si, realmente y como había previsto, hubiera puesto por ejemplo a Mozart en la escena del telar, sería otro filme. Por eso al principio sentí un desajuste y después entendí que no: que, con las músicas y sonidos de Pinto y Nuno, en vez de patinar encima de la imagen, el sonido abría la imagen.

Por lo demás, ¿cuál es la principal aportación de Pinto a la hora de registrar y concebir una banda de sonido?

Cuando está en un film propone muchas cosas, es muy imaginativo y tiene una capacidad extraordinaria de ver cosas en el sonido que nosotros no vemos. Por ejemplo, en la escena de *A Vingança de uma Mulher*, en el sarao musical, cuando esa chica se queda en el final y hay un plano de sus manos... de repente, Joaquim Pinto puso allí el sonido de un carruaje alejándose. Y a mí, que me pareció extraño, después me resultó *espantoso*. Son pequeños pormenores muy creativos, muy inventivos... Tiene ideas extraordinarias.

Por otra parte, me acuerdo que en *Fragil Como o Mundo*, tuve problemas en el rodaje y acabé sin sonido. Lo tenía todo muy previsto, pero el sonidista se fue y tuve que filmar muchas escenas con diálogos sin grabar el sonido, ni siquiera un sonido de referencia. Después, durante el montaje tuve que reconstruir todo, ni yo sé bien cómo lo hice, porque no tenía experiencia. En muchas partes de la película, por tanto, no hay ni un solo sonido del rodaje. Y después, hice doblajes y muchas más cosas y fue un trabajo de locos: había algunas cosas dichas por los actores, que eran muy jóvenes, que después en el doblaje resultaba muy difícil entender o adivinar. En vez de decir «Voy a merendar», decían «Voy a comer»... y después teníamos que inventar las palabras. Por eso, desde mi experiencia, el sonido directo es maravilloso, pero el sonido artificial también. Tengo la idea de que, igual que en la filmación de una imagen, en el registro de sonido cualquier método puede valer. El hecho es que en aquel rodaje también fui a grabar los sonidos de los pájaros, de los bosques... muchos de los ambientes están hechos por mí e iba llamando a Joaquim para que me dijera como se hacía eso. Y él me iba diciendo cosas por el teléfono y yo, de repente, entendía el sonido.

Es interesante esta cuestión del sonido directo o doblado, porque pienso que el cine portugués es muy *straubiano*.

Lo es a partir de un determinado momento, cuando algunos cineastas muy buenos comienzan a fascinarse por él, pero no siempre fue así. Me acuerdo de ver los primeros Straub en Lisboa, porque había un director del Instituto Alemán que programaba cosas extraordinarias e hizo algunos ciclos de Straub. Así que íbamos todos al Instituto Alemán para ver un cine que ninguno había visto antes. Y también estuvo Straub aquí, fue una cosa muy importante para nosotros, con aquellos debates finales... En fin, era una cosa nunca vista y era muy fuerte. Creo que fue decisivo para algunas personas del cine portugués. Por mi parte, y justamente porque me gusta muchísimo Straub, me va a costar decir lo que voy a decir, pero creo que si el mundo fuese como lo ve Straub, yo no sería feliz. Pero Straub es granítico, es diamante. Una vez salí conmovidísima de *Sicilia!* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1999) pensando que jamás antes se me había caído una lágrima en una película suya. Allí, realmente, parece que el diamante vertió una lágrima. Es un film muy conmovedor, igual que estos últimos que ha hecho. Creo que, de repente, hay allí otra cosa, de una soledad enorme, ahora sin Danièle. Son preciosos.

¿Tú crees que alguna vez ha habido contagio entre Oliveira y Straub? Sobre todo en la manera de ambos de dirigir a los actores, pues parece que haya una especie de comunicación entre *O Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962) y *Crónica de Anna Magdalena* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968). Precisamente por lo que dices, por lo graníticos y diamantinos que son.

No sé si ha llegado a existir ese contagio. Manoel tiene una cosa muy suya, que le viene de dentro. No es por casualidad que filmó así la primavera, con la ceremonia, el ritual, el teatro... Él dice muchas veces que el cine es el teatro filmado. Yo no sé si lo es. Yo creo que el cine es el cine. Pero él parte mucho de esa representación. Una vez, tuve una conversación con él para una película que hice y me dijo que

la representación de la vida, cosa que también dice en *A 15ª Pedra* (Rita Azevedo, 2007), es aquello que nos distingue: tenemos la necesidad de representar nuestra vida, no hay otro bicho que se quiera representar. Tenemos esta necesidad de contar, que viene de los Griegos, de la oratoria y la escritura... La necesidad de narrar hechos heroicos o de los dioses, la necesidad de transmitir la vida es una cosa extraordinaria y de allí viene todo. Manoel viene de esa línea directa: de la representación, primero la oratoria, de contar la historia. Después, de representar la historia con actores representando papeles, en vez de ser sólo un orador. Después viene el teatro y después el cine. Creo que para él es una cosa después de la otra. Y, por lo tanto, su relación es ante todo con ese origen.

Me gustaría que nos hablaras de *A 15ª Pedra* y, en concreto, de la diferencia que hay en la pronunciación del portugués entre João Bénard da Costa y Manoel de Oliveira. Se diría que Manoel tiene una especie de dicción mucho más académica, mientras que João tiene una pronunciación muy cerrada. ¿Qué te aportaba João en ese sentido? Su voz, su cuerpo y, sobre todo, la diferencia de dicción con Oliveira.

La voz de João Bénard da Costa es una de aquellas voces que son *saudades*. La voz y la manera de hablar. Sentía un placer en hablar que deslumbraba. Tengo la impresión de que el gran talento de João era hablar.

¿Más que escribir?

No sé... Por lo menos, sí en relación a lo que comunicaba para fuera. João tenía dos fases: una muy cerrada, en una esquina, con el bolígrafo (siempre con un rotulador), haciendo una letra que nadie conseguía leer, era una especie de cosa secreta. Pero, después, la alegría con la que hablaba con las personas... No conozco otra persona así. Venía a presentar una película y, de repente, era una explosión de intimidad con las personas: nos situaba tan próximos que casi me sentía en su regazo cuando hablaba con

nosotros. Y, después, tenía una particularidad (que está un poco presente en la película): era muy familiar, como si estuviera hablando con sus nietos al lado de la chimenea o sentados a la mesa. Decía cosas muy importantes, pero con el mismo aire de quien habla sobre lo que se va a comer o del paseo que va a hacer... Y tenía esa alegría de poner todas las cosas en un mismo nivel, lo cruzaba todo. Manoel, por su parte, es una persona del Norte. Y aquí hay, también, que diferenciar entre el portugués del norte y el del sur. Manoel tiene una manera de hablar muy religiosa, muy de jesuita. A veces con dificultad en la búsqueda de las palabras, pero muy acertado y también con mucha ironía. Y ellos se entendían de una manera extraordinaria. Por eso me gustó tanto hacer esa película: porque asistí a sus varios encuentros, y los veía aparecerse el uno al otro con la misma estima y admiración (que no es una cosa fácil de mantener). No eran personas que se querían o relacionaban en el sentido de irse juntos de vacaciones. Eran personas que se admiraban con una estima profundísima, pero siempre cada uno en su sitio. Por lo tanto, nunca hubo aquella intimidad entre iguales. Manoel era veinte años mayor, es un señor, João era un niño. Así pues, había una ceremonia en su relación que se mantuvo intacta y siempre en aquel tono, a lo largo de los veinte años en que los vi juntos. Y yo quería captar la relación entre los dos, cómo mantienen ese gustarse el uno al otro, esa estima que es inquebrantable hasta el fin. Y esa era la idea de la película. Y, por otro lado, soy veinte años más joven que João. Por lo tanto, había tres escalones... Y, de repente, les miraba a los dos, con aquella alegría de haberse encontrado. Ahora que pienso en ello, me doy cuenta de que era como si ellos quisiesen, por encima de todo, dar valor a su amistad. Tenían que conservarla intacta, y así lo hicieron.

Me parece que Oliveira representa una especie de gótico puro cuando habla y, en cambio, João Bénard es como muy barroco,

¿no? Con todas sus inflexiones, lo que hace con la voz, también la tonalidad... Manoel es mucho más de formas puras. Es muy gracioso cómo se van combinando.

También hay un aspecto importante y es que João nunca contradice a Manoel, nunca se permite poner en cuestión lo que él dice, por respeto. Cuando hice la película no quería hacer preguntas ni entrar en la escena, como es obvio. Pero la dificultad en ese rodaje era que la conversación no tratara única y exclusivamente sobre la obra de Manoel. Esta tendencia podría haber sido muy natural: la gran entrevista a Manoel de Oliveira, el director. Pero no era esa mi idea. Quería captar la relación entre ambos y, para ello, tuve, de alguna manera, que ir sugiriendo los temas con los que conducir la conversación. O sea, que hablasen de pintura, de Japón... para que no se quedaran sólo hablando de las películas de Manoel. Es algo que se consiguió más o menos en la película: cuentan historias, anécdotas, hablan del cine, hablan de la vida, en fin... João tiene ese aire muy coloquial de hablar, es como si estuviera comiendo sentado a la mesa y hablando contigo, ¿sabes? En cambio, Manoel no. Manoel está siempre con más atención a lo que dice, siempre con humor, también. Además, creo que Manoel, cuando escucha a João, ya está pensando en lo que va a decir a continuación. Es muy perspicaz porque, a veces, si te das cuenta, lo que dice a continuación no complementa. Él piensa en lo que es importante decir a continuación y así lleva la conversación por donde quiere. Pero es toda esta cosa que yo dejé desarrollar, que no se calcula. Y después, también hay una cosa de la que no nos podemos olvidar y es que ellos están hartos de hablar durante toda la vida de las mismas cosas. Sin embargo, de repente, lo que es interesante en el film, es que acaban por decir cosas que ni siquiera habían previsto, sea la cuestión de la *15ª Pedra*, o la de los signos de Dreyer y el tiempo. Y el otro dice «Ah, es verdad, nunca había caído en eso!». •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA COSTA, João Bénard (1986). “50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois”, en *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

ÁLVARO ARROBA

Licenciado en Filología Inglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* junto con Daniel V. Villamediana. Colaborador del suplemento *Culturals* de *La Vanguardia*, *So Film*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del libro *Claire Denis, fusión fría* (2005) para el Festival Internacional de Cine de Gijón. Programador de los ciclos «Abierto por reforma.

Ficciones tras la muerte del cine» (ZINEBI, 2011) y «Gonzalo García Pelayo» (Viennale, 2013). Ha contribuido en varios libros, entre los que destacan *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edición española), y en varios congresos, entre otros el MICEC (Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo), o en la mesa redonda «Cero en conducta» en el CGAI.

Algunas cuestiones sobre el *mostrar* y el *decir*

Further Remarks on Showing and Telling

Sarah Kozloff

RESUMEN

Este artículo examina la persistencia de prejuicios generalizados sobre por qué las historias deben “mostrar, no decir”. Rastreando ese dogma en las teorías literarias de comienzos del siglo XX, para denunciar los supuestos que lo fundamentan y refutarlos, especialmente en lo que concierne a la narración mediante voz en off cinematográfica.

PALABRAS CLAVE

Narración, voz en off, *showing vs. telling*, mostrar, decir, narración representada, narración no representada.

ABSTRACT

This essay examines the endurance of popular prescriptions that stories should “show, don’t tell”. It traces this dogma back to early 20th century literary theorists. Then the essay untangles the presuppositions that underlie this axiom, and refutes them, especially as pertains to the use of voice-over narration in the cinema.

KEYWORDS

Voice-over narration, showing vs. telling, overt narration, covert narration.

En mi libro *Invisible Storytellers* (1988) dediqué algunas páginas a discutir sobre la procedencia de uno de los prejuicios más influyentes entorno a la voz en off: la preferencia de los críticos por el *mostrar* frente al *decir*. Como este dogma todavía está ampliamente extendido, me gustaría retomar la cuestión. Los términos “mostrar” y “decir” se han infiltrado en campos muy diversos: en comentarios sobre las palabras y las imágenes; en la teoría literaria y la teoría narrativa; en consejos populares sobre escritura creativa; en películas documentales o de ficción; y tanto en diálogos filmados como en el principal objeto que nos ocupa, la voz en off cinematográfica.

Una de las principales diferencias entre los novelistas del siglo XIX, como Tolstoi, Thackeray, o George Eliot, y los escritores de comienzos del XX, es que los primeros incluían más pasajes expositivos y comentarios. Tomemos, por ejemplo, la primera frase de *Anna Karenina*: «Todas las familias felices se parecen: las desdichadas lo son cada una a su manera». Los autores modernos, en cambio, presentan sus historias sin esas guías, de forma más “escénica”, como vemos en la primera frase de *El gran río Two-Hearted* de Hemingway: «El tren siguió su camino hasta perderse de vista, doblando una de las colinas de árboles quemados». Por tentador que sea adscribir este cambio al nacimiento del cine, en realidad esa evolución de la técnica narrativa precede a los Lumière; entorno a 1850 Flaubert desterró ya la voz del artista de sus creaciones, y su seguidor Guy de Maupassant, que murió en 1893, encarna muy bien ese estilo escénico.

Percy Lubbock, autor y académico británico, amigo de Henry James, publicó en 1921 *The Craft of Fiction*. En ese estudio diferencia entre dos usos del punto de vista: «en un caso el lector se enfrenta al narrador y le escucha, en el otro se enfrenta a la historia y la observa». Lubbock favorece la segunda opción, «la escena que evoca es contemporánea, y ahí está, podemos verla tan bien como él. Nos está “diciendo” cosas, desde luego, pero esas cosas son tan inmediatas, tan perceptibles, que la

maquinaria de ese “decir” a través del cual llegan a nosotros, pasa desapercibida; la historia parece explicarse a sí misma» (1957: 111, 113).

Ese análisis de Lubbock sobre qué opciones formales tomar, fue pronto replicado por otros críticos y acabó convirtiéndose en dogma. Ford Madox Ford reclamaba que el novelista debe «evocar y no decir» (1930: 122). En el número inaugural de la revista literaria *The Southern Review*, en 1935, Ford escribió:

«Ya en tiempos de Flaubert, el novelista había advertido con inquietud que, si el autor está perpetuamente distraído de la atención del lector con sus reflexiones, la historia pierde interés. Alguien lo señaló en *Vanity Fair* cuando Thackeray construye poco a poco un estado de apasionante interés, casi podemos escuchar las respiraciones y palpitos de Becky Sharp en la víspera de Waterloo y, de repente, toda la ilusión se cae a trozos. Estamos de nuevo en nuestro estudio frente al fuego, leyendo un libro hecho de cosas inventadas» (1935: 22-23)

En 1950 una antología de relatos cortos comentados, *The House Of Fiction*, aboga por «la impresión directa de la existencia». Sus expertos legislan así:

«La autoridad legítima del autor no radica en decirnos que la escena es tal, que esa gente hizo ciertas cosas, y que lo que hicieron significaba esto o lo otro; radica más bien en convencernos de que la escena, los personajes y el significado se entretajan en un patrón dinámico, en el que podemos creer más allá de la personalidad del autor» (Gordon y Tate, 1950: 621)

Reaccionando en contra de los dogmas críticos de los años cincuenta, el académico estadounidense Wayne Booth publicó *La*

retórica de la ficción en 1961. Booth sentía que lo que había empezado como una descripción de opciones autorales se había acabado convirtiendo en un dogma prescriptivo, que infravaloraba a los grandes novelistas del XVIII y del XIX. De modo crucial, Booth cuestionó también las implicaciones éticas de ese dogma, valorando si esconder la mano o el juicio del autor no conducía más bien a dilemas morales.

La retórica de la ficción tuvo un impacto enorme en los círculos literarios y en el floreciente campo de la teoría narrativa. Gérard Genette anotó en 1972 que los seguidores de Flaubert y Hemingway creían en «hacernos olvidar que hay un narrador explicando». De todos modos, Genette recuerda que «Mostrar sólo puede ser *una forma de decir*, y de ese modo consiste tanto en *decir* lo máximo posible, como en *decirlo* lo menos posible». El traductor de Genette al inglés incluye el original francés: «en *dire* le plus possible, et ce plus, *le dire* le moins possible» (1980: 166). En décadas recientes la narratología ha sustituido *el mostrar* vs. *el decir* por terminología más precisa, como narración *no representada* vs. *representada* o narración *mimética* vs. *diegética*. Pero en líneas generales, los teóricos y narratólogos no añaden juicios de valor a esas opciones, permitiendo a cada artista desarrollar sus propios métodos según las necesidades del texto (Rabinovitz, 2005).

Pero los consejos prescriptivos perduran en clases de escritura creativa y en el discurso popular. Tecler “Show, don’t tell” en *Google* da *medio millón* de links en 2013. Tomemos, por ejemplo, un artículo reciente de Noah Lukeman en la revista *The Writer*, dirigido a escritores noveles. Lukeman, agente literario y editor, aconseja:

«Un escritor puede detenerse y decirnos todo sobre un personaje, pero al final se convertirá en algo insignificante, una letanía de hechos, no mejor que una enciclopedia o un diccionario. El trabajo del escritor es mostrarnos cómo son sus personajes, no por lo que dice

sobre ellos, o lo que dicen sobre sí mismos, sino a través de sus acciones» (1999: 9).

De modo similar, la popular bloguera Grammar Girl proclama, «La buena escritura tiende a esbozar una imagen en la mente del lector en lugar de simplemente decirle qué pensar o creer» (2010).

Así que este dogma influencia todavía la recepción popular. Es más, creo que privilegiar la narración *no representada* por encima de la *representada* está detrás de los persistentes titubeos de muchísimos cineastas a la hora de usar voz en off, y del dictamen duro e instantáneo de tantos críticos y espectadores cuando se emplea. Soy la única persona que conozco que prefiere la versión del estudio de *Blade Runner* de 1982, con la voz en off *neo noir* de Deckard, frente a la edición del director de 1993 en la que Ridley Scott la excluyó. Un usuario de *Amazon.com* decreta inequívocamente que el montaje del director es muy preferible porque elimina «la ridícula y redundante narración en off».

La prescripción facultativa del *mostrar* por encima del *decir* está entrelazada con varios prejuicios eternamente repetidos sobre los autores, las historias y los receptores (literarios o cinematográficos, de ficción o de no ficción). Me gustaría desenredar algunos de esos supuestos.

Prejuicio 1) Las narraciones deben ser transparentes, manteniendo al narrador encubierto porque,

Prejuicio 2) Las narraciones deben involucrar al lector/espectador mediante el texto, nunca permitiendo que el público se centre en el narrador o el modo de narrar.

Al estudiar los efectos emocionales de la narración, los psicólogos Melanie Green, Timothy C. Brock y Geoff Kaufman ofrecen una frase interesante para definir el proceso de inmersión en un mundo ficcional: afirman que los lectores

son “transportados”. Argumentan que «uno de los elementos clave del disfrute de una experiencia audiovisual es que aleja a las personas de su realidad mundana adentrándolas en el mundo de la historia» (2004: 311). Esa metáfora se vuelve literal en el corto que precede a las proyecciones en la cadena de cines Regal Cinema, reproducido antes de cada película, que solicita a los miembros del público que apaguen sus teléfonos móviles y se mantengan callados durante la proyección. El tráiler invita al espectador a subirse a un monorraíl futurista y mágico, un vehículo que va a llevarnos a lugares fascinantes.

Presumiblemente, si un narrador nos “dice” algo, pasa de no ser representado (encubierto) a ser representado (manifiesto), nos sentiremos expulsados de ese mecanismo de transporte mágico, de malas maneras, y el placer de escapar de nuestra propia existencia tediosa se estropeará.

Mientras la narración clásica hollywoodiense casi siempre –no siempre– se esmera en alcanzar una transparencia sin fisuras, sabemos que se trata tan sólo de un estilo (influyente) de hacer cine, no del único. En *Mi tío de América* (*Mon Oncle d’Amérique*, 1980) de Alain Resnais, la narración en off del Profesor Henri Laborit nos recuerda continuamente que los personajes no son más que ratones de laboratorio reaccionando al estrés ambiental. Nuestra implicación en sus historias es perturbada por la fuerza, pero conectamos con la película a otro nivel: tomando en cuenta las teorías conductuales del profesor, preguntándonos hasta qué punto encajan con nuestras propias vidas.

Resnais, por supuesto, pertenece a una tradición del cine moderno europeo, una corriente en la que los cineastas rompían a menudo con la linealidad de lo narrado para explorar nuevos mecanismos narrativos. Pero la popularidad de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Corre Lola, corre* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) demuestra que experimentar con las estructuras

narrativas –haciendo que nos centremos en el discurso narrativo tanto o más que en la historia– intriga todavía a muchísimos espectadores.

Prejuicio 3) Mostrar es más vívido, expresivo y potente que decir. Resumiendo, decir es aburrido.

¿En serio? Como detallé en mi libro *Overhearing Film Dialogue* (2000), uno de los beneficios sin igual que el habla otorga a las películas es la posibilidad de escenas centradas en el relato oral. El ejemplo que suelo estudiar con mis alumnos es una escena de la película argentina *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985), cuando Ana le explica a Alicia sus vivencias tras ser secuestrada y torturada por la junta militar. La cámara se focaliza en planos cercanos y contraplanos de Ana mientras relata aquel trauma a su amiga de infancia. El espectador observa el efecto de la historia en Alicia: cómo pasa de una embriaguez tonta a la empatía y el horror, hasta oponer resistencia a las ramificaciones de la historia de Ana.

Del mismo modo, ninguna de las acciones del Capitán Quint en *Tiburón* (*Jaws*, 1975), y ninguno de los planos que de él filma Spielberg, logran capturar su personalidad tanto como la escena en la que cuenta una historia que le sucedió durante la Segunda Guerra Mundial, a bordo del *U. S. S. Indianapolis*. Durante esta escena hablada, en la que *no pasa nada* visualmente, toda la acción está condensada en sus palabras:

«Un submarino japonés disparó dos torpedos al costado del barco. Yo había vuelto de la isla de Tinian, de Leyte, donde habíamos entregado la bomba, la que había de ser para Hiroshima. Mil cien hombres fueron a parar al agua. El barco se hundió en doce minutos. No vi el primer tiburón hasta media hora después: un tigre, de cuatro metros. ¿Sabe usted cómo se calcula esto estando en el agua? Dirá que mirando desde la dorsal hasta la cola.

Nosotros no sabíamos nada. Nuestra misión de la bomba se hizo tan en secreto que ni siquiera se radió una señal de naufragio. No se nos echó de menos hasta una semana después.

Con las primeras luces del día llegaron muchos tiburones, y nosotros fuimos formando grupos cerrados. Algo así [*comienza la música*] como aquellos antiguos cuadros de batalla, igual que el que había visto en una estampa de la de Waterloo. La idea era que cuando el tiburón se acercara a uno de nosotros empezase a gritar y a chapotear, y a veces el tiburón se iba... pero otras veces permanecía allí. Y otras se quedaba mirándote. Fijamente, a los ojos. Una de sus características es... sus ojos sin vida, de muñeca, ojos negros, quietos. Cuando se te acerca se diría que no tiene vida... hasta que te muerde, esos pequeños ojos negros se vuelven blancos, y entonces... Entonces se oye un grito tremendo y espantoso. El agua se vuelve de color rojo, y a pesar del chapoteo y del griterío, ves como esas fieras se acercan... y te van despedazando.

Supe luego que aquel primer amanecer, perdimos cien hombres. Creo que los tiburones serían un millar, que devoraban hombres a un promedio de seis por hora. El jueves por la mañana me tropecé con un amigo mío, un tal Robinson, de Cleveland. Jugador de béisbol, bastante bueno. Creí que estaba dormido. Me acerqué para despertarlo. Se balanceaba de un lado a otro igual que si fuera un tentetieso. De pronto volcó, y vi que había sido devorado de cintura para abajo.

A mediodía del quinto día apareció un avión de reconocimiento. Nos vio y empezó a volar bajo para identificarnos.

Era un piloto joven, quizá más joven que el Sr. Hooper. Que como digo, nos vio y tres horas más tarde llegó un hidroavión de la armada que empezó a recogerlos. Y sabe una cosa, fueron los momentos en que pasé más miedo... esperando que me llegara el turno. Nunca más me pondré un chaleco salvavidas.

De aquellos mil cien hombres que cayeron al agua, sólo quedamos tres cientos dieciséis: el resto los devoraron los tiburones el 29 de Julio de 1945. No obstante, entregamos la bomba»

La historia de Quint mezcla vívidos detalles visuales (los tiburones tienen ojos de muñeca, negros; Herbie Robinson balanceándose como un tentetieso); información expositiva (la misión era tan secreta que no se envió ninguna señal de socorro); referencias a los presentes (el piloto era más joven que el Sr. Hooper); y una confesión de sus propios sentimientos (Quint estaba atemorizado esperando a que lo rescatasen). Y mientras Robert Shaw explica la historia, la cámara encuadra su rostro y los de aquellos que le están escuchando. El espectador estudia esa cara demacrada que permanece en el plano, con una media sonrisa avergonzada, mientras explica el horroroso relato. No necesitamos ver los tiburones en el agua; los vemos poderosamente en nuestra mente, mejor de lo que podrían replicarse con ningún efecto especial.

Lejos de ser menos vívidas que las imágenes, las palabras pueden –de hecho– ser mucho *más* específicas. Sin el anclaje de la palabra, las imágenes pueden flotar a la deriva. Al visitar una exposición de fotografía siempre leemos los títulos en las paredes, y sólo al incorporar la información de fecha y lugar sentimos que podemos procesar las imágenes. Los cineastas suelen filmar donde su presupuesto les permite porque saben que los pastos canadienses pueden sustituir a La Gran Llanura, Vancouver puede ser Nueva York, o las Filipinas Vietnam, tan sólo con una mención verbal.

La apertura de *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) ilustra la habilidad de las palabras para ser más precisas que las imágenes:

«El 3 de Septiembre de 1973, a las 18 horas, 20 minutos y 32 segundos, un moscón de la familia de las Calliphora, capaz de batir las alas 14.000 veces por minuto, se posaba en la calle St. Vincent, de Montmartre. En el mismo instante, en un restaurante cerca del Moulin de la Galette, el viento se colaba como por arte de magia bajo un mantel haciendo bailar unas copas sin que nadie lo viera. Al mismo tiempo, en la Av. Trudaine 28, quinto piso, del distrito nº 9 de París, Eugène Colère, al regreso del entierro de su mejor amigo Emile Maginot, borraba su nombre de la agenda. Siempre en ese mismo instante, un espermatozoide provisto de un cromosoma X perteneciente a Raphaël Poulain se separaba del pelotón para alcanzar a un óvulo perteneciente a la Señora Poulain, de soltera Amandine Fouet. Nueve meses después nacía Amélie Poulain»

Las imágenes muestran una mosca, dos vasos sobre un mantel blanco que aletea por el viento, un hombre que suspira al borrar un nombre de su agenda, un metraje pasado de moda con espermatozoide, una mujer embarazada, y un bebé que nace. Pero todos los detalles específicos que anclan expresivamente las imprecisas imágenes —la fecha, los lugares, la simultaneidad, la velocidad del aleteo de la mosca, el hecho de que el hombre venga del funeral de su mejor amigo, que el bebé sea la Amélie del título— provienen de la narración en off. La voz en off instituye la ironía listilla de la película mediante un bricolaje posmoderno de arcanos científicos, una inmersión en diversos estados emocionales, y una evidente autoconciencia. En términos del oficio, mientras el plano muestra la mesa y los vasos, sólo la voz en off es capaz de transmutar

ese momento en el gag de los dos vasos bailando sin ser vistos, pero en los que sí repara el narrador.

Prejuicio 4) Mostrar es más sutil que decir. Decir es menos artístico porque es demasiado crudo, demasiado directo.

No estoy convencida de que la sutileza sea la apoteosis de todo arte. Apreciamos determinadas obras artísticas por su claridad y su carácter explícito: *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), por ejemplo, no es precisamente sutil, ni lo son *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Hitchcock, *Z* (1969) de Costa-Gavras o *Los miserables* (*Les Misérables*, 2012) de Tom Hooper. Del mismo modo, la voz en off explícita no merece ser menospreciada de entrada; a veces una retórica directa puede conectar eficazmente al espectador con el material y los personajes.

En segundo lugar, como traté de demostrar en *Invisible Storytellers*, la narración en off puede ser una herramienta cinematográfica ideal para generar ambigüedad, ironía y fascinación. En cuanto añaden una pista hablada, los cineastas crean congruencias y/o conflictos con la banda de imágenes. ¿Cómo se supone que debemos entender el llano comentario de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Buñuel? ¿Por qué usa William Wyler dos narradores diferentes en *The Memphis Belle* (1945)? ¿Cómo de fiable es Henry Hill (Ray Liotta) como el narrador en primera persona de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) de Scorsese?

Al comienzo de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), Godard ilustra que incluso una voz en off aparentemente “redundante” es todo menos eso. Sobre el plano de una atractiva joven en el balcón de un apartamento susurra:

«Ella es Marina Vlady. Es una actriz. Lleva puesto un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Tiene el pelo castaño o negro claro... No estoy seguro»

Después de que Vlady hable directamente a cámara, citando a Brecht, Godard repite esa misma información con pequeños cambios:

«Ella es Juliette Janson. Vive aquí. Lleva puesto un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Tiene el pelo castaño o negro claro... No estoy seguro. Es de origen ruso»

¿Qué conclusiones extraer de esos susurros? La diferencia crucial entre esas dos introducciones es que Godard nos desplaza de la actriz al personaje, pero nuestra suspensión de la incredulidad acerca de la “realidad” de Juliette se compromete para siempre. Todavía más comprometida queda nuestra fe en la omnisciencia del narrador; no puede ni siquiera decidir de qué color es su pelo. Pero lo más importante, en esa obertura el espectador duda radicalmente sobre su competencia para decodificar el texto. Tras esa primera introducción, Vlady gira la cabeza y la voz en off susurra: «ahora ella mueve su cabeza a la derecha, pero eso no significa nada». Después de la segunda introducción, Juliette gira de nuevo la cabeza, y Godard nos dice, «ahora ella mueve su cabeza a la izquierda, pero eso no significa nada». Los colores de su suéter y de su pelo (que podemos ver por nosotros mismos) importan tanto que los menciona dos veces, pero se nos dice explícitamente que sus movimientos son insignificantes. ¿Qué detalles son significativos y cuáles no? Esa voz en off redundante pone a prueba poderosamente nuestros hábitos de visionado.

Con menor radicalidad, pero igual de misteriosa, la narración en off de *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1994), de Scorsese, se entretiene con la cámara para relatar las costumbres de una familia adinerada de neoyorquinos de clase alta en 1870. Por ejemplo, durante su visita a la casa de la Señora Manson Mingott el narrador afirma plácidamente:

«De momento, la Señora Mingott estaba satisfecha de que la vida y la moda fluyeran al norte hacia su puerta,

y de anticipar ansiosamente la unión de Newland Archer con su nieta May. En ellos, dos de las mejores familias de Nueva York se unirían finalmente»

Entretanto, la cámara deambula por la escalera examinando los cuadros allí colgados, y culmina en la pintura de dos indios nativos arrancando la cabellera de una mujer blanca. Petulante, pagada de sí misma, inmensamente rica y tan gorda que apenas puede moverse, la Señora Mingott y su dominación se han edificado –y se sustentan todavía– sobre una violencia rapaz, una violencia de la que se deleita secretamente.

Jean-Luc Godard, Terrence Malick, Martin Scorsese y otros cineastas enriquecen habitualmente sus películas mediante la narración en off, multiplicando las capas de lectura. Pero los misterios de la voz en off no se limitan al arte de autores consagrados. En otro lugar (2012) examiné una muestra de comedias románticas británicas y estadounidenses, incluyendo *Fuera de onda* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995), *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, Stephen Fears, 2000), *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001), *Un niño grande* (*About a Boy*, Chris Weitz y Paul Weitz, 2002), *¡Olvidate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), *Especialista en ligues* (*Hitch*, Andy Tennant, 2005), *La camarera* (*Waitress*, Adrienne Shelly, 2007) y *(500) días juntos* (*500 Days of Summer*, Marc Webb, 2009). Todas ellas realizan sus historias incorporando narración en off –en primera o tercera persona– para forjar a veces una conexión más íntima entre el espectador y el personaje, o para teñirlo todo de ironía.

Prejuicio 5) Mostrar permite mayor ambigüedad y participación que decir, luego,

Prejuicio 6) Mostrar es más democrático, mientras decir es más autocrático.

No estoy para nada segura de que la mostración cinematográfica –por ejemplo, presentar una acción sin títulos expositivos o voz

en off- implique *necesariamente* ambigüedad. Como argumenta cuidadosamente Tom Gunning en “Narrative Discourse and the Narrator System”, todo lo que se sitúa a posta delante de una cámara, se fotografía de una determinada manera, y se edita en el montaje final, sirve para otorgar información al espectador: narra. El rostro del Personaje X (tan delicadamente iluminado, con todo el saber hacer de la actriz) nos dice que se siente herida por el comentario del Personaje Y. El primerísimo primer plano del Personaje Z indica que está ponderando su siguiente movimiento, o recordando algo. La subjetiva del Personaje A muestra que se ha dado cuenta de que sus antagonistas le han cortado la única ruta de escape. Desde un plano cenital omnisciente, nosotros los espectadores podemos ver lo que los personajes no pueden ver: que la gigantesca ola, el tren en fuga o el monstruo prehistórico están a punto de abalanzarse sobre unos inocentes desprevenidos. En cada caso la película transmite información narrativa tanto o más que si un narrador parlanchín hablase en alto. La claridad del estilo hollywoodiense hace que Bordwell lo describa como un cine “excesivamente obvio”.

Por ejemplo, cuando, al final de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), Will Kane (Gary Cooper), lanza su placa de sheriff al polvo, disgustado, el espectador comprende: quitarse la placa = renunciar al cargo; lanzar al polvo = disgusto por la cobardía de la gente y rechazo a ayudarles contra la banda de Frank Miller. El público no tiene opción alguna para elucubrar otras explicaciones, como que la placa molesta simplemente a Will, o que todavía estima a la gente de Hadleyville.

Y ese tipo de narración visual obvia, tipo rellena-los-huecos, tiene lugar también en otras cinematografías: en *La huelga* (*Stachka*, Sergei Eisenstein, 1925) cuando Eisenstein corta de la policía masacrando obreros a un buey siendo sacrificado, el espectador no es libre de interpretar el montaje como una muestra de cómo el dueño de la fábrica prepara un copioso festín para sus queridos empleados.

Es más, pese a los argumentos de André Bazin sobre cómo, a diferencia del montaje, la profundidad de campo permite mayor democracia y ambigüedad, muchos planos en profundidad guían al espectador hacia la conclusión deseada por el cineasta. Tomemos, por ejemplo, el famoso plano de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) que muestra a Susan Alexander Kane intentando acabar con su vida. Ningún narrador exclama: «Susan intentó suicidarse», pero los espectadores no son precisamente libres de ponderar otras posibilidades, como que Susan pueda estar borracha, enferma o simplemente ignorando a Kane tras la puerta. El público no tiene más elección que integrar los elementos visuales: vaso + cuchara + botella de medicina + Susan en la oscuridad respirando costosamente + falta de respuesta a los golpes y llamadas a su puerta = intento de suicidio.

Incluso aunque mostrar *pueda ser* a veces menos asertivo que contar, al ofrecer datos expositivos o comentar determinados sucesos (muchos planos y escenas de *La aventura* [*L'avventura*, 1960] de Antonioni no hacen avanzar la narración sino que generan ambigüedad o se dilatan en el encanto mismo del mundo físico), ¿es la ambigüedad siempre y en todos los casos una virtud? Stanley Kubrick asevera enérgicamente: «la esencia de la forma dramática es dejar que una idea llegue a la gente sin que sea dicha explícitamente. Cuando dices algo directamente, no es tan potente como cuando dejas que los espectadores lo descubran por sí mismos» (Schickel, 2001: 160). Pero Kubrick y otros no ofrecen prueba alguna de esta suposición generalizada. Es obvio que en el caso de Kubrick su inclinación a lo ambiguo ha conllevado un alto reconocimiento en círculos cinéfilos, pero ha generado también recelos sobre la ética de películas como *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971).

Desde el surgimiento del cine directo en el documental, muchos cineastas de no-ficción han sentido que debían retener la investigación que habían desarrollado y sus propias valoraciones. Cientos de documentales incluyen únicamente

entrevistas, material de archivo, sonido directo y escenas originales. Y aún así, teóricos como Bill Nichols han demostrado que todas esas opciones acaban contribuyendo a integrar la ideología de la película tanto como lo haría cualquier otra narración. Si juzgamos *el mostrar* vs. *el decir* sobre la base de la ética y la ideología, uno podría argumentar fácilmente que esconder la propia opinión es menos “ético” que ofrecerla abiertamente. ¿Es la pretensión de objetividad más ética que hacerse cargo de las propias opiniones?

El anverso de lo democrático es lo “autocrático”. Desde luego, los narradores de las novelas del XIX inserían comentarios sociales explícitos en sus historias. Pero actualmente, para mucha gente la narración representada (contar) arrastra cierto tinte autocrático y totalitario. Muchos críticos atacan a los narradores que se dirigen al lector o al espectador directamente “como diciéndonos qué debemos pensar”. Richard Leacock, uno de los grandes documentalistas del movimiento del cine directo, ya activo en los años sesenta, dijo una vez a un entrevistador: «en cuanto noto que me están dando la respuesta, lo rechazo».

Rechazar la voz en off se ha acabado asociando a una especie de revuelta contra las certezas victorianas; rechazar esa técnica cinematográfica se ha ligado de algún modo al rechazo moderno y posmoderno de meta-narrativas totalizadoras como la fe en el progreso, el respeto a la autoridad, o la creencia religiosa. Para mucha gente, cualquier comentario narrativo connota o un aleccionamiento intimidatorio o una “voz de Dios” pomposa, déspotas tiránicos que intentan restringir la libertad del espectador.

El uso constante de la expresión “voz de Dios” merece dos comentarios. Primero, tipificar los narradores en off como divinos u omniscientes implica ignorar las propias películas y sus pruebas. En los años treinta, Westbrook Van Voorhis, el narrador de los noticiarios *March of Time*, hablaba con gran

autoridad, sin dar lugar a objeciones: hoy en día sus comentarios suenan acartonados, si no ridículamente risibles. Pero muchos de los narradores de documentales de la Segunda Guerra Mundial, que son ahora desestimados por su supuesta pomposidad y omnisciencia, eran en realidad mucho más vacilantes, medidos e irónicos de lo que se recuerda generalmente. Charles Wolfe (1997) ha analizado con gran sensibilidad las voces en off de *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937) y *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942). *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945) emplea voces múltiples y discretas. Incluso *Prelude to War* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1942), la película de propaganda pro-americana parte de la serie *Why We Fight* (1942-1945) producida por Frank Capra, utiliza una pista narrativa hablada por Walter Huston con una voz tranquila, casi rasposa, que es más socarrona e irónica que “divina”.

La resistencia al *decir*, al narrador omnisciente (o a cualquier narrador) parece parte del rechazo posmoderno de “Dios”: es decir, del rechazo de cualquier declaración de autoridad u omnisciencia.

Por mi parte, esperaba que algunos ejemplos de la complejidad y la variedad que puede alcanzar la voz en off –*¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941), *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) y *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)– pudiesen contribuir a un replanteamiento de este mecanismo retórico. Pero clichés tan generalizados, enraizados a fondo en el curso de la historia y la cultura, no se desmontan tan fácilmente.

En cualquier caso, me alegra que algunos discursos populares contemporáneos hagan gala de una apreciación más matizada de la narración en off, frente al mandamiento del “muestra, no digas”. Por ejemplo, el título de un artículo reciente en el periódico británico

The Telegraph, “Do Voice-Overs Ruin Films?”, le haría a uno pensar que la autora, Anne Billson, desdeña la voz en off. De hecho, sí desdeña su uso en *El Gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 2013) de Luhrmann y en *Blade Runner*, pero el grueso de su artículo es una apreciación de cuánto puede aportar la voz en off al cine, como pasa en las películas de gánsters de los años cuarenta o en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).

Cuando escribí *Invisible Storytellers*, se acababa de inventar el vídeo doméstico. Para ver muchas de las películas que analicé tuve que viajar a archivos para proyectar copias de 16 mm en máquinas de edición mastodónticas. Hoy, la eclosión de la disponibilidad pone a disposición de todo el mundo la historia del cine internacional, a un clic de ratón. El análisis caso por caso, en lugar del desprecio y los apriorismos, puede ganar a la larga. El tiempo lo dirá. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAZON.COM, “Editorial Reviews: *Blade Runner* (The Director’s Cut). <http://www.amazon.com/Blade-Runner-The-Directors-Cut/dp/0790729628>
- BAZIN, André. (2011) “Evolution of the Language of the Cinema” en *Critical Visions in Film Theory*. Ed. Corrigan, Tim, White, Patricia, Mazaj, Meta. Nueva York: Bedford/St, Martins.
- BILLSON, Anne. 2013, “Do Voice-Overs Ruin Films?” *The Telegraph*. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10078663/Do-voice-overs-ruin-films.html>
- BLUE, James (1965). “One Man’s Truth: An Interview with Richard Leacock,” *Film Comment* 3: 15-23.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- FOGARTY, Mignon. Grammar Girl. “Show, Don’t Tell,” 28 Octubre 2010. <http://www.quickanddirtytips.com/education/grammar/show-don-t-tell#sthash.Nxbdj6ZLdpuf>
- FORD, Madox Ford (1930). *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. Londres: Constable.
- FORD, Madox Ford (1935). “Techniques,” *The Southern Review* (July) 20-35.
- GENETTE, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin. Ithaca: NY: Cornell University Press.
- GORDON, Caroline y TATE, Allen (1950). *The House of Fiction: An Anthology of the Short Story with Commentary*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons.
- GREEN, Melanie C., BROCK, Timothy C y KAUFMAN, Geoff (2004). “Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds,” *Communication Theory* 14:4: 311-327.
- GUNNING, Tom (1999). “Narrative Discourse and the Narrator System,” en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th Ed, BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (Nueva York: Oxford University Press): 461-472.
- KOZLOFF, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Films*. Berkeley: University of California Press.
- KOZLOFF, Sarah (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- KOZLOFF, Sarah (2012). “About a Clueless Boy and Girl: Voice-Over in Romantic Comedy Today,” *Cinephile* 8:1 5-13.
- LUBBOCK, Percy (1957). *The Craft of Fiction*. Londres: Jonathan Cape.
- LUKEMAN, Noah (1999). “Showing versus Telling,” *The Writer* 112 (7): 9-12.
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

SCHICKEL, Richard (2001). "Kubrick's Greatest Gamble: *Barry Lyndon*." En PHILLIPS, Gene D. ed. *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.

RABINOWITZ, Peter (2005). "Showing Vs. Telling," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed.

HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure. Nueva York: Routledge. 530-1.

WOLFE, Charles (1997). "Historicizing the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary," *Film History*, 9:2: 149-167.

SARAH KOZLOFF

Sarah Kozloff es profesora de la cátedra William R. Kenan Jr. en la universidad Vassar College en Poughkeepsie, Nueva York. Es autora de *Invisible Storytellers: Voice-Over*

Narration in American Fiction Films (1988) y *Overhearing Film Dialogue* (2000), así como de numerosos ensayos sobre sonido cinematográfico, teoría narrativa y género.

Ars poetica. La voz del cineasta.

Ars poetica. The filmmaker's voice.

Gonzalo de Lucas

RESUMEN

En la primera parte, el artículo compara el cine político de Vertov, Godard y Marker, a través de la crítica de la relación de poder ideológico que el sonido y la palabra han tenido sobre la imagen. En sus respectivos ensayos, Godard y Marker efectúan una crítica materialista del cine en la que el pasado (las imágenes precedentes, de la historia del cine y de sus propias películas) se hace presente mediante la voz, la palabra del cineasta como forma de revisión –y profundización mediante el montaje–, análisis crítico y *ars poetica*. Después, se propone un conjunto de asociaciones entre filmes en que la voz del cineasta (Mekas, Cocteau, Van der Keuken, Rouch, etc) está ligada al gesto de creación, la incertidumbre del proceso, el ensayo cercano al esbozo o bien la meditación retrospectiva y las escrituras en primera persona. Mediante la voz ensayística, se desarrolla la posibilidad de análisis a través del montaje de lo que era invisible o fue inadvertido, la crítica mediante la revisión: el cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso. A diferencia del análisis escrito, esta concepción ensayística de la relación entre palabra e imagen comparte el movimiento desde la materia a la idea, propio del cine, en oposición a las artes representativas caracterizadas por el trayecto inverso.

PALABRAS CLAVE

Voz del cineasta, Film ensayo, Montaje, Imagen / cliché, Sonido y palabra, Cine político, Interrupción, Proceso creativo, Principio de no saber.

ABSTRACT

The first part of the article compares the political cinema of Vertov, Godard and Marker, through a critique of the ideological power that sound and the word have had on the image. It goes on to suggest a series of associations between films in which the filmmaker's voice (Mekas, Cocteau, Van der Keuken, Rouch, etc) is linked to the act of creating, the uncertainty of the process, the essay that is akin to the sketch or retrospective meditations and writings in the first person. Through the essayistic voice it develops the possibility of analysing what was invisible or went unnoticed through editing, criticism through revision: the filmmaker can emerge from himself, objectivise himself by looking at what the material reveals to him about his own ideology or psychology inscribed unconsciously onto the film, or by examining the process itself. Unlike written analysis, this essayistic conception of the relationship between word and image moves in the same direction as cinema itself; from the physical matter to the idea, in contrast to figurative arts characterised by the reverse journey.

KEYWORDS

Filmmaker's voice, Essay-film, Editing, Image / cliché, Sound and word, Political cinema, Interruption, Creative process, Principle of not knowing.

1. EL SONIDO DEMASIADO ALTO. VERTOV / GODARD / MARKER

Dziga Vertov concibió *Entuziazm* (*Simfoniya Donbassa*, 1930) como una búsqueda de la sincronización sonora entre la forma cinematográfica y la revolución bolchevique. La película empieza con las imágenes de una joven que, tras ponerse unos auriculares, desea sintonizar un nuevo sonido, el sonido de la revolución, de un nuevo mundo. Se trata, primero, de un sonido tenue que apenas se capta desde su lejana longitud de onda, de modo que el film será la aproximación hacia ese sonido, esa sinfonía que la película debe *trabajar* y para la cual Vertov partió con su equipo al «asalto de los sonidos de Donbass [...] totalmente privados de laboratorio y de instalación, sin posibilidad de oír lo que se había grabado y de controlar nuestro trabajo y el de los aparatos. En unas condiciones que hacían que la excepcional tensión nerviosa de los miembros del grupo fuera acompañada de un trabajo no sólo cerebral sino también muscular [...] acabamos definitivamente con la inmovilidad del aparato de toma de sonido y, *por vez primera en el mundo*, fijamos de manera documental los principales ruidos de una región industrial (ruidos de minas, de fábricas, de trenes)» (Vertov, 1974: 250-251).

En la primera parte del film, antes de llegar a la plena irrupción de los nuevos sonidos de la industrialización, Vertov crea un conjunto de disyunciones entre imágenes y sonidos de la sociedad inmóvil y decadente previa al socialismo –borrachos, devotos religiosos, una sociedad estancada en las viejas formas– e imágenes y sonidos revolucionarios –el colectivo y la industrialización– que friccionan con ese mundo paralizado hasta hacerlo temblar y derrocarlo («la lucha contra la religión es la lucha hacia una nueva vida»).

Se trata de un montaje entre las cuatro formas (viejo sonido, vieja imagen, nuevo sonido, nueva imagen) según diferentes relaciones y combinaciones entre sí. Al final, el montaje establece una superación formal del viejo

mundo por el industrializado y socialista, en una sustitución de símbolos, hasta que las sirenas de las fábricas se sincronizan con los nuevos sonidos –como el canto de la Internacional–.

Durante años se creyó en esta sinfonía, en su verdad cinematográfica y política. Sin embargo, a mediados de los 70, en plena resaca de las revueltas estudiantiles y tras los años maoístas, Godard decidió hacer una revisión de su etapa con el grupo Dziga Vertov elaborando una autocrítica por haber puesto «el sonido demasiado alto», que de modo indirecto también suponía un ensayo crítico sobre la relación ideológica entre imagen y sonido en Vertov. En *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1975), Godard retomaba las imágenes que había filmado en 1970 con Jean-Pierre Gorin en Palestina (*ailleurs/en otro lugar*) y las relacionaba con la realidad de la sociedad francesa de 1975 (*ici/aquí*) para ver lo que habría entre ambas (*et/y*). Con tal propósito de investigación, Godard decidía emplear su voz, la primera persona, y el diálogo con su compañera, Anne-Marie Miéville, para ver aquello que habría entre los dos a través de la producción de la propia película.

Frente al deseo de sumirse en un colectivo, de renunciar al yo, que había caracterizado su práctica junto al Grupo Dziga Vertov en los años previos, Godard regresaba a la experiencia personal de su historia como cineasta, que encarnaba con la voz, para revisarla mediante la réplica de su compañera. El espacio o estudio doméstico será el lugar de trabajo con las herramientas del cine, para liberar las imágenes de su servidumbre al texto y el discurso, modulando la voz como un instrumento para interpretar una emoción o una idea.

Un motivo central en *Aquí y en otro lugar*, en la parte de la sociedad de 1975, es la escena doméstica de una familia francesa delante de un televisor. En ese espacio se confrontan dos sonidos –el de la familia, con sus problemas reales– y el sonido que emite el televisor –y que acaba por silenciar o confundir las voces de la familia–. En una de las escenas, la mujer pide «bajar el sonido»

y entonces la voz de Godard comenta, mientras muestra imágenes de un hombre jugando a *pinball* o una mujer de la limpieza subiendo el volumen de una radio: «Poner el sonido más alto. En realidad, ¿cómo sucede? A veces así. Y a veces también así. O así». Con finalidad pedagógica, Godard, que había pasado dos años hospitalizado tras un accidente de moto, examina los elementos básicos de la imagen y el sonido con el objeto de empezar otra vez de cero con el alfabeto cinematográfico. De este forma, tiene la idea de mostrar las agujas del sonido –mostrando la técnica de registro, el mecanismo del proceso–.

Pero Godard no solo visualiza el sonido, sino que en la técnica encuentra la reflexión conceptual y dramatizada, al mostrar la oposición –la mala relación– entre la aguja que muestra el sonido de la familia y la que muestra el sonido del televisor y no deja oír la voz de la familia: «Bien, descompongamos uno de estos movimientos. Y miremos despacio. Vemos que no hay un único movimiento, sino dos movimientos. Hay dos movimientos de ruidos que se mueven uno en relación a otro. Y en los momentos de falta de imaginación y de pánico siempre hay uno que toma el poder. Por ejemplo aquí, primero estaba el ruido de la escuela y el ruido de la familia. Después está el ruido para borrar el ruido de la familia y el de la escuela. Siempre hay un movimiento en un punto en el tiempo en el que un sonido toma el poder sobre los otros. Un punto en el tiempo en que este sonido busca, casi desesperadamente, conservar ese poder. ¿Cómo ha podido ese sonido tomar el poder?». En esta parte final de la escena, escuchamos fragmentos de un encendido discurso de Hitler, mientras la aguja alcanza la zona roja según su dinámica sincrónica a los estallidos de la voz.

En 1991, en una conversación con el cineasta Artavazd Pelechian, Godard señalaba: «La técnica del sonoro vino en el momento del fascismo en Europa, que es también la época del advenimiento del speaker. Hitler era un speaker magnífico, y también Mussolini, Churchill, de Gaulle, Stalin. El sonoro fue el triunfo del guión teatral contra el lenguaje visual al que te referías, ese lenguaje que

existía antes de la maldición de Babel» (Godard en Aidelman y De Lucas, 2010: 283).

Desde mediados de los 70, la idea de que la utilización del sonido y la palabra ha servido para cegar lo visible, para dejar de ver e imponer el texto sobre la imagen, será recurrente para Godard en sus observaciones sobre la Historia del Cine. Esta reflexión la inició en *Aquí y en otro lugar* con un sentido autocrítico, de revisión de su propio trabajo y de las formas del cine político: «Hemos hecho como muchos otros, hemos cogido las imágenes y hemos puesto el sonido demasiado alto. Con cualquier imagen. Vietnam. Siempre el mismo sonido, siempre demasiado alto. Praga, Montevideo, Mayo 68, Francia, Italia, Revolución cultural china, huelga en Polonia, tortura en España, Irlanda, Portugal, Chile, Palestina. El sonido tan fuerte que ha terminado por ahogar la voz que quería salir de la imagen».

Ese «sonido demasiado alto» supone, por extensión, la crítica de la forma de montaje sonoro en Vertov. En *Entuziazm*, las imágenes de las minas y fábricas filmadas por Vertov aparecen junto al sonido de cánticos y eslóganes, generando una estilización que también era un trucaje de lo visible y un error de interpretación política: se estaba ocultando la situación real del trabajo en las industrias y la imagen se hacía prisionera del sonido. Además, se perdía lo específico, la capacidad de diferenciar propia del cine, y desde entonces todos los movimientos de izquierda del cine se unificarían en un mismo sonido, un mismo canto o discurso a modo de opaco filtro verbal que impedía ver la diversidad de las imágenes de las diferentes realidades.

Godard se planteará, por este motivo, cómo hacer presente la voz sin que la palabra sea represiva ni imponga el sentido a la imagen. Para ello, dará cabida a la palabra del otro, aceptando su amonestación. Justo después de la reflexión sobre los sonidos revolucionarios, Godard y Miéville muestran el plano de una niña rodado en Palestina en 1970. Como en otros instantes de *Aquí y en otro lugar*, la relación entre dos,

el diálogo, la voz de Miéville, interviene para analizar críticamente el trabajo previo de Godard:

«Godard: En las ruinas de la ciudad de Al Karamé una niña de Al Fatah recita un poema de Mahmud Darwich, “Resistiré”.

Miéville: Escucha, primero deberías hablar del decorado y del actor en ese decorado. Es decir, del teatro. Ese teatro, ¿de dónde viene? Viene de 1789, de la Revolución Francesa y del gusto que los miembros de la Convención de 1789 tenían por los grandes gestos y por declamar en público sus reivindicaciones. Esta pequeña hace teatro para la Revolución Palestina, evidentemente. Ella es inocente, pero quizás esta forma de teatro lo sea menos».

La palabra no se impone aquí sobre la imagen para ocultarla, sino que, al contrario, expone los sentidos ideológicos ocultos en ella: muestra el lenguaje visual frente al guión teatral. Más adelante, Anne-Marie Miéville hará otra crítica política a Godard a propósito del plano de una chica que interpreta a una estudiante pro-palestina, y en la que el cineasta oculta su lugar en el contraplano.

«Godard: En Beirut, una mujer embarazada se alegra de poder dar su hijo a la Revolución.

Miéville: En ese plano, eso no es lo más interesante. Es esto. (*Pantalla en negro*).

Voz de Godard: ¿Lo dices una vez más?

1. De esta manera, se relaciona el escenario teatral en Al Karamé con la pantalla de televisor que silenciaba el sonido de la familia. En una entrevista a propósito de *Numéro deux* (1975), Godard comentaba: «Si a partir de la imagen piensas en ti y en tu novio, me parece bien como trabajo. [...] Es un film para pensar la casa más bien en términos de fábrica, sólo eso. Es para que la gente pueda hablar, algo de lo cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto

Ponte... la cabeza un poco más derecha. Eso es. (Aparece de nuevo la imagen de la chica). Miéville: Primera cosa que decir. Vemos siempre al que es dirigido y nunca al que dirige. Nunca vemos al que manda y da las órdenes. *Voz de Godard: Una última vez. Estira un poco tu... eso es.* Miéville: Otra cosa que no funciona. Has elegido para este plano a una joven intelectual simpatizante de la causa palestina que no está embarazada, pero que acepta hacer ese papel. Y, además, ella es joven y guapa, y ahí te quedas callado. Pero de este tipo de secretos se pasa rápido al fascismo».

La relación de poder en la imagen se manifiesta a través de la voz de Godard dando órdenes a la chica, sin réplica, entre las tomas; el registro sonoro (sobre la pantalla en negro) sirve de resistencia contra el fuera de campo—entendido aquí no como una apertura imaginativa, sino como una elisión de la verdadera relación o historia del plano, la que hay entre el cineasta detrás de la cámara y la chica que actúa delante para él—. Como si Godard aceptara llevar a juicio sus imágenes, y el sonido fuera la prueba acusatoria, la prueba ocultada y que faltaba para revelar su naturaleza. De este modo, la voz de Godard sale a la luz para exponer la realidad de la imagen: la puesta en escena, la manipulación, la ideología que el cineasta pone en juego incluso a su pesar. De ahí la necesidad que Godard sentirá en este film del otro y del intercambio a través del diálogo¹: no hay imágenes sin alteridad, como diría Daney (2004: 269).

en relación a ellos, ya sea trabajo, salario, etc., porque el film los ha ayudado». (Godard en Aidelman y De Lucas, 2010: 170). Godard está reprochando la desvinculación que el cine hacía ya en la época respecto a los problemas reales del espectador, el debilitamiento de su capacidad para incidir en la vida del espectador e incluso replantearla. En ese sentido, el diálogo con Anne-Marie Miéville aparece ejemplarmente como un ejercicio de cuestionamiento de ese tipo, con la convicción de que la ideología debe atravesar la experiencia personal, que deviene política al fin.

En 1992, con *El último bolchevique* (*Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker), encontraríamos otro acercamiento personal y otra revisión crítica a Vertov y el cine soviético, esta vez formulado con carácter más introspectivo y elegíaco. Marker, tras realizar a lo largo de su vida numerosos filmes políticos en los países socialistas –en la Unión Soviética, China o Cuba–, y poco después de la caída del muro, entabla una correspondencia con un antiguo camarada que acababa de fallecer, el cineasta Aleksandr Medvedkin. La película, como la de Godard y Miéville, es tanto una revisión personal como un redescubrimiento de las formas del cine soviético. Siguiendo la fabulosa experiencia del cine-tren de Medvedkin, laboratorio de nuevas formas a la vez que proyecto pedagógico, de aprendizaje del alfabeto del cine (como en Vertov y el propio Godard), Marker acaba encontrando algunas de aquellas películas que se creían perdidas: «Al final, Kolia descubrió nueve películas del tren. Ojala el espectador sienta aquí el mismo pellizco en el corazón que yo experimenté en la sala de montaje de los archivos al ver los planos de los que tanto nos hablaste. Desde 1932, ninguna mirada se había posado en ellos. No era una emoción de archivista lo que yo veía, nadie lo había mostrado. En los años 30, la realidad se maquillaba, se fabricaba, se ponía en escena, se hacía edificante. Ni Vertov creía ya en la vida como era. Y tú filmaste los debates entre obreros armado con tu buena conciencia socialista pero sin trucar jamás la imagen. Según tu diario, el resultado fue abrumador: absentismo, desorden burocrático, robos de un taller a otro. Sería mucho pedir a la realidad de entonces haber sido el ejemplo de democracia obrera que esperabas. Al menos, los acusados replicaban. Aún no era la época de las confesiones. Y en esa época de eslóganes triunfalistas la cartela final sonaba melancólica: “Mecánicos de locomotoras, ¿dónde está vuestro compromiso?”».

Este film es un caso ejemplar de historia del cine hecha desde el cine, de la imagen como huella o documento de aquello que no se podría ver y se perdería en las páginas de los libros. Al final,

son los propios materiales en bruto –esas películas sepultadas, cegadas por la historia oficial– los que muestran e incluso iluminan lo real bajo los textos de la historia del cine, los eslóganes, los discursos y las imágenes estilizadas y de propaganda; bajo las bellas imágenes del progreso revolucionario de la época, solo había una realidad cruda y áspera de trabajadores desmotivados en koljós estalinistas; bajo Vertov, lo que quedaba imborrable era eso.

2. EL PRINCIPIO DE NO SABER.

En sus respectivos ensayos, Godard y Marker efectúan una crítica materialista del cine en la que el pasado (las imágenes precedentes, de la historia del cine y de sus propias películas) se hace presente mediante la voz, la palabra del cineasta como forma de revisión –y profundización mediante el montaje–, análisis crítico y *ars poetica*. La palabra se entiende como una materia cinematográfica –por mucho que persista el tópico de su carácter menos cinematográfico respecto a la imagen–, una herramienta apropiada para el ensayo o la reflexión en primera persona sobre la propia práctica y las dudas creativas –para compartir el proceso–, y a la vez una forma poetizada de hacer recuento de la experiencia, en el sentido señalado por José Ángel Valente: «Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible [...] la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad. Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir, lo que hay en ella de irreplicable y fugaz. [...] Porque la experiencia como *elemento dado*, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. O, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, “casi sin que nos demos

cuenta». Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*» (Valente, 1995: 67-68).

Esta aproximación temporal a la propia experiencia adquiere para los cineastas un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento de rodarlo, a aquello que se les escapa y desborda; y no para colmar ese saber, o hacerlo pleno, sino para indagar en esa zona de incertidumbre. Al principio de *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000), la voz de Jonas Mekas nos hace partícipes del principio creativo de su filme: «Realmente, nunca he sido capaz de discernir dónde empieza mi vida y dónde termina. Nunca he sido capaz de saber nada sobre todo esto. Así que cuando ahora he empezado a ordenar todos estos rollos de película, para juntarlos, la primera idea que me vino fue guardar su orden cronológico. Pero luego desistí y simplemente empecé a empalmarlos al azar, tal y como me los iba encontrando en la estantería. Porque realmente no sé a dónde pertenece cada pedazo de mi vida. Que así sea, que así se quede, por puro azar y desorden. Hay un cierto orden en ello, un orden propio que realmente no comprendo, igual que nunca comprendí la vida a mi alrededor, *la vida real*, como la llaman, o la gente verdadera, nunca los comprendí. Sigo sin comprenderlos y realmente no quiero comprenderlos».

La voz se acerca así a uno de los misterios de la imagen, ese saber no dicho al que aludía Godard en su denuncia del sometimiento que el texto –el pie de foto, la leyenda, el comentario en off– hace respecto a la imagen. Y aquí cabe distinguir también entre la imagen y el cliché, entre la imagen real y poetizada, aquella que está por ver o por hacer, y el cliché, la imagen ya vista o prefabricada. En otro instante del filme, Mekas señala: «sin saber, inconscientemente, cada uno de nosotros llevamos en nuestro interior, en algún lugar profundo, algunas imágenes del paraíso». Y

añade: «¡Tengo que filmar la nieve! ¿Cuánta nieve hay en Nueva York? Sin embargo, veréis mucha nieve en mis películas. La nieve es como el barro de Lourdes ¿Por qué siempre que se pinta el paraíso, aparece lleno de árboles exóticos y nada más? ¡No, mi paraíso estaba lleno de nieve!». La transmisión de Mekas pasa por la búsqueda de esa imagen interior, que tanto cuesta ver. Si se nos pregunta por el paraíso, lo más habitual será visualizarlo de entrada con una imagen ya hecha y canonizada, impuesta o heredada, el paisaje exótico: el cliché. ¿Podemos encontrar una imagen propia e interior del paraíso, como la de la nieve? Se trata, sin duda, de una imagen al principio inconsciente, no sabida, no prevista, que se anhela; son estos los principios creativos de la voz ensayística, asentada en la duda y la búsqueda.

Esta concepción de la experiencia poética concierne a la imagen y a la palabra. En un momento de *Sin sol* (*Sans soleil*, 1982), Chris Marker efectúa una traslación o correspondencia cinematográfica del *haiku* de Basho: «El sauce contempla al revés la imagen de la garza». El poema de Basho contiene una imagen que el lector debe ver o componer en su cabeza para darle sentido pleno. Pero el cine, por su parte, puede corresponder a esa imagen poética o interior y por hacer: Marker muestra la imagen de un sauce y después otra del reflejo del árbol en el agua, es decir, el sauce contempla al revés la imagen de la garza porque se ve reflejado (y, por tanto, invertido) en el agua. La palabra implica, en el poema, trasladarnos al punto de vista del sauce, a sus ojos, por decirlo así, mientras que, en el film de Marker, mediante el montaje pasamos o nos situamos en los ojos del poeta que contempla ese paisaje.

La voz del propio cineasta (en los filmes de Cocteau, Godard, Mekas, Van der Keuken, Pasolini, Welles, Rouch, Robert Frank, Farocki, Perlov, etc.) aparece de este modo ligada a la búsqueda de la imagen poética –la imagen por ver, por pensar–, al gesto de creación y la incertidumbre del proceso, al ensayo cercano al esbozo o borrador o bien la meditación

retrospectiva y las escrituras en primera persona, como la carta o el diario. En la asociación y comparación de estos filmes o fragmentos ensayísticos, hallamos una historia interior del cine, que se mueve entre el tratado estético y la interpretación crítica. En su conjunto y variedad, nos muestran cómo los cineastas abordan desde la práctica las cuestiones de su medio: cómo filmar un rostro, qué se descubre de uno mismo en una imagen, cómo pasar de un plano a otro, o cómo trabajar un proyecto de film.

Estos empleos de la voz se dan íntegramente en filmes-ensayo o también puntualmente en ficciones o documentales, como interrupciones que explicitan la naturaleza del proceso y la primera persona creativa. Con frecuencia, tienen un carácter proyectivo, son apuntes y búsquedas creativas de un film por hacer, trabajando no desde el papel o el guión, sino desde la experiencia del cine –el encuentro con los lugares, la revisión de las imágenes–, como en los *appunti* de Pasolini o en algunos *scénarios* de Godard. A veces, son intervenciones en un film narrativo generadas desde el deseo cinematográfico hacia el film imaginado, al modo de Glauber Rocha en *La edad de la tierra* (*A Idade da Terra*, 1980) –«El día en que Pasolini, el gran poeta italiano, fue asesinado, yo pensé en filmar la vida de Cristo en el Tercer Mundo»– o incluso de Abderrahmane Sissako en *La vie sur terre* (1998) –«Intentaré filmar ese deseo, estar contigo, estar en Sokolo. Lejos de mi vida aquí y sus locas urgencias»–.

La voz del cineasta suele ser confesional, y muestra y comparte la dinámica del proceso, esa otra historia que las películas suelen esconder, la de la propia película haciéndose y pensándose, tal como acostumbra Jean Rouch con su sentido participativo del cine: «La película que hemos hecho –indica al principio de *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1959)– en vez de reflejar la realidad, crea otra realidad. La historia nunca ocurrió, se construyó durante el rodaje, los actores inventaron a su aire sus propias reacciones y diálogos. La improvisación espontánea es la única regla de juego».

El principal elemento común es la apertura a lo que se ignora, al material que el cine produce (dadas sus propiedades técnicas) sin el pleno control del cineasta. Igual que Godard, al revisar los planos que había rodado en Palestina, se expone al cuestionamiento de su ideología y práctica, estos fragmentos nos muestran vacilaciones o búsquedas de posibles filmes, la duda como función motora del pensamiento creativo sensibilizado en los gestos creativos. «Un día –confesaba Cocteau al principio de *La villa Santo-Sospir* (1953)– lamentaremos tanta exactitud y los artistas intentarán provocar adrede los accidentes que nos proporciona el azar. La película Kodachrome cambia los colores a su gusto, y de la forma más inesperada. En cierto modo, crea. Hay que admitirlo como si fuera la interpretación de un pintor y aceptar las sorpresas. Lo que muestra no es lo que yo quiero, sino lo que la máquina y los baños químicos quieren. Es otro mundo, en el que es indispensable olvidar aquél en el que vivimos».

Por tanto, hay un reconocimiento primordial en la voz ensayística en el no saber: ensayos para ver algo que no se ve o que no se veía, algo que solo la cámara puede mostrar. Pues tal como reconocía Rivette: «El filme sabe más que yo. Cuando lo re veo, hay ciertas cosas que no veo nunca de igual forma, otras que creo descubrir o que pierdo de vista, que desaparecen: un filme siempre es más sabio que su “realizador”. Esto es lo que resulta apasionante durante el montaje: olvidar lo que sabemos y descubrir lo que no sabemos» (Cohn, 1969: 34).

El cine profundiza, desde nuestra experiencia común, en el hecho de que no vemos bien las cosas, o las vemos fragmentariamente, sesgadas y focalizadas por nuestras proyecciones subjetivas –deseos, miedos–, según la limitación de solo ver el exterior o la apariencia de la persona filmada, para adivinar el interior o el pensamiento. Como decía el amante de *La mujer casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964): «Besamos a alguien, le acariciamos, pero finalmente nos quedamos en el exterior, como una casa en la que no entramos

nunca». El cine genera un acto de conocimiento perceptivo cuando, gracias a la cámara, se capta un proceso de cambio, el paso de una imagen a otra en un rostro, la revelación de algo que no se veía antes. Si en el cliché no hay alteridad ni diferenciación del otro —el modo en que los medios convierten a los palestinos, por ejemplo, en el «árabe», sin que el espectador puede distinguir ni hacer específicas sus individualidades—, en la imagen se produce un intercambio real entre aquel que mira y aquel que es mirado. Se establece, de algún modo, una filiación, una especie de intimidad que actúa como un hilo o una corriente subterránea.

En una escena particularmente emotiva de *Diary* (1973-83), David Perlov debe reaccionar a la confesión sentimental y las lágrimas de su hija, en una intimidad que mostrará, gracias a la cámara, algo en ella que el padre ignoraba: «También Yael ha regresado de Europa. Ha regresado de lo que ella denomina *una aventura*. Puedo percibir un destello en sus ojos. Ansiedad, como si esperara una llamada telefónica. Algo le pesa. Capto palabras aquí y allá, y pregunto: “¿Lo contarías a la cámara?” Me responde: “Tratándose de ti, no me molesta”. Yael se ha convertido en una joven mujer, y siento en este momento, como padre y como cineasta, que estoy creciendo junto a ella en este diario». Y más adelante, su voz se va intercalando con la de la hija: «Podría escucharla durante horas, pero parecería que ella no se dirige ni a mí ni a otros, como si dialogara con la vida misma, con la existencia. Es poco lo que puedo hacer, fuera de dejar mi cámara funcionando. Es mi familia la que se está tornando en mi diario [...] Por primera vez, revelo en ella una profundidad que ignoraba. Sin embargo, cuán simple, cuán pura. [...] Intento algunas preguntas, pero siento que carecen de sentido».

La voz del cineasta observa una transformación —«Yael se ha convertido en una joven mujer»— que también afecta a quien está detrás de la cámara —«como padre y como cineasta siento que estoy creciendo junto a ella en este diario»—, y asume la falibilidad de su conocimiento, al tiempo que siente el impulso para sostener el plano, revelar

algo en él o para hacer el siguiente. «Puede que esta película —comenta Robert Frank al principio de *Conversations in Vermont* (1969)— vaya sobre aprender a crecer. Acerca del pasado y el presente. Es una especie de álbum familiar. No sé... trata de...». La imagen se equipara, en estos casos, con los puntos suspensivos y la interrupción. En *La caza del león con arco* (*La chasse au Lion à l'arc*, 1958-65), Jean Rouch detiene su cámara ante el mordisco en la pierna que sufre un pastor que se ha acercado temerariamente a un león herido: «Y, de repente, adviene la catástrofe. El león, con su cepo, alcanza a un pastor Peul. Dejo de filmar, pero el magnetófono sigue grabando...». La imagen en la pantalla se interrumpe —apenas se ven unos fotogramas a modos de trazos ocres de tierra—, pero no las imágenes que se generan en nuestra cabeza a través del sonido — los gritos de la víctima, los rugidos del león, el barullo de los cazadores—, ese «seguir grabando» que acaso describa el secreto del azar y la toma cinematográfica: la materia del cine siempre capta algo más, siempre sigue o se alarga allá donde el cineasta se detiene, incluso para cuestionar su acción —en este caso, la moralidad que condujo a Rouch a parar de filmar el plano más dramático de su rodaje—.

La banda de sonido, frente a la banda de imagen, es como ese gesto de la mano izquierda que no controlamos mientras pensamos en la diestra, esa parte del cuerpo que no obedece a lo que creíamos mostrar. Y la voz y los sonidos no aparecen después, en el montaje de Rouch, para adicionar aquello que falta en la escena o llenar el vacío visual, sino justamente para documentar esa otra clase de imágenes interiores, ajenas a la épica y la aventura narrativa propia de los cazadores: las imágenes de la interrupción, la duda paralizadora, el gesto falible e incompleto que supone estar con la cámara frente a lo real. Como si ahí, en vez de la acción, se viera la subjetividad atravesada por la duda a toda velocidad, el pensamiento nervioso que bloquea y detiene el cuerpo, con las reservas o el arrebató de moralidad que paraliza e impide dar un paso hacia delante, y el sonido fuera el registro que retorna —no se borra— de esa vida que

dejamos pasar de largo y no atrapamos. Aquello que se instala en nuestro cuerpo y de lo que no nos desembarazamos: ¿y si hubiera...?

Pero si en la vida tenemos que “actuar” en una obra siempre en directo, sin ensayos ni posibilidad de detener las “escenas” si nos equivocamos, a través del montaje las imágenes de nuestra vida se pueden pausar, ralentizar, ver y rever, hasta descubrir torpezas y falibilidades. La voz ensayística confronta así dos temporalidades del cine, el presente de la imagen filmada y el presente del montaje. El conocimiento se genera mediante la coexistencia de esos dos tiempos, con la posibilidad de análisis a través del montaje de lo que fue inadvertido, la crítica mediante la revisión: el cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso. A diferencia del análisis escrito, esta concepción ensayística de la relación entre palabra e imagen comparte el movimiento desde la materia a la idea propio del cine, en oposición a las artes representativas caracterizadas por el trayecto inverso. De ahí su aproximación al tratado estético, *ars poetica* en la que con frecuencia son los propios cineastas los que hacen la voz en off.

Por este motivo, la sala de montaje, equiparada a la máquina de escribir, aparezca en imagen –como en Godard, Welles, Mekas o Farocki– o no, ocupa el espacio del escritorio, de la meditación, a veces melancólica, o del trabajo dubitativo e intuitivo sobre el corte, la transición entre un plano u otro, o el detenimiento en el intervalo. Hacia el final de *Herman Slobbe/Blind kind 2* (1966), Johan Van der Keuken detiene la película que está realizando sobre el niño ciego –el interior de la película como un organismo, un cuerpo colapsado– para aludir a su propio trabajo yuxtapuesto con los hechos históricos, la historia con la Historia: «El 29 de junio los americanos bombardearon Hanoi. Ahora abandonamos a Herman. Me voy a España a rodar una nueva película».

En *Videogramas de una revolución* (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki, Andrei Ujica, 1992), la emisión televisiva de un discurso de Ceaucescu queda interrumpida por una pantalla en rojo, un corte en la transmisión sincrónico con el inicio de la revolución que derrocaria la dictadura. «Esta perturbación, esta interrupción, ¿era el signo de una revuelta?» se dirá Farocki, retomando las imágenes, en *Schnistelle* (1995). Vertov resolvía ese desplazamiento político –el cambio de una ideología a otra, de una forma a otra– desde la culminación o superación estética, pero aquí el ensayo se detiene en el intersticio para analizarlo: ese espacio vacío de imágenes de poder, en que un sistema político se tambalea ante la revolución, ese instante todavía en la incertidumbre en que no sé sabe qué sistema vencerá ni qué sucederá.

Al final de *Sin Sol*, Chris Marker retoma los planos de los niños en un prado islandés que había mostrado al principio del film («me dijo que para él era la imagen de la felicidad, y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes, pero no había funcionado»). Esta vez, sin embargo, los monta de un modo distinto: «Y a ellos se sumaron mis tres niños de Islandia. Retomé el plano entero añadiendo este final un poco desenfocado, este cuadro tembloroso por la fuerza del viento que soplaba en el acantilado. Todo lo que había cortado para hacerlo más nítido y que explicaba mejor que el resto lo que veía en ese instante por qué lo tenía al alcance de la mano, al alcance del zoom hasta su último 1/24 de segundo».

Con esta confesión, Marker parece señalar que la expresión de felicidad que sintió al ver a esos niños –el problema de cineasta con el que abre la película: justamente cómo expresar esa felicidad, cómo comunicarla o hacerla sensible– no podía ser restituida con el montaje, concebido conceptual o intelectualmente, sino a través del corte sobre el propio material de la escena; el cine pensado desde la mano, exponiendo la experiencia del proceso y el gesto, mostrando aquello que parecía sobrar o ser un alargamiento,

ese añadido de inseguridad con el que se prolonga el rodaje, aquello que se tiende a refinar o limpiar después. ¿Y qué hacen visible esas imágenes que la buena técnica descartaría? Si al principio Marker las había cortado para hacer más «nítido» el montaje, ahora ve en ese presunto defecto, el desenfoque, el temblor del cuadro, un suplemento de experiencia, de cuerpo, de presencia; ahí, se ve que el viento es compartido por los niños y el cineasta con su cámara, y que la propia película es la que tiembla queriendo alargar ese instante de felicidad, no perderlo de vista.

En la búsqueda febril de la vitalidad, de la energía de algo real que suceda ante la cámara, también Pasolini cuestionó la buena y acabada forma fijada de antemano, mostrando que el cineasta debe revisar la posición desde la que filma, sin permanecer en una posición segura o inmutable. Este cuestionamiento se convirtió en tema y preocupación mayor de sus apuntes filmados (*Sopralluoghi in Palestina* [1964], *Appunti per un film sull'India* [1968], *Appunti per un'Orestiade africana* [1970]). Estos filmes implican, en numerosas ocasiones, una decisión de renuncia: «Poco se puede decir de estas imágenes –comenta en *Sopralluoghi in Palestina*–. Hablan por sí solas. Fue una aventura, un paréntesis en el viaje, más que una investigación. Porque, como veis, todo este material es inutilizable. Son las mismas caras que hemos visto en las aldeas drusas: dulces, bonitas, alegres, quizás algo tétricas, fúnebres, de una dulzura salvaje, plenamente precristiana. Las palabras de Cristo no pasaron por aquí, ni de lejos. Las imágenes son fantásticas. Y probablemente son fieles a la imagen que tenemos cuando pensamos en los judíos cruzando el desierto». Pese a la belleza estética de las imágenes, Pasolini renunciará a ellas en aras del realismo con que quería representar el Evangelio según San Mateo, y que no podía localizar en Palestina.

Sincrónicos con los áridos artículos que el cineasta dedicó a la semiología del cine durante los 60, estos filmes meditativos y líricos son, sin embargo, el positivo de ese lenguaje, su emanación sensible: apuntes fugaces de viajes e

impresiones de vida realizados con el propósito de filmar para ver, imaginar mejor las historias y descubrir nuevos rostros y localizaciones. Por eso, pese a plantearse como apuntes o cuadernos de notas, se oponen a cualquier teoría abstracta o conceptual sobre el cine y devienen práctica del cine a partir de la materia, lo palpable, lo sensible, sin jerga ni tecnicismos, sólo a cuenta de signos y datos concretos de la experiencia.

Si el contacto con los campesinos friulanos había hecho que Pasolini, al descubrir o recobrar el amor por la realidad, abandonara su primera poesía esteticista, hermética e intelectual, el cine le hizo «alcanzar la vida más completamente. Apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permitió mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso de orden sensual».

Tras realizar algunos filmes áridos y muy politizados, Johan Van der Keuken sintió el deseo de filmar una película de verano y sobre las filiaciones familiares. La película acabaría siendo también una reflexión sobre la fotografía, el pasado, y el propósito cinematográfico de dar vida a lo que está inmóvil, de ser presente: «El crítico francés André Bazin –comenta Johan van der Keuken en *Las vacaciones del cineasta* [*Vakantie van de filmer*, 1974]– dijo una vez que el cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte. Filmar varias veces este paso no me ha enseñado nada. No ocurre nada. Mostrar el paso de la muerte a la vida es más difícil. Tienes que hacer que la transición ocurra, porque no pasa nada». Van der Keuken muestra en esa escena unos planos en que degollan a un animal –ese paso de la vida a la muerte en el que no sucede nada–, para más tarde cifrar el misterio y origen del cine, del advenimiento de la vida y su creación mediante el cine, en las imágenes de sus hijos bañándose en el río.

La práctica del cineasta parece contradecir a la teoría escrita canónica, o bien plantear otra búsqueda, la del cine como un suplemento de visión y tiempo, de vida y energía, que debe generar

en lo fijo (la fotografía) movimiento y duración, en la sombra viento. Un cambio de estado, pero también el cambio de una idea mediante el pasaje de la teoría escrita, desencarnada o abstraída de su objeto —en este caso, la teoría de Bazin— a otra

teoría experimental que, desde el gesto creativo, parte del encuentro con la realidad visible —«filmar varias veces el paso de la vida a la muerte no me ha enseñado nada»— para pensar y decir de otra forma el cine. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- AUMONT, Jacques (2002). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- COHN, Bernard (1969). *Entretien sur L'Amour fou, avec Jacques Rivette*. *Positif*, nº 104, Abril.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- EISENSTEIN, Sergei M (1986). *La forma del cine*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- FAROCKI, Harun (2005). *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Festival de Cine Independiente BAFICI.
- FRAMPTON, Hollis (2009). *On the Camera Arts and Consecutive Matters*. Cambridge: The MIT Press.

- KEUKEN, Johan van der (1998). *Aventures d'un regard. Films-Photos-Textes*. Paris: Cahiers du cinéma.
- MEKAS, Jonas (1972). *Movie journal: the rise of the new American Cinema 1959-1971*. New York: Macmillan.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *Three essays on style*. Cambridge: The MIT Press.
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- VERTOV, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.
- WATKINS, Peter (2004). *Historia de una resistencia*. Gijón: Festival Internacional.
- VALENTE, José Ángel (1995). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

GONZALO DE LUCAS

Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Programador de cine en Xcèntric, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Director del posgrado *Montaje audiovisual* en el IDEC/Universitat Pompeu Fabra. Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras* (Ed. Paidós) y *El blanco*

de los orígenes (Festival de Cine de Gijón) y ha editado, con Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en una veintena de libros colectivos, y en publicaciones como *Cahiers du Cinéma-España*, *Sight and Sound* o el suplemento *Culturals* de La Vanguardia.

Voces en el retablo de duelos: desafíos, aflicción

Voices at the Altar of Mourning: Challenges, Affliction

Alfonso Crespo

RESUMEN

El advenimiento del sonoro, además de nombrar la primera pérdida del cine, el mudo, supone la emergencia de la voz, cuyas posibilidades disyuntivas y contrapuntísticas con respecto al flujo de imágenes no tardarían en ser sepultadas en favor del cine sincrónico y de la gramática del plano/contraplano como traducción visual perfeccionada del intercambio de diálogos (voces encarnadas en los cuerpos de las estrellas). La escisión en dos bandas ha sido aprovechada, sin embargo, por algunos de los cineastas más importantes de la historia del cine, que vieron en el combate entre imágenes y palabras la manera de ser fieles, de otra manera, al principal cometido del cine: hacer visible lo invisible a partir de lo sensible. Así, cineastas como Straub/Huillet, Duras, Lanzmann, Eustache o Friedl optaron por trabajar la puesta en escena de la palabra lanzada al aire como fuente perforadora de las imágenes de lo real, ésas que sepultan acontecimientos que las voces del off y el over imantan y extraen a la superficie. Este cine violento y optimista es el que Jean Narboni asoció a un trabajo de duelo ingrato pero alegre en contraposición al de cineastas de la necrofilia, como Resnais. A partir de esta división de posturas frente a la melancolía del sonoro, se pueden analizar varios casos de utilización de la voz en off como excitadora de ficciones en el cine contemporáneo. Bajo la influencia de la pedagogía straubiana, se podría citar el cine de Rousseau, Fitoussi o Rey. Entre los del bando espectral, apasionados por los espectros pero también por la supervivencia de la memoria en clave fantástica, se encuentran cineastas portugueses contemporáneos, como Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues o Rita Azevedo Gomes. A medio camino entre ambos grupos, obteniendo réditos posmodernos de ambos esfuerzos ético-estéticos podría situarse el cine de Ben Rivers.

PALABRAS CLAVE

Cine sonoro, duelo alegre, voz en off, Jean Marie Straub/Danièle Huillet, Marguerite Duras, Gerhard B. Friedl, Jean-Charles Fitoussi, Jean-Claude Rousseau, cine portugués contemporáneo, Ben Rivers.

ABSTRACT

The advent of sound, in addition to identifying cinema's first loss –the silent film– entailed the emergence of the voice, whose disjunctive and contrapuntal possibilities in relation to the flow of images would not take long to be buried in favour of a synchronous cinema and the convention of shot/reverse shot as the perfected visual translation of dialogue exchange (voices embodied by the physical presence of the stars). The split between two tracks has nevertheless been exploited by some of the most important filmmakers throughout film history, who saw in the combat between words and images a way of being faithful, in a different sense, to cinema's main mission: to make the invisible visible through the observable. Thus, filmmakers like Straub/Huillet, Duras, Lanzmann, Eustache and Friedl chose to work on presenting the word cast into the air as a penetrating source of images of the real; images that conceal occurrences that the off-camera voices or voice-overs attract and draw to the surface. This violent and optimistic type of cinema is what Jean Narboni associated with a thankless yet joyful task in contrast with the makers of necrophiliac cinema like Resnais. This division of positions in relation to the melancholy of the sound era can be explored to analyse various cases of the use of the voice-over as a fiction stimulator in contemporary cinema. Under the influence of Straubian pedagogy, the films of Rousseau, Fitoussi or Rey could be cited. Within the spectral group, with their passion for spectres but also for the survival of memory in a fantastic style are contemporary Portuguese filmmakers like Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues and Rita Azevedo Gomes. Half way between these two groups, reaping post-modern rewards from both ethical-aesthetic approaches, we could locate the films of Ben Rivers.

KEYWORDS

Sound films, joyful mourning, voice-over, Jean Marie Straub/Danièle Huillet, Marguerite Duras, Gerhard B. Friedl, Jean-Charles Fitoussi, Jean-Claude Rousseau, contemporary Portuguese cinema, Ben Rivers.

El cine, en un pensamiento que podrían corroborar Daney¹ o Rivette², tiene que vérselas siempre con el desgaste acumulado de inocencia y potencia. Siempre un poco menos inocente, siempre un poco menos potente. El regreso no es posible: no hay puerta, diría Thomas Wolfe; no podemos volver a casa, diría Nicholas Ray. Cuando llegó el sonoro se puso nombre a la primera pérdida, “cine mudo”, y se enterraron las primeras utopías adheridas a la invención de la máquina, ésas que tiempo después intentaron resucitar los modernos cuando la gramática del “cine hablado” ya había impuesto la ley del más fuerte. Demasiado tarde, como se sabe, pues los que se creyeron los siguientes fueron en realidad los últimos. Como asevera Rancière (2011: 42-43), de la acumulación de banalidad que trajo consigo el sonoro y de la constatación de la traición de la misión original del cine – dar a ver y relacionar fenómenos– se alimenta el luto redentor de Godard en sus *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), donde, a la manera de Cocteau, ensaya una marcha atrás, un retroceso de bobina, para imaginarle retrospectivamente otro escenario a tanta fascinación desperdiciada, ya borrada la tensión de cuando el cine pensó en transformar el mundo, reanimando ruinas, haciendo «Vertov con los iconos extraídos de Hitchcock, Lang, Eisenstein o Rossellini». Y si este esfuerzo acronológico de melancólica restitución que suponen las *Histoire(s)* es posible y resulta tan poderoso es porque Godard, quien en su día hiciera del plano una pizarra e incluso se anulara en ellos en favor de la rivalidad entre la banda de imagen y la de audio, sabe de ese secreto que el advenimiento del sonoro trajo consigo para luego ocultarlo tras el cansino peloteo entre planos-contraplanos y réplicas de diálogos: la emergencia de la voz y las síntesis disyuntivas que ésta podía provocar con el desfile de imágenes. Ése fue el regalo que se dio a cambio de la irremediable pérdida, un mecano sin instrucciones cuyo vendedor aseguraba que

podía reintegrar por otros medios el misterio de la alucinación de vida y del vislumbre de lo invisible a partir de lo sensible. En este *Ersatz* han recaído desde entonces no pocas esperanzas, y muchos y eminentes han sido los que, desde los albores del sonoro y sus teorías contrapuntísticas, han señalado que ahí, en las posibilidades que abrían la asincronía y la libertad errante de imágenes y palabras, era donde yacía la verdadera especificidad del cine, su poder en tanto que productor de sentido y excitador de imaginarios.

En el fondo, incluso en su uso más antinatural y forzado (que es el de la sincronía), la presencia conjunta en el cine de imágenes y voces –de reflejos vistos y palabras escuchadas–, introdujo desde el origen el fantasma de una no-relación. Así, por ejemplo, fueron teóricos como Balázs–para el que había una fisura y no una solución de continuidad entre el mudo y el sonoro; si acaso se trataba de dos artes distintos (1945: 241) – los que celebraron el uso de la voz over/off como una estrategia que lograba devolver a la imagen al menos una sombra de la autonomía detentada durante el mudo, pues ésta no debía hipotecarse ya en una inteligibilidad narrativa que entonces recaía en la palabra. El espectador podía de esta manera volver a abismarse en las imágenes. Pero esta abertura, este intersticio entre bandas lo explorarían a fondo sólo unos pocos, una secta selecta y escurridiza podría decirse, los únicos que han dado sentido a la expresión “audiovisual”, los que distribuyeron imagen y sonido a ambos lados de una hendidura. Nos referimos a momentos estelares de la historia del cine, con resonancias en la de las ideas y el pensamiento. De este modo, cuando Deleuze (1985: 159-90) se propuso aproximarse rumiando al dualismo irreconciliable que funda el saber según Foucault –la sima entre lo visible y lo enunciable, la heterogeneidad absoluta: ver no es hablar; hablar no es ver– discurrió entre Kant (la

1. Por ejemplo en *Serge Daney: Itinéraire d'un 'ciné-fils'* (Pierre-André Boutang, Dominique Rabourdin, 1992).

2. En conversación con el propio Daney, en *Jacques Rivette. Le veilleur* (Claire Denis, Serge Daney, 1990).

fracturación del cógito) y Blanchot (una poética del límite: hablar el silencio; ver lo que no puede ser visto) para mejor penetrar en esos ejemplos de cine moderno audiovisual que pudieran arrojar un poco de luz y ayudar a pensar en ese inefable tipo de relación que es la no-relación. Fue sin duda ésta una de las grandes digresiones y conceptualizaciones del filósofo francés, la descripción de ese cine sonoro que rompía con las poéticas del fuera de campo, donde lo no-visto pertenecía aún a lo visual, y fundaba otra cosa, un combate donde «la palabra cuenta una historia que no se ve [y] la imagen visual deja ver lugares que no tienen o ya no tienen historia» (Deleuze, 1985: 186). Es una poética de la emergencia del acontecimiento, uno sepultado, recubierto, extraído de debajo por la palabra. «Bajo la tierra, captaré los muertos (Straub). Bajo el baile, captaré el otro baile (Duras)» (Deleuze, 1985: 188). Deleuze hablaba del cine de la disyunción entre lo visual y lo sonoro – el que proporciona una palabra aérea y una visión subterránea– y analizaba películas como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Fortini/Cani* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1977), *India Song* (Marguerite Duras, 1975) y *Les photos d'Alix* (Jean Eustache, 1980). Y si el rodeo, como apuntábamos, pretendía aclarar con mejor o peor fortuna la epistemología foucaultiana, al final, si algo quedaba demostrado, era curiosamente la reversibilidad del pasaje, pues del propio Foucault nacía la iluminación que ayudaba a pensar mejor ese cine que mostraba callando y hacía ver cegando al nombrar la serie de entrecruzamientos entre figura y texto: «ataques lanzados de una a otro, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla» (Foucault, 1973: 39). Se nombraba, entonces, una determinada violencia, un conflicto bélico entre dos que vinculaba a cineastas como Lanzmann, Straub/Huillet, Duras o Eustache y donde el protagonismo recaía en una voz en off en pie de guerra con el flujo de imágenes. Y la sensación ante estos ejemplos, como advirtiera con sagacidad Deleuze, era que si las bandas se tocaban, todo moría.

Este dualismo radical –su orgullosa condición bifronte– fue fuente de pedagogías austeras y aterradoras (del letrismo cinematográfico de Isou a experiencias colectivas como las del Grupo Dziga Vertov) que, a la espalda de las sincronías, cargaron contra la función representativa del cine y su búsqueda de verdad sólo en la conformidad entre el decir y el ver: se amenazaba al cine en definitiva; y la amenaza era una de desmontaje, destrucción y reinauguración. Muchos son los ejemplos; a eso apuntaba *La femme du Ganges* (Marguerite Duras, 1974), –donde el filme de las voces y el filme de la visión discurrían en paralelo–, que se abría con la irónica y agónica voz de la propia Duras (voz de sirena que llama al cine a su perdición) (Chion, 1984: 125) explicando la ausencia de isomorfismo como una manera de protegerse y a la vez alentar el desprecio del espectador (el reto era superar la herencia del cine y comprobar hasta dónde podía llegar) (Duras, 1980: 145). También, mucho más tarde, la fulgurante obra del austriaco Gerhard B. Friedl, películas como *Knittelfeld. Stadt ohne Geschichte* (1997) y, especialmente, *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (2004). Allí donde Duras ensayaba la destrucción, Friedl inoculaba el germen de la disgregación, la práctica de un desangrado a partir del que las bandas iban adquiriendo una fluidez imprevisible, accidental, dibujando a veces mínimos y engañosos acuerdos: la palabra camino de su silencio original, la imagen desfilando refractaria, rumbo al negro, como seducida por la opacidad rítmica que puntea toda proyección. Jugando con el sueño húmedo de la televisión –que sigue siendo el mismo: la pretensión de informar sin explicar nada, sólo mediante el vómito de palabras sobre panorámicas intrascendentes–, Friedl relacionaba crisis social, del capital y de la representación en un díptico visionario que venía a decir que no había nada que ver en las modernas economías y, tampoco, nada que escuchar en las voces que se arrogaban el poder de clarificarlas y revelar el vasto entramado de conexiones globales que las sostiene. Podrían describirse más ejemplos de este cine de acontecimientos sepultados y

palabras soltadas al aire, de ese visible escondido en lo invisible que es extraído por una puesta en escena de la palabra y la voz que las arranca así «al silencio de los textos y al engaño de los cuerpos que pretenden encarnarlas» (Rancière, 1966: 43). Pero lo que interesa resaltar es que es aquí donde se cifra la gran utopía del sonoro –marginal, secreta y severa si se quiere–, representada en el tiempo por un corpus filmico que recondujo la melancolía aparejada al nacimiento de las dos bandas hacia un horizonte de violento optimismo. Es esta utopía que ciega, quema y hace callar lo que no debemos olvidar a la hora de pensar un cine audiovisual, pues sobrevuela cualquier obra que busque su lugar ético y estético a partir de la erótica entre visibilidades y enunciados, más cuando los segundos vienen introducidos por voces y sonidos que, sobrevolando la imagen y su afuera, abandonan una posición claramente definida respecto a ella.

El aliento utópico del cine disyuntivo se encuentra entonces íntimamente relacionado con la pérdida de inocencia que instaura –y vocea, claro– el cine sonoro. Ya que la historia de este último es la de una monomanía al acecho, una que tiene que ver con los umbrales de ruptura, los desvelamientos y la emergencia del filme debajo del filme. Así, ya en los primeros pasos del sonoro, como explica Chion (1984: 43-53) en su análisis de *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1932), volvían a excitarse y a acumularse las noticias de la particular ultratumba del cine a partir del trueque de sobreimpresiones y encadenados por voces y palabras: la inferencia de que detrás del acusmaseo –ese neologismo que el pensador acuña sumando “acousmatique” y “être” y con el que se refiere a las voces sin cuerpo que en las películas narran, comentan y suscitan la evocación del pasado– se escondía la acusmáquina (el disco de pizarra girando solo); que lo acusmático, en definitiva, era la antesala o el índice de lo automático. Y Chion,

en páginas inspiradas, recorría las tensiones introducidas por esa voz maléfica e inasible tras cuyo rastro se encontraban unos protagonistas que en este proceso de búsqueda llegaban a rozar la autoconsciencia, a casi sospechar su estatuto de sombras, simulacros, proyecciones. El espectador, como en los orígenes, podía deshacer con mayor facilidad el oxímoron alucinatorio del cine, esa vida funeraria ahora atravesada por voces fascinadoras que parecían anunciar una perdición: «Cuando no la del muerto, la voz en off del narrador suele ser la del casi muerto, la del que ha llegado al término de su vida y sólo aguarda la muerte» (Chion, 1984: 55). La voz acusmática y los sonidos que desde un inefable off tintaban y seducían a la imagen continuaban con el esfuerzo narrativo pero a cambio evidenciaban la artificialidad del propio proyecto, al que inoculaban una virtualidad lúdica: voces sin sanción, impostoras, indefinidas, del más allá o previamente registradas, las voces de la máquina; el manierismo y el crepúsculo de los géneros y la experiencia moderna no harían sino agudizar las fragilidades y sospechas. Es a este estado de cosas al que Jean Narboni (Narboni, 1997: 6-15) parece referirse en un relevante artículo sobre *Fortini/Cani*, cuando trata de definir lo que diferencia la práctica de la pareja Straub/Huillet de la de Resnais: «[...] encontramos en el cine de Resnais (salvo, quizá, en la admirable *Muriel* [*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963]) todos los elementos que estructuran, según Freud, la maquinaria obsesiva: “El animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia de las ideas, las relaciones con la muerte, las repeticiones involuntarias y el complejo de castración...” (en *L’Inquiétante étrangeté*). De ahí la angustia que emana y que suscita (llevada al más alto nivel en *Providence* [1977]). En Straub, por el contrario, a pesar de la dureza o el horror de los temas abordados, hay una especie de alegría profunda. El trabajo ingrato del duelo no tiene nada que ver con la pasión por el cadáver: el primero es *alegre*, el segundo no»³.

3. *Op. cit.*, pág. 14. Traducción al castellano de Francisco Algarín Navarro. En: http://www.elumiere.net/exclusivo_

web/internacional_straub/textos/narboni_fortini_cani.php

Duelo o pasión por el cadáver, alegría profunda o angustia. Esta bipolaridad específica es la que se desgaja del sonoro y de su suplemento *tanático* –y en la deriva utópica que esconde el trabajo sobre la no-relación entre bandas lo que yace es un cierto ir a contracorriente del planto general–, y quizás no sea un mal cuadro de conceptos a la hora de valorar distintos usos de voz en off en el cine contemporáneo de ficción, un recurso tan trillado como otro cualquiera pero que ha supuesto un campo de experimentación para cineastas que han encarado la creación con más ideas que presupuesto.

Podría ser interesante empezar por algunos de aquellos que han sido expuestos a la *pedagogía straubiana*, es decir, al trabajo de filmar entre agujeros y ausencias, a partir de un olvido, de una pérdida asumida, según la cual nada preexiste al registro de los planos, todo debe ser convocado a partir de ellos. Cine tan concienzudamente producido como sacrificado al azar, el de Straub/Huillet fue y es uno del presente y la impureza, donde todo cabe en condición de igualdad mientras sea traducido por las máquinas convocadas. Todo cuenta en él, como escribiera Narboni, y por lo tanto la pregunta por la jerarquía entre imágenes y sonidos carece de interés (pedagogía, también, *godardiana*). Un cineasta aliado sería Jean-Claude Rousseau, quien asume estas enseñanzas para profundizar a su manera en un cine de la sensualidad que pone en escena el deseo por la ficción, la fe en esas precisas y preciosas constelaciones que pueden formar los componentes constitutivos del cine, que para él son la imagen en tanto que visión –una iluminación densa a la que ayuda un recorte meditado, *lumièresco*– y los sonidos y voces como fuentes de resonancia, modificadoras, magnificadoras. El filme-manifiesto en este sentido podría ser *La vallée close* (Jean-Claude Rousseau, 1995), ese polisémico lugar cerrado donde los elementos heterogéneos e incluso antitéticos demuestran la potencialidad de sus contactos: aquí los flechazos, los combates, los accidentes entre la banda de imágenes y de sonidos dan paso paulatinamente a un encuentro

amoroso, una vez que la lección de geografía que dominaba el off y estructuraba el comienzo del filme pierde su hegemonía y, como corrobora el propio Rousseau (Neyrat & Rousseau, 2008), se desintegra en un cúmulo de distracciones y voces sueltas, vagabundeos visuales y sonoros que revelan la propia naturaleza del experimento: la película de un mal estudiante que abandona la lección y, a la manera de aquel niño de *Rentrée des classes* (Jacques Rozier, 1956), se adentra en la maleza, excitados los sentidos. En Rousseau hay una poética del espacio que enfrenta el dentro con el fuera, el habitáculo con el cielo abierto, la escuela con la calle, la voz interior con las llamadas del exterior. Este entrecruzamiento de estímulos atraviesa películas como *Les antiquités de Rome* (1991), *De son appartement* (2007) o, en un registro más afín a nuestra pesquisa, *Série Noire* (2009), donde el cineasta ocupa el lugar del entre: mirando a través de la ventana, entre la casa y el aparcamiento, ausente a nuestra mirada, también para quien le llama por teléfono, pero sin embargo presente, observando y puede que delirando. Es de nuevo el plano justo, prodigioso, el que lo propicia todo, aquí un presagio, un augurio de ficción sobre el encuadre fijo alimentado por las profundidades de voces y planos sonoros. La autonomía entre bandas, sus cortocircuitos y atisbos de sincronía hacen que el fuera de campo sea también un fuera de filme y que la plegaria atendida (la aparición del coche y toda su metafórica cinematográfica) produzca al mismo tiempo un entusiasmo de todas las moléculas que Rousseau había puesto a pelear sobre la toma exacta y neutra. La paciencia y el azar, el registro y lo imprevisible, determinan que los choques devengan en confluencias, y es así que las fricciones entre lo horizontal y lo vertical aumentan en intensidad contagiadas por la escasa rigidez del planteamiento.

Otro de la estirpe de la alegría profunda podría ser Jean-Charles Fitoussi, cuya *Les jours où je n'existe pas* (2002) busca equilibrar el placer de la narración y el de la mostración mediante un trabajo de sutura pensado y ejecutado para hacer de los irrenunciables ontológicos del cine

materiales de ficción. Y es la voz de iniciación –in pero sobre todo off– que transmite la historia de Antoine la que a su vez traduce en otro idioma los delicados pasajes entre planos y palabras. Justamente mientras se cuenta la historia del hombre que vive un día sí y un día no, las imágenes –fotogramas separados por la intermitencia nocturna del obturador– son poseídas por una condición lapidaria que las infunde de un estatuto de autosuficiencia. Al rozarse con las palabras y enfrentarse entre sus iguales originan en cada cambio de plano un intersticio que tinta de misterio lo visible. De nuevo, entonces, la indeterminación; los agujeros, las elipsis, y sobre ellos el juego serio del relato que tiene su núcleo en esa *raulruiziana* conversación entre un adulto-niño y un niño-adulto que gesta un mundo: al cine, como al protagonista, lo abrumba la espalda del tiempo, la pura virtualidad de la materia sin memoria, ese documental urbano que asalta el filme aprovechando la ausencia de Antoine y que nos habla del antes del centro de indeterminación, del antes del punto de vista: son las imágenes para nadie –luz para nadie– de las que hablara Deleuze⁴ siguiendo a Bergson. Frente a esto, Fitoussi opone la casi vida del cine (que es también la vida demediada del cinéfilo, siempre dejándose la otra mitad frente a las pantallas) y su titánico esfuerzo por fragmentar y parcelar el tiempo que se escapa por las bisagras entre visiones y voces. Es la labor ímproba y minuciosa del resistente –no muy lejos de espíritus afines, como Straub o Costa; cerca entonces de la invocación del rescoldo clásico– que rompe la sincronía con la vida y el movimiento y otea promontorios, elevaciones: un cine de búsqueda de presencias que sean crisoles de temporalidad. La transmisión oral de la historia de Antoine desemboca en un plano vacío –pero que aún es mirada–, en un paisaje yermo y primigenio donde todo recomienza. Hablamos de un arte de la resonancia: el relato aquí, hermanado con

la música, es aquello que, como escribe Jean-Luc Nancy (2012: 179-180) siguiendo a Lacoue-Labarthe, ya ha comenzado y resuena todavía. Es el *inacabamiento e incomienzo* de la gran ficción, lo que asedia a la música en forma de ritornelos, repeticiones, variaciones, redifusiones.

Un último combatiente en este frente podría ser Nicolas Rey. Relaciones subterráneas, fe en las máquinas y predisposición a los azares que inoculan inefables adiciones al esfuerzo fictivo también estructuran su reciente *andere, Molussien* (2012). El 16 mm. caducado exacerba el desconocimiento último sobre lo que se filma –más si, como aquí, se construyen *gadgets* para el robo de planos a la realidad, y luego el orden de las bobinas queda al albur del proyccionista–, paisajes cotidianos atravesados por la extrañeza. Se repite el esquema utópico: *arte povera* para mejor perforar lo visible y acceder a lo que hay debajo, a lo que siempre estuvo ahí. Se repite, por supuesto, la cuestión de fe: en la novela antifascista de Günther Anders sobre la imaginaria y dictatorial Molussia que Rey no puede leer al no entender alemán es donde el cineasta ha depositado la esperanza. Decir ese texto tan poco leído, darlo a escuchar a través de una voz cómplice, se siente como algo necesario e importante, y es desde ese frágil off –compartido con ruidos y otras eventualidades sonoras– que recoge las conversaciones de los presos en la catacumba desde donde se dispararán las ballestas, desde donde se establecerá el combate con las sencillas tomas de paisajes urbanos, naturales e industriales en las que el fascismo se agazapa ya transformado. Contra la dictadura de la sincronía e incluso de las técnicas convencionales de montaje también se situaba su anterior *Les Soviets plus l'électricité* (2002), apasionante encontronazo entre el avant-garde y la tradición ensayística europea (enunciado desde algún lugar entre Mekas y Marker) (Blümlinger, 2006: 45). En este cine-

4. Para un acercamiento a estos conceptos, los capítulos “La ceroidad y los signos de la imagen-percepción” y “Paréntesis sobre cine experimental. Kurosawa y la

acción”. En: DELEUZE, Gilles (1982/83): *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Cactus, Buenos Aires, 2011.

viaje en el que, como señala Boris Lehman⁵, Rey se convierte en un prisionero voluntario camino de Siberia, imágenes y voz vuelven a celebrar su inmodesta independencia, rivalizando, entrechocando las espadas: por un lado la propia voz de Rey, capturada por un dictáfono donde deposita reflexiones, digresiones y habla de lo que no vemos; por otro la banda de imágenes, rodadas a nueve por segundo, enigmáticos souvenirs que, no circunscritos por la palabra, completan y contrastan sus significados sacudiendo al espectador con un exceso sensorial e imaginario. Rey reinaugura un desorden, añade nuevas máquinas y baraja las antiguas, reapropiándose del reflejo de libertad de ese cine que se soñó revolucionario y que ahora combate la melancolía con residuos de belleza y ensayos dialécticos a partir de la poética y política de la no-relación.

Quedaría, después de la utopía, hablar siquiera mínimamente de los fantasmas, de ese tipo de duelo en el que Narboni detectó pasión por el cadáver. En el cine herido de melancolía la rivalidad entre bandas ha sido sustituida por roces menos traumáticos, en el fondo por un sistema de relevos. Y si el intervalo entre desfiles porta algún signo evidente es el de la posproducción demiúrgica: las imágenes explicitan el trabajo que las domesticó, aparecen como lo ya visto por otro –quizás de ahí la indecible tristeza–, y la voz, que comanda, como lo que las colorea, las pone en perspectiva, cambia de signo y prueba su maleabilidad. Hay modelos euforizantes, como el de *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958), abiertamente cómicos, así *The Girl chewing Gum* (John Smith, 1976), o cálidos, como el de *Langsammer Sommer* (John Cook, 1976), pero en ninguno se esconde que el trato es con reflejos, no con presencias. De la ultratumba entrevista a la invocada, ése es el cambio; de las relaciones de inconmensurabilidad entre bandas al acuerdo

para hacer de la fragilidad y transitoriedad del cine, de su condición de embalsamador juego de luces y sombras, el lugar de una reconquista narrativa que tiene su razón de ser en la disociación voz/cuerpo, fuente de extrañamiento y de lo fantástico, como supo ver Jean-Louis Leutrat (1995), quien ofrece el campo semántico de este corpus: postrimería, tiempo profético y espectral, reclusión, redundancia, bucle, repetición. Es el acendrado deseo de ficción, que en realidad envuelve un estertor último, el que suele estructurar el esquema, el propio de un cine-voz –encarnado en un acusmase, plenipotenciario o no– que absorbe al espectador y le dirige la mirada sobre el flujo visual. Y cuanto más severa sea la prisión para mirada e imágenes, más obtuso será el sentido de éstas para aquella cuando la voz se interrumpa o calle. Una cantera de ejemplos en este sentido puede encontrarse en el reciente cine portugués, trabajado a conciencia por Glòria Salvadó⁶ precisamente bajo estos preceptos de invocación del pasado y emergencia de espectros: relatos fisurados y reapropiados por dialécticas de montaje –en un lugar preeminente las de voz/imagen– que tienen la realidad de elementos fantásticos, de supervivencias que operan desde una perspectiva acronológica y deparan una intensificación imaginaria de la memoria: podríamos citar someramente los casos de *Tabú* (2012) o *Redemption* (2013) de Miguel Gomes, en los que la voz revisa, embellece, produce o inventa recuerdos sobre imágenes en trance de emancipación, ya por la belleza fotogénica, ya por sobredosis de *punctum*; también *A última vez que vi Macau* (João Pedro Rodrigues y João Rui Guerra da Mata, 2012), un auténtico manual sobre la voz acusmática como poder primigenio y residuo flotante: voces fascinadas que habitan un Macao de ruinas sentimentales y sueños de cine donde todo parece haber ocurrido ya y sólo permanecen sus arabescos en el aire (las que aún dialogan en presente y gobiernan la trama noir;

5. Texto sobre la película de Rey publicado en la web del cineasta. Se puede leer en castellano en la web de la revista *Lumière* (traducción de Francisco Algarín Navarro): http://www.elumiere.net/especiales/nicolasrey/lehman_soviets.php

6. En especial la introducción (“Imatge i història”) y los capítulos “Empremtes de la història” y “Evocació de fantasmes” en: SALVADÓ Corretger, Glòria: *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Lleonard Muntaner/Instituto Camões, Palma de Mallorca, 2012.

las de los protagonistas, que vagan muy cerca de Resnais o Mizoguchi, agarrados a fetiches, sin nada que comunicar más allá de la ceniza y el fracaso de lo ya experimentado). Este precipitado bloque portugués lo podría cerrar Rita Azevedo Gomes y su *A vingança de uma mulher* (2012), filme enunciado desde la bambalina por actores ociosos y atrapados cuyas voces, en relevo, nos introducen en el melodrama suntuoso y artificioso (el eje L'Herbier-Resnais-Ruiz) en el que la palabra es el arma que quiere contar todo; arma arrojada que rebota por los espejos sólo pudiendo evocar y dar a ver los tormentos del pasado. De nuevo se siente que en estas vidas/en este cine falta la verdadera vida, como se escucha en una de sus obras maestras, *O som da terra a tremer* (1990), la historia de un escritor varado, alérgico al viaje, que busca una disciplina para su escritura mientras que las imágenes parecen anhelar la fuga, la improvisación, un vuelo asincrónico que les permita escapar a su voz.

Podríamos terminar dejando apuntado que la experiencia, en el cine-túmulo, de una tensión creciente entre voces y visiones alimenta la idea de un diálogo entre duelos, el optimista y el agónico. Una figura intermedia para pensar este tránsito podría ser Ben Rivers y su etnografía imaginaria. Heredera de la de Werner Herzog (*Fata Morgana*, 1969), la pulsión cosmogónica de Rivers suspende su cine entre precisiones e imprecisiones: se aprovecha la marca inhumana, recordemos a Epstein, que las máquinas del cine otorgan a miradas y sonidos, un exceso material que desborda las pretensiones narrativas y las somete a una ambigüedad trascendental. Así, en películas como *Astika* (2006), *Ah, Liberty* (2008), *Two Years at Sea* (2011) o *Slow Action* (2011), las voces parecen psicofonías y las imágenes un excedente histórico o un delirio futurista. Y ni tan siquiera la sincronía entre bandas, cuando aparece, calma o naturaliza las inciertas desavenencias. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALÁZS, Béla (1945): *Theory of the film. Character and Growth of a New Art*. Dover, Nueva York, 1970.
- BLÜMLINGER, Christa: "L'électricité, moins les Soviets". *Images de la Culture* nº 21, 2006.
- CHION, Michel (1984): *La voz en el cine*. Cátedra, Madrid, 2004.
- DELEUZE, Gilles (1982/83): *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Cactus, Buenos Aires, 2011.
- DELEUZE, Gilles (1985): "Heterogeneidad y relación entre visibilidades y enunciados. Kant, Blanchot y el cine". En: *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Cactus, Buenos Aires, 2013.
- DURAS, Marguerite (1980): *Los ojos verdes*. Ediciones Paradigma, Barcelona, 1990.
- FOUCAULT, Michel (1973): *This Is Not A Pipe*. University of California Press, Berkeley, 1983.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1995): *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.
- NANCY, Jean-Luc (2012): "Relato, recitación, recitativo". En: *La partición de las artes*. Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2013.
- NARBONI, Jean: "Là". *Cahiers du cinéma*, nº 275, April 1997.
- NEYRAT, Cyril, ROUSSEAU, Jean-Claude: *Lancés à travers le vide... La vallée close: entretien, genèse, essai, paroles*. Capricci, Nantes, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques (1996): *Figuras de la historia*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.

RANCIÈRE, Jacques (2011): *Las distancias del cine*. Ellago Ediciones, Pontevedra, 2012.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria: *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Leonard Muntaner/Instituto Camões, Palma de Mallorca, 2012.

ALFONSO CRESPO

Crítico de cine. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y Máster de Historia y Estética de la Cinematografía en la de Valladolid. Autor del libro *Un cine febril. Herzog y “El enigma de Kaspar Hauser”* (Metropolisiana, Sevilla, 2008), y coordinador del titulado *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español* (Ediciones GPS, Madrid,

2006). Escribe de cine, literatura y teatro en Diario de Sevilla, donde colabora desde el año 2000 y donde edita el blog “News from Home”; ha sido y es, asimismo, colaborador en diversas revistas (*Letras de Cine, Cámara Lenta, Lumière, So-Film España, Cinema Comparative Cinema*) y libros especializados (*Claire Denis. Fusión fría*).

Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz

Siren Song: The Narrating Voice in Two Films by Raúl Ruiz

David Heinemann

RESUMEN

En dos películas de ficción de tono documental, *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) y el cortometraje menos conocido, *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz emplea la narración oral, tanto en plano como mediante voz en off, para adentrar al espectador en narrativas laberínticas que recuerdan a las complejas ficciones barrocas de Jorge Luís Borges. Mientras Borges ancla sus historias en el mundo real referenciando tiempos históricos, gentes y lugares, y emplea a menudo un estilo académico para insuflar un aire de seriedad y rigor a sus fantasías conceptuales, Ruiz crea un mundo misterioso y único que hermana lo real y lo imaginario de forma perturbadora. Este artículo explora cómo Ruiz usa recursos específicamente cinematográficos, como yuxtaposiciones extraordinarias entre voz e imagen y múltiples narradores orales, a fin de cuestionar –como Borges antes que él– las nociones establecidas de tiempo, causalidad e identidad. Incorporando otras manifestaciones artísticas como cuadros, fotografías y *tableau vivant*, para interrogar las fronteras del estilo y la forma fílmica.

PALABRAS CLAVE

Barroco, Borges, Deleuze, Documental, Klossowski, Ruiz, *Tableau Vivant*, Voz en off.

ABSTRACT

In two documentary-inflected fiction films, *The Hypothesis of the Stolen Painting* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) and the less known short, *Ice Stories* (*Histoires de glace*, 1987), Raúl Ruiz employs oral narration, both on screen and in voice-over, to lead the viewer into labyrinthine narratives that recall in their baroque complexity the fiction of Jorge Luis Borges. While Borges grounds his stories in the real world through referencing historical times, people and places, and often uses an academic style and form to bestow an air of seriousness and rigour to his conceptual flights of fancy, Ruiz counterpoints the fantastic nature of his stories with documentary devices and images. Combined with articulate and persuasive oral narration, Ruiz creates a unique and mysterious world that marries the real with the fantastic to unsettling effect. This paper explores how Ruiz uses specifically cinematic approaches, such as unusual voice-image juxtapositions and multiple oral narrators to challenge, like Borges before him, accepted notions of time, causality and identity, and how he incorporates other art forms, such as paintings, photographs and the *tableau vivant*, to interrogate the boundaries of filmic form and style.

KEYWORDS

Baroque, Borges, Deleuze, Documentary, Klossowski, Ruiz, *Tableau vivant*, Voice-over.

En el cine, la narración oral informa. Pero también seduce. El timbre de la voz y la naturaleza a menudo confesional de esa forma de comunicación íntima, posee un poder irracional –por citar a André Bazin, en su descripción de la fotografía–, «que nos obliga a creer en ella» (1967: 14). Similar a la imagen fotográfica, la narración oral y la voz en off en particular, parecen tener una conexión privilegiada con la realidad profilmica, especialmente en el caso del documental. Pero como demuestran numerosas películas, desde *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) y un buen número de películas de gánsters, hasta *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) y más allá, nos entregamos a ella por nuestra cuenta y riesgo interpretativo. Aunque la voz exprese las opiniones de una autoridad (basada en la experiencia personal o el conocimiento profundo), encarna un punto de vista que puede ser tan limitado, sesgado o engañoso como cualquier otro expresado mediante el diálogo o las imágenes. El narrador poco fiable, sea desinformado, crédulo, caprichoso o mezquino, era habitual en la novela mucho antes de la irrupción del cine sonoro. Pero cuando se utiliza en una película, donde la voz no está mediada por la palabra escrita sino ligada a la imagen de formas diversas, su poder de convicción se multiplica. Como mecanismo cinematográfico la voz narradora es especialmente afín a películas que, en busca de hallazgos metafísicos o epistemológicos, cuestionan las ideas preestablecidas sobre la realidad y la identidad humana, e interrogan cómo nos conocemos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. La voz en off puede operar entonces como un canto de sirena¹, atrayendo al espectador hacia aguas filosóficas inexploradas para que naufraguen las

visiones estandarizadas del tiempo, la causalidad, la identidad y la forma cinematográfica.

El prolífico director chileno Raúl Ruiz, que filmó la mayoría de sus más de cien películas en Francia, se empeñó en cuestionar las nociones establecidas sobre la realidad –fílmica y profílmica–, desestabilizando nuestra relación habitual con la voz y la imagen fílmica, así como su relación mutua. Con una sensibilidad barroca y en ocasiones surrealista, comparable a la literatura del escritor argentino Jorge Luis Borges, Ruiz hace proliferar los significados en lugar de delimitarlos, dispersa el personaje y el lugar en lugar de particularizarlos, o dicho en pocas palabras, según el propio cineasta: promueve un «espacio de incerteza y polisemia» (2005: 212). En sus películas y escritos teóricos, Ruiz demuestra cómo los signos visuales se valen de y generan otros signos², adaptando el concepto del inconsciente óptico de Walter Benjamin³. Esa multiplicación excesiva de los sentidos, aprovechada por un director que quiere abrir espacios interpretativos, lleva a un «infinito no totalizable de puntos de vista irreconciliables» (Goddard 2013: 6). Ruiz describe esa inmersión en el inconsciente fotográfico como la entrada en un estado hipnótico u onírico:

«Ahora diríamos que las imágenes despegan del aeropuerto de nuestro yo, y vuelan hacia la película que estamos viendo. De repente *somos* todos los personajes de la película, todos los objetos, todos los espacios. Y experimentamos esas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible» (Ruiz, 2005: 119).

1. Estoy en deuda con Serge Daney por este tropo. En el número especial de *Cahiers du Cinéma* sobre Ruiz, anota: «Algunas voces en off de las películas de Raúl Ruiz me parecen las más bellas del cine contemporáneo... Sabemos que cuando la comprensión de una película parece depender de una voz en off, le otorgamos nuestra completa y estúpida confianza. La voz en off es el canto de sirena del cine. Su grano puede volvernlos locos, su seducción es inmensa. Pero al final del día, no está ahí para decir la verdad, sino para *representar*» (1983: 24, cursiva en el original).

2. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* Benjamin observa: «La cámara introduce un inconsciente óptico, tal como hace el surrealismo con los impulsos del inconsciente» (1999: 230).

3. Según Ruiz, es «plausible que cada imagen no sea sino la imagen de una imagen, traducible a través de todos los códigos posibles, y que ese proceso sólo pueda culminar en nuevos códigos generando nuevas imágenes, ellos mismos generativos y atrayentes» (Ruiz, 2005: 53).

Pero la voz es también una representación, en su timbre y su entonación tanto como en el mensaje verbal que transmite, y como las imágenes, puede usarse para sumir a los espectadores en un estado hipnótico e iniciarlos en un mundo laberíntico de realidades posibles. Ruiz usa la narración en off así como la narración en plano –o el *discurso textual* según lo designa Michel Chion– para hacer justo eso.

Dos de los experimentos más radicales de Ruiz con ese poder del cine para alterar la concepción de la realidad del espectador dependen de la narración oral; de hecho, cada uno de ellos reconstruye la noción misma del off cinematográfico: *La hipótesis del cuadro robado* (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1979) y el mediometraje *Historias de hielo* (*Histoires de glace*, 1987). Mientras el primero comenzó siendo un documental sobre el escritor y artista francés Pierre Klossowski, el segundo supuso la particular contribución de Ruiz a la película colectiva en tres partes *Rompe-Hielos* (*Brise-glace*, 1987), un encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores francés y del Swedish Film Institute, con el objetivo de documentar las actividades del susodicho barco sueco; las otras dos partes fueron dirigidas por Titte Törnroth y Jean Rouch. Aunque tanto *La hipótesis* como *Historias de hielo* eran documentales en su origen y hacen un uso libre de resortes documentales como el testimonio, la narración expositiva y la filmación directa, las dos acaban subvirtiendo sus formas hasta el punto de que deben considerarse ficción. Inspirándose en una aproximación de aire documental, Ruiz explota la convención generalizada de que el documental se adhiere más intensamente a la realidad que el cine de ficción, jugando con la relación privilegiada con “la verdad” que ello implica, y de ese modo, desafía con mayor fuerza nuestra percepción diaria y nuestra relación con el mundo. Esa estrategia de confundir lo real y lo ficticio fue empleada asimismo por Borges en sus relatos. Para convencer al lector de la seriedad, si no la veracidad, de las improbables

afirmaciones del narrador, utilizaba mecanismos de no-ficción como referencias bibliográficas y notas al pie («Pierre Menard, autor del Quijote» es un buen ejemplo), así como referencias a figuras históricas que respaldan los hechos narrados dentro del mundo ficcional, como en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde se cita a Bertrand Russell, Schopenhauer, Hume y Berkeley. Es más, Borges llegó hasta el punto de referenciar libros que no existían –inventados por él mismo– en sus escritos de no-ficción, una estrategia empleada por Klossowski y, a su vez, por Ruiz.

En *La hipótesis del cuadro robado* un coleccionista de arte discute su colección de seis cuadros del siglo XIX del artista Frédéric Tonnerre, y trata de demostrar que las pinturas están ligadas a través de sus narrativas, recursos formales y símbolos, y que constituyen una serie con un significado oculto; un significado que generó tal escándalo en la sociedad parisina del XIX que los cuadros tuvieron que ser prohibidos por el gobierno de la época. El Coleccionista emplea *tableaux vivants* para penetrar en los espacios tridimensionales representados en cada cuadro y explorar mejor sus aspectos clave, como la composición, el decorado, el *atrezzo*, la iluminación y las posturas. Pero el significado último de las pinturas no puede ser descifrado en su totalidad. El Coleccionista lo atribuye a un cuadro ausente que convierte la serie y su posible significado en incompletos. Sólo se puede elucubrar sobre qué representaba ese supuesto cuadro, y eso mismo hace, basándose en un intento de interpretación de la serie en su conjunto. En otras palabras, utiliza un cuadro virtual de su propia invención a fin de suministrar las “pruebas” necesarias para sostener su teoría.

La película se abre con un plano fijo de un minuto de un *cul-de-sac* neblinoso en París, presumiblemente la calle donde está situada la casa del Coleccionista. Después de un par de citas sobre negro⁴, el plano siguiente muestra el

4. Ambas citas, de Victor Hugo y Pierre Klossowski, tratan sobre el esfuerzo de la consciencia humana para distinguir

entre sensaciones ambivalentes y continuar existiendo pese a ello.

interior de los aposentos del Coleccionista, donde una cámara en movimiento explora la habitación de los cuadros. Mediante una grabación seca y limpia, cuidadosamente exprimida, la voz en off de un Narrador autoritario presenta el tema de este supuesto documental, cuyo alumbramiento dramático se acentúa por un arrebatado de las cuerdas en la partitura clásica que acompaña la escena. Mientras la cámara se desplaza hasta un caballete con el cuadro de un joven, con las manos prietas a su espalda y un lazo alrededor del cuello, rodeado de hombres ataviados con vestimentas ceremoniales religiosas, el Narrador concluye sus primeras acotaciones:

«Es suficiente para el pintor interpretar, en su sobrio y magistral estilo, el dinamismo de estas figuras, la expresión de sus poses y gestos, para revelar el ardiente fanatismo de estos hombres y su propósito inexorable»

Una segunda voz acusmática añade «J. Alboise en *L'artiste*, 1889», indicando así que el florido discurso del Narrador es en realidad una cita, y minando sutilmente su autoridad. La cualidad reverberante de esa segunda voz sugiere que emana de un espacio diverso al de la voz del Narrador, posiblemente del espacio representado en la pantalla. Ese demuestra ser el caso un instante después, cuando el Narrador concluye otro comentario sobre el pintor, y el personaje del Coleccionista (interpretado por Jean Rougeul) sale de detrás del cuadro discutido y camina pensativo por la habitación, suministrando de nuevo la referencia del discurso del Narrador: «M. F. Lajenevals, *Revue des Deux Mondes*, 1889». La estrategia borgiana de validar afirmaciones poco probables mediante referencias académicas ficticias se utiliza aquí tanto con fines paródicos como persuasivos. Habitando distintos espacios, los dos personajes habitan también tiempos diversos: el Narrador un tiempo posterior a la filmación de las imágenes, y el Coleccionista el tiempo exacto en el que fue fotografiado por la cámara. Pese a ello, los dos hombres se comunican a través de esa juntura espacio-temporal, coincidiendo a

veces, mostrándose en desacuerdo otras. Cuando el Narrador comienza a formular una pregunta sobre la serie de cuadros («Como resulta que sólo seis cuadros...»), el Coleccionista le corta: «Siete». Se establece así una diferencia en la forma que tienen esos dos hombres de aproximarse a los cuadros, así como una problemática en el núcleo de la película, cuestionando la naturaleza y los límites de la exégesis.

El Narrador se desenvuelve de forma similar a un comentarista durante una retransmisión deportiva: no como hace normalmente un narrador en off en un documental, sino “en vivo”. Describe las actividades del Coleccionista mientras éste se desplaza de habitación en habitación, le lanza ominosas preguntas dirigidas, y aclara o resume luego sus respuestas. Ese mecanismo potencia las expectativas de una solución definitiva al complejo misterio sugerido al comienzo: cuál es el secreto que yace en el corazón de esa serie de cuadros y por qué generó semejante escándalo en el París del siglo XIX. Intenta así dar forma y sentido a la película (dentro de la película), aunque ello implique cuestionar las elaboradas especulaciones del Coleccionista. Habiendo visto sólo los dos primeros despliegues en *tableau vivant* de los seis cuadros, el Narrador está ya preparado para ofrecer una interpretación sintética:

Narrador: «Podría uno aventurar quizá la hipótesis de un grupo de cuadros cuya interconexión se asegura mediante un juego de espejos»

Coleccionista: «Especulación»

Narrador: «Podría leerse la obra entera del pintor como una vasta reflexión sobre el arte de la reproducción»

Coleccionista: «De ningún modo. Esa no es la manera de interpretar este cuadro»

Mientras el Narrador busca una clausura interpretativa, el Coleccionista sigue abriendo nuevas líneas de investigación, crea un laberinto de sentidos posibles. La interacción entre el Narrador y el Coleccionista deviene una parodia de las técnicas de exposición documental televisivas

–programas que intentan masticar obras de arte complejísimas y multivalentes–, y subraya además las principales preocupaciones tanto de Ruiz como de Pierre Klossowski, el punto de partida del proyecto: cómo la recreación de obras de arte genera un tiempo circular y subjetivo, y cómo esa recreación –y la disyunción temporal que comporta– disuelven la identidad humana. Ambos conceptos se expresan en el *tableau vivant*.

Al re-escenificar cuadros, los *tableaux vivants* dialogan no sólo con las obras de arte originales, sino también con los modelos que pudieron haber posado para ellas, creando, según Ruiz:

«Una cierta intensidad común que funciona como un puente uniendo los dos grupos de modelos [...] Los primeros modelos son en cierto modo reencarnados en el *tableau vivant* [...] En tales gestos reencarnados, algunos filósofos como Nietzsche y Klossowski han visto una ilustración, incluso tal vez una prueba del eterno retorno» (2005: 51).

Ruiz amplía esa idea, «ciertos observadores vieron en esta yuxtaposición un *continuum* de intensidad que tenía algo así como el efecto de borrar todo sentimiento de identidad actual» (1995: 51)⁵. Esos conceptos cobran forma en los actos discursivos entre el Narrador y el Coleccionista, que parecen comunicarse a través de dimensiones temporales diversas mientras comparten, pese a sus disposiciones antagónicas, una conexión casi mística. Por ejemplo, cuando el Coleccionista se duerme durante una de sus elaboradas explicaciones, el Narrador se pone a susurrar, recordando la voz en off de Godard en *Dos o tres cosas que sé de ella (2 ou 3 choses que je*

sais d'elle, 1967), como si no quisiera despertar al Coleccionista. Cuando éste finalmente se despierta, unos instantes después, retoma y amplía la línea de pensamiento del Narrador llegando a repetir una de sus frases anteriores: «acto censurable». Esa demora de la identidad y el tiempo arroja dudas sobre la noción de un yo unitario. Quizá el Narrador y el Coleccionista son dos aspectos de la misma persona, o uno es el reflejo del otro, resonando sobre una fractura temporal. Esto coincidiría con las especulaciones del propio Ruiz en su *Poética del cine*: «En esa lotería de sincronías y diacronías, un desvío melancólico nos hace pensar que el mundo ha sucedido ya, y que no somos más que ecos» (2005: 54). Una idea presente también en los ensayos y relatos de Borges, con el que Ruiz sentía una profunda afinidad. «El jardín de los senderos que se bifurcan», por ejemplo, propone la coexistencia de temporalidades múltiples, mientras «Borges y Yo» examina la coexistencia de diversos yoes.

El *tableau vivant* puede ser un mecanismo idóneo para explorar esas conjunciones, pero lo que problematiza todavía más el aspecto documental de *La hipótesis* es el hecho de que Tonnerre sea, por supuesto, un personaje inventado y sus cuadros hayan sido recreados específicamente para la película⁶. De hecho, el propio Klossowski inventó el personaje de Tonnerre en un ensayo de 1961, digno de Borges, titulado «La *Judith* de Frédéric Tonnerre» (2001: 120-125), en el que parodia la crítica de arte. Pero la película no es sólo una parodia de los documentales sobre arte, o una reflexión cinematográfica acerca de la parodia en forma ensayística; es también un intento –de ascendencia verdaderamente documental– de llegar al corazón del pensamiento de Klossowski... lo que suscita una aporía. La ausencia de Klossowski espeja la del cuadro perdido en el

5. El Coleccionista dice: «Los mismos gestos repetidos de cuadro a cuadro, se ciernen, aislados, para ocultar mejor los propios cuadros y lo que representan».

6. *La hipótesis del cuadro robado* se titulaba originalmente *Tableaux Vivants* y habría filmado a Klossowski en persona, quien sentía gran interés por los cuadros vivos y la exégesis

pictórica, criticando los cuadros. Ruiz remarcó que «quería mostrar el sistema filosófico de Klossowski mediante una serie de *tableaux vivants* que él mismo criticaría» (Ruiz en Dumas, 2006). La marcha súbita de Klossowski fuera de París, justo antes del rodaje, obligó a Ruiz a concebir una película distinta.

interior de *La hipótesis*, la fuerza principal detrás de la exégesis del Coleccionista y un símbolo de la imposibilidad de clausurar la interpretación. Ruiz lo resume así: «Es como el horizonte: una vez lo alcanzas, sigue habiendo horizonte» (Ruiz en Goddard, 2013: 46). La interpretación no lleva a un significado inequívoco, sino a la necesidad de seguir interpretando. La ausencia de Klossowski es una muestra de ese proceso infinito. De hecho, la identidad del verdadero Klossowski se diluye en la del falso Coleccionista, y su trabajo artístico en el de su propia creación, Tonnerre.

Al final de *La hipótesis*, el Coleccionista admite que no se puede estar seguro sobre la interpretación última de la serie de cuadros. «Lo que han visto son meramente algunas de las ideas que estas pinturas han inspirado en mí a lo largo de los años», dice. «Pero hoy... una duda me acecha. Y me pregunto si el esfuerzo ha valido la pena».

Acompaña entonces al espectador a la puerta de entrada, merodeando por habitaciones repletas con las innumerables figuras inmóviles de los *tableaux vivants*, congeladas a la manera de las estatuas de *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), como si hubiese sido condenado por siempre a una vida de esfuerzo interpretativo, medio despierto medio en sueños. Pero, entonces, la banda sonora nos devuelve a las calles del principio de la película, recordándonos el mundo “real” que hay detrás. Como observa Richard Peña, «puede uno volver al mundo de ruidos callejeros al final de *La hipótesis*, pero después no puede evitar sentir cuán artificial puede ser el mundo real después de lo que le ha sido revelado» (1990: 236). Los raciocinios del Coleccionista parecen colorear el mundo “real” en el que tienen lugar, llevándonos a concebir nuestra propia realidad como algo extraño, onírico, preñado de posibilidad.

Aunque las dos voces narradoras de *La hipótesis* no engendran imágenes, en el sentido de un discurso *iconogénico* que determine la banda de imagen según Chion, tampoco puede

decirse que esos largos fragmentos de narración, explicación y argumentación oral constituyan un discurso *no-iconogénico* sostenido (Chion, 2009: 396-404), pues se refieren constantemente a las pinturas mismas o a los *tableaux vivants* como la base del discurso, de modo que la palabra es una elaboración de los elementos visuales captados por la cámara. Esta relación variable y compleja entre la voz y las imágenes con las que interactúa está en la base estilística de *Historias de hielo*, una película en blanco y negro compuesta visualmente por: imágenes en movimiento (documentales) más o menos preparadas; fotografías estáticas de personajes, objetos y lugares directamente vinculados con la narración; e imágenes fotográficas de formaciones de hielo en paisajes nórdicos y marítimos –de la fotógrafa Katalin Volcsanszky–, que generan una atmósfera inhóspita y misteriosa. La voz en off, suministrada por tres actores diferentes que encarnan a cinco personajes distintos, conduce la narración. No hay diálogos en pantalla. Como en *La jetée* (1962) de Chris Marker, «se pulveriza la cronología, el tiempo se fragmenta como las caras de un cristal hecho añicos. La continuidad cronológica se despelleja, rasurando pasado, presente y futuro en series diversas, discontinuas e inconmensurables» (Rodowick, 1997: 4). Además de estar compuesta por esos “cristales de tiempo” deleuzianos (1989: 79), en los que el presente y el pasado, lo actual y lo virtual, coexisten y crean una indeterminación fundamental, la identidad de los personajes de *Historias de hielo* permanece indiscernible, generando una narración más abstrusa que la de *La jetée* o la de uno de los puntales de la imagen-tiempo de Deleuze, *El año pasado en Marienbad*.

El argumento básico de *Historias de hielo* resigue el viaje de un protagonista masculino –y principal narrador– a bordo de un rompehielos sueco hacia territorios nórdicos helados (quizá el Polo Norte), donde acaba de tener lugar un accidente nuclear. Incluso antes de embarcarse en ese viaje, cuyo propósito nunca se aclara, como tampoco se aclara el papel del Narrador en él, éste sufre una pesadilla recurrente en la que grandes bloques de hielo amenazan con aplastarlo.

Durante su primera noche a bordo del barco, el Narrador es despertado por el sonido de música clásica en la radio. Intenta apagarla sin éxito. Y entonces:

«Poco después, una voz que reconocí en seguida –era mi propia voz– empezó a contar una historia amenazante y confusa. Extrañamente, no me sorprendió ese fenómeno extraordinario. Más bien al contrario. Seguí la historia con el mayor interés. Y mientras mi voz relataba los hechos, caí dormido»

Después sigue la primera de cuatro historias superpuestas, narrada mediante voz en off por un personaje distinto (identificable como tal por la cualidad de su timbre), que relata la historia de Mathias. Cuando éste se da cuenta de que está hecho de hielo, entiende que debe ir al Polo Norte para salvarse de morir derretido y dejar de existir como una entidad propia. Aunque las cosas se arreglan para que pueda embarcar en el rompehielos en su viaje al Polo Norte, la voz que sale de la radio sugiere en última instancia que no triunfa enteramente en su propósito: «Cada invierno resucita, cada primavera muere». Esa disolución de la identidad coincide con la cita que abre la película: un extracto de una de las cartas de William Blake a Thomas Butts describiendo una visión animista en la que los seres humanos habitan todos los objetos, animados o inanimados⁷.

Ulteriores historias, transmitidas al Narrador a través de la radio del barco, relatan el descenso a la locura de varios personajes, y las aventuras de un personaje en particular que, cual cobaya, es sometido a un experimento que le permite transformarse en cualquier objeto a voluntad. En este último caso, la voz de la radio afirma que el personaje «se transformó simultáneamente en un cenicero, una pipa, una taza de café, y logró camuflarse como una silla de diseño sueca». Pese

a la atmósfera misteriosa y amenazante de toda la película, casi apocalíptica, escenas surrealistas como esa aligeran el discurso mediante un tono ligeramente cómico y auto-paródico. Significativamente, la voz que emana de la radio es, como la voz del Narrador en *La hipótesis*, seca y cercana, sugiriendo que puede emanar quizá de la mente del Narrador. De hecho, el programa de radio comienza transmitiendo «poco después de medianoche», pese a que el Primer Oficial del buque asegura al Narrador que la radio del barco finaliza su transmisión a las 11pm. Esa disolución y ese astillado de la identidad suscitan una confusión de las fronteras entre realidad, sueño e imaginación. La ruptura de toda conexión causal extravía la temporalidad, mientras los programas de radio, narrados por voces imposibles de identificar, que cuentan historias en primera persona y citan largamente a otros personajes, crean una *mise en abyme* de relatos dentro de relatos dentro de relatos. Esos elementos narrativos coinciden con los cuatro mecanismos clave de la literatura fantástica según anotó Borges en una conferencia: «la obra dentro de la obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, y el doble» (Irby, 1970: 18). Y pese a esa evidente disposición hacia lo fantástico, *Historias de hielo* mantiene un aire realista.

Contrapesando esa visión barroca y fantasiosa de Ruiz, las imágenes fotográficas anclan la realidad documental de lugares, objetos y personas, cimentando una historia tan bizarra en nuestro propio mundo. Cuando la voz de la radio describe al personaje transformándose en objetos cotidianos, la banda de imagen muestra con un ligero retraso esos objetos en el orden en que han sido mencionados: un cenicero, una pipa, una taza de café, una silla de diseño sueca. En este caso la interacción entre la voz *iconogénica* y las imágenes que le corresponden genera un efecto cómico, pero otras veces el

7. «Swift I ran, | For they beckon'd to me, | Remote by the sea, | Saying: "Each grain of sand, | Every stone on the land, | Each rock and each hill, | Each fountain and rill, | Each

herb and each tree, | Mountain, hill, earth, and sea, | Cloud, meteor, and star, | Are men seen afar"» (Blake, 1956)

impacto es perturbador. Imágenes de desolación contraponen el humor, dando indicios de la posibilidad real de una epidemia de locura en el mundo deshabitado e inhumano que presentan: la quilla del rompehielos atravesando la superficie helada y revelando agua ennegrecida; gigantescas y extrañísimas formaciones de hielo levantándose sobre inhóspitos paisajes blancos; el camarote vacío del Narrador, con una lámpara de mesa y una claraboya; los pasillos vacíos del barco, la cubierta desierta y la implacable antena giratoria del radar. El plano del camarote del Narrador mientras confiesa que «un zumbido pareció apoderarse de la voz de la radio y sus vibraciones, casi imperceptibles, cambiaron el color y la luz del cuarto. De pronto mi camarote se llenó de una luz roja sangrienta», es verdaderamente inquietante, en gran parte debido a la puesta en escena. Ese plano comienza con un encuadre cerrado de una cortina que es apartada de golpe (quizá por el Narrador invisible) para revelar una vista del camarote vacío en contrapicado, antes de que la cortina vuelva a cerrarse. ¿Otorga ese plano pruebas de su locura: la ausencia de luz roja sangrienta pese a las afirmaciones del Narrador? El significado permanece velado.

En otros pasajes, las imágenes de los personajes ofrecen un sentido de la orientación temporal. Cuando la primera voz radiofónica presenta a Mathias, la declaración se reafirma mediante la imagen fotográfica de un hombre alto, de pelo castaño. La imagen siguiente, de un hombre bajito y nervudo, de cabellos oscuros, parece ser la del narrador de la radio que habla en primera persona sobre Mathias; pero de nuevo, esa es una suposición basada en un tropo cinematográfico convencional, que invita al espectador a vincular voz e imagen si aparecen simultáneamente o en directa sucesión. De forma contradictoria, la imagen de ese mismo hombre pequeño, de pelo oscuro, reaparece mucho después en otra narración superpuesta, relatada por una voz radiofónica distinta, de modo que no está claro si la imagen representa a la misma persona o a otra distinta.

Hacia el final del viaje del Narrador, cuando entiende «que me queda poco más de un día de vida» porque el rompehielos «va directo a mi cerebro», se da cuenta de que ya no necesita escuchar voces para imaginar historias; ahora «basta con un pequeño ruido o el estallido de una risa para comprender la narración en todos sus detalles. Mi camarote se había convertido en el seno de infinitas historias corpusculares. Y yo estaba respirándolas». Además de esa conexión con una red inacabable de relatos, el Narrador percibe una conexión con los personajes de las historias que se han relatado antes, y ve su final como una repetición de los suyos: «Cuando me desperté el rompehielos estaba ya allí. Yo había llegado también. Como Mathias, como Pierre-Jean, como Paul». El reconocimiento de la presencia del buque por parte del narrador cierra la narración en un círculo completo. «Cuando me desperté el rompehielos ya estaba allí» es la primera frase de la película, y también una de las últimas. La interiorización del rompehielos y la circularidad de la narración apuntan a la naturaleza subjetiva del viaje del Narrador —un viaje hacia la locura o hacia la disolución del yo, o ambas cosas. Todos los personajes pueden ser de hecho uno sólo; los paisajes, las vistas marinas y otros objetos pueden ser rasgos de la imaginación del Narrador. El Narrador mismo se convierte en testigo de su propia historia, el soñador soñado. En su ensayo «Magias parciales del Quijote», Borges afirma haber descubierto la razón de por qué esas historias superpuestas nos perturban tanto:

«Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben» (1970: 231)

Si los personajes de las películas de Ruiz seducen al espectador, con sus voces confesionales y melifluas, para embarcarse en narraciones

fantásticas y desorientadoras, también se seducen a sí mismos para escuchar durante un rato, una vez más, la historia que han contado ya antes, o que los ha contado. Al tratar de entender (quizá infinitamente) algo de su experiencia, de su realidad, esos personajes hacen que el espectador cuestione la suya, que interrogue la naturaleza del tiempo en base a su propia identidad. Gracias a sus estructuras narrativas laberínticas y al uso frecuente de disyuntivas entre voz e imagen, las películas de Ruiz generan una ambigüedad radical, polisémica. Al comentar *La hipótesis*, Serge Daney observa:

«Algunas películas muy buenas tienen una particularidad: uno “las entiende” (me refiero a que uno no tiene la sensación de no haber entendido nada) sólo en el momento de verlas, durante la experiencia real que constituye su visionado» (1983: 24)

La perplejidad que inducen, lejos de ser solamente una fantasía digresiva que no conecta con nuestro mundo, es parte de su significado y de su propósito –un verdadero reto para el espectador. Comentando la disyuntiva entre voz e imagen en las películas de Straub y Huillet, Deleuze anota:

«La gente habla en un espacio vacío y, mientras la palabra asciende, el espacio se hunde en la tierra [...] El acto de habla debe ser económico e infrecuente, infinitamente paciente para imponerse a aquello que le resiste, pero extremadamente violento para ser él mismo una resistencia, un acto de resistencia. Irremediablemente, asciende» (1998: 19).

Con su trabajo, Ruiz resiste contra un cine positivista en el que las películas no son más que sumas de sus partes y todo (o casi todo) es finalmente explicable. En su *Poética del cine*, el cineasta deja claro su deseo de mantener vivo un cine que se oponga a la estandarización de las principales industrias cinematográficas:

«Orson Welles solía preguntar, “¿Por qué trabajar tan duro para fabricar los sueños de otros?”. Él era un optimista y pensaba que la industria podía soñar. Aceptar su postulado significaría confundir los sueños con mitomanías calculadas y ávidas de ingresos. Seamos mucho más optimistas: incluso si la industria se perfecciona (en sus tendencias hacia el control), nunca será capaz de conquistar el espacio de incerteza y polisemia que pertenece a las imágenes –la posibilidad de transmitir un mundo privado en un tiempo presente, que alberga múltiples pasados y futuros» (2005: 121)

Ruiz enfatiza la necesidad del escepticismo y el pensamiento libre. Como Borges, mistifica para liberar. La duda, dijo Borges, es el bien máspreciado de todos, porque abre la posibilidad de soñar. Trabajando en un medio tan cercano al realismo, sea de un tipo u otro, Ruiz emplea el canto de sirena de la narración oral para liberar sus narraciones de la necesidad de lo causal, lo psicológico, lo cronológico, y para sumergir al espectador en mundos donde la frontera entre realidad documental e ilusión cinematográfica se vuelve indeterminable. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André (1967). The Ontology of the Photographic Image. *What Is Cinema?* (Vol. 1) (Hugh Gray, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- BENJAMIN, Walter (1999). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. (Harry Zorn, Trans.). En *Illuminations* (211-244). Londres: Pimlico.
- BLAKE, William (1956). *The Letters of William Blake*. Ed. Geoffrey Keynes. Nueva York: Macmillan. Acceso el 17 de noviembre de 2013. Disponible en: http://archive.org/stream/lettersofwilliam002199mbp/lettersofwilliam002199mbp_djvu.txt
- BORGES, Jorge Luis (1970). *Labyrinths*. James E. Irby y Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.
- BORGES, Jorge Luis (1998). *Jorge Luis Borges: Conversations*. Richard Burgin (Ed.). University Press of Mississippi.
- CHION, Michel (2009). *Film, A Sound Art*. (Claudia Gorbman, Trad.). Nueva York: Columbia University Press.
- DANEY, Serge (1983). En Mangeant, En Parlant. *Cahiers du Cinéma*, 345, 23-25.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2*. (Hugh Tomlinson y Robert Galeta, Trad.). Londres: Continuum.
- DELEUZE, Gilles (1998). Having an Idea in Cinema. (Eleanor Kaufman, Trans.). En Eleanor Kaufman y Kevin Jon Heller (Eds.), *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics and Philosophy* (14-19). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DUMAS, Françoise (Producer) and PRIEUR, Jérôme (Director). (2006). *Raúl Ruiz: du Chili à Klossowski* [Film]. Francia: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible en blaq out. www.blaqout.com
- GALLET, Pascal-Emmanuel (Producer) y RUIZ, Raúl (Director). (1987). *Histoires de glace* [Film]. Francia: Ministère des affaires étrangères.
- GODDARD, Michael (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Londres: Wallflower.
- IRBY, James E. (1970). Introduction. En *Labyrinths*. James E. Irby and y Donald A. Yeats (Eds.). Londres: Penguin.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2001). La *Judith* de Frédéric Tonnerre. En Patrick Mauriès (Ed.), *Tableaux vivants: Essais critiques 1936-1983* (120-125). Lagny: Gallimard.
- PEÑA, Richard (1990). Borges and the New Latin American Cinema. En Edna Aizenberg (Ed.), *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts* (229-243). Columbia, MO: University of Missouri Press.
- RODOWICK, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- RUIZ, Raúl (Director). (1978). *L'Hypothèse du tableau volé* [Film]. Francia: L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Disponible en blaq out. www.blaqout.com
- RUIZ, Raúl (2005). *Poetics of Cinema*. (Brian Holmes, Trad.). París: Dis Voir.

DAVID HEINEMANN

David Heinemann es profesor lector en los estudios de cine de la Middlesex University. Académico y cineasta, sus publicaciones incluyen capítulos en los libros *Rohmer et*

les autres (2007) y *Framing Film: Cinema and the Visual Arts* (2012), mientras su labor cinematográfica integra el diseño de sonido con la dirección de cortometrajes.

Gertrud Koch. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*

SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien, Viena, 2012, 181 pp.

Gerard Casau

La cubierta de *Screen Dynamics* viene ilustrada por una fotografía de la obra artística *Sun Cinema*, de Clemens von Wedemeyer. Situada en los alrededores de la ciudad de Mardin, en el sur de Turquía, la enorme pantalla funciona como un cine comunal, que durante el día permite proyectar sombras y, por la noche, refleja la puesta del Sol y las luces de la urbe cercana. En el prólogo, los editores del libro hablan de la idoneidad de esta imagen como tarjeta de presentación del volumen y de los temas que pretende abordar, pues se trata de un caso en el que «la técnica cultural del cine, con sus principios básicos de proyector, pantalla y espectador, un espacio comunal y social, se (re) configura en la periferia del mundo Occidental [...] también es el resultado de un proyecto que entronca con la tradición del Land Art, concebido y realizado por un artista contemporáneo: un indicio de que, durante más de dos décadas, una considerable cantidad de imágenes en movimiento, con su correspondiente discurso, se ha expandido del cine y la teoría fílmica a otros espacios institucionales y de diálogo». (2012: 5)

Si Bazin se interrogaba sobre qué era el cine, la pregunta que más veces se formula en *Screen Dynamics* es “¿dónde está el cine?”. De este modo, el libro se entrega a un escenario en el que la multiplicidad de dispositivos y pantallas (públicas y privadas) discuten la vigencia de seguir identificando el cine con esos principios básicos del “proyector, pantalla y espectador” que citábamos unas líneas más arriba. Más que de

la tan cacareada “muerte del cine”, de lo que se habla en sus páginas es del espacio que ocupan esas imágenes que recogemos en fuentes diversas. De si, en definitiva, el término “cine” puede seguir usándose alegremente como descripción general del acto de ver imágenes en movimiento o, por el contrario, debemos dirigirnos con convencimiento a la creación de vocablos cada vez más específicos.

El primer escollo con que se enfrenta un trabajo de estas características, cuyo eje temático parece inseparable del “aquí y ahora”, es el riesgo de estrellarse contra aquello que parece novísimo pero quizás no lo sea tanto. A fin de cuentas, las ideas barajadas en los párrafos anteriores también podrían valer para un texto contemporáneo del nacimiento de la televisión, o para una reflexión surgida tras ver a la Velvet Underground dar un concierto con el cuerpo teñido por las imágenes de un filme de Andy Warhol. Por ese motivo, es de agradecer que los ensayos recogidos en sus páginas (derivados, en su mayoría, de las ponencias que tuvieron lugar en el congreso “Cinema Without Walls. Borderlands of Film”, celebrado en Berlín en la primavera de 2010) posean un espectro temático amplio: de la definición de una “memoria cinéfila” propuesta por Raymond Bellour y que define (¿definía?) al espectador, al uso de filmaciones en el teatro contemporáneo que recoge la aportación de Gertrud Koch; pasando por el análisis que Simon Rothöhler hace de las películas que Michael Mann ha realizado en soporte digital.

La mayor parte de los autores observan los temas tratados, si no con distancia, sí con la prudencia de quien sabe que cualquier conclusión a la que pueda llegar será siempre provisional, susceptible de revisiones; sin embargo, sí hallamos algún caso en el que el exceso de entusiasmo da al texto una apariencia algo cándida. Así le sucede a Jonathan Rosenbaum, quien en su intento de cartografiar los albores de una nueva cinefilia aporta multitud de cifras y estadísticas que sirven para cantar las bondades de internet, el libre acceso (legal o ilegal) al patrimonio cinematográfico y las casi infinitas posibilidades de la crítica *online*. El punto de vista de Rosenbaum no es, ni mucho menos, reprochable, pero su fijación en el detalle (el surgimiento de cineclubs especializadísimos en distintas localidades de Argentina) le hace pasar de puntillas por la cuestión que subyace en esa pretendida “nueva cinefilia”: el trastabilleo todavía irresoluto de una educación cinematográfica cuyos pilares siguen sustentándose en la era pre-internet, pero que encuentra una oferta susceptible de reordenar cualquier canon anterior.

Es el propio Rosenbaum quien reconoce que nos hallamos en «un periodo de transición, donde los cambios de paradigma deberían engendrar nuevos conceptos, nuevos términos y nuevas formas de análisis». Probablemente tenga razón, como la hubiera tenido de escribir estas mismas palabras hace una década, cuando publicó *Movie Mutations*, o incluso antes. Esto es lo que ha convertido el ejercicio crítico en una suerte de diálogo sordo entre Vladimir y Estragón, esperando a que el futuro se asiente mientras a su alrededor nada deja de cambiar. Por ello, los pasajes más interesantes de *Screen Dynamics* son aquellos que muestran al autor integrado en los nuevos hábitos tecnológicos, como en los capítulos firmados por Ute Holl y Ekkehard Knörer, sobre la experiencia de ver cine en internet y en dispositivos portátiles. También los que saben sintetizar los roces entre el pretérito perfecto y el presente, como Simon Rothöhler al describir la imposibilidad de despegarse de una cierta extrañeza durante el visionado de *Enemigos públicos* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009),

película que transcurre en los años treinta del siglo XX, pero cuya fotografía digital genera una forma de evocar el pasado rabiosamente “anti-histórica”: «La recepción digital puede proporcionar una irritante experiencia de presente continuo, permitiendo intuir al público cómo podían ser unos anticuados modelos de coche, una locomotora de vapor o una fábrica cuando eran híper-modernos, la alta tecnología de su época. En cierto modo, esta intensa sensación de contemporaneidad es también debida al hecho de topar con una novedad genuina, una imagen cinematográfica en alta resolución cuyas características se identifican mayormente con las pantallas de museo que exhiben videoarte» (2012: 146).

Pese a la variedad de asuntos tratados a lo largo de *Screen Dynamics*, no cuesta detectar que la pregunta capital que mueve sus páginas es aquella que ningún autor se atreve a formular en voz alta, quizás por temor a ser tachado de Apocalíptico: ¿Qué será del cine una vez quede despojado de los elementos que constituían su ritual? En su pieza, Raymond Bellour recuerda las palabras de Godard y Fellini, que definían el cine como algo más grande que nosotros, que nos obliga a alzar la mirada. Sin embargo, diversos capítulos del libro describen una serie de hábitos cinéfilos que pasan por pantallas minúsculas y por películas que no se “van” a ver, sino que llegan mediante una transmisión de datos, sin exigir ningún esfuerzo “físico” al espectador. Dicen los editores que no han querido airear la recurrente idea de la “muerte del cine”, pero por más estimulantes que sean los horizontes que plantea *Screen Dynamics*, también desvelan un interrogante que daría para un segundo tomo: ¿Cuánto importará el cine una vez se adapte a sus nuevas pantallas y asuma que es mucho más pequeño que el espectador? ¿Cómo nos maravillará y seducirá si se le priva de la invitación de los labios carnosos y descomunales de una actriz? Esas son las preguntas que genera la encrucijada en que vivimos, donde el cine sigue perteneciendo en el imaginario popular a una gran pantalla, pero cuya realidad y consumo parece firmemente encaminada en otras direcciones. •

Sergi Sánchez. *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*

Ediciones de la Universidad de Oviedo, Asturias, 2013, 308 pp.

Shaila García-Catalán

Hay que decirlo: al principio “Deleuze” nos sobró en el (sub)título del libro. Su presencia se impone a veces como una suerte de velo para que el autor pueda desplegar una obra firme sin sentirse pretencioso. Sergi Sánchez consigue la complicadísima tarea de continuar el pensamiento sobre la imagen-movimiento –*L’image-mouvement* (1983)– y la imagen-tiempo –*L’image-temps* (1985)– del filósofo francés, quien en la academia española no ha sido merecidamente considerado o entendido. Asume el legado de Gilles Deleuze, sí, y ello justifica que se sienta en deuda con él, pero con la imagen no-tiempo, Sánchez articula una teorización absolutamente propia (que el filósofo no llegó a culminar). Si bien es cierto que Deleuze murió en 1995 –saltó al vacío desde su apartamento en la parisina avenida de Niel– había rechazado la televisión porque ésta no aprovechaba sus posibilidades estéticas en privilegio de su función social. Ahora bien, pese a cierto desencanto, intuyó que la imagen numérica modificaría para siempre su ontología y su modo de pensarla. Este modo de pensar las imágenes, y este modo en el que las imágenes se piensan, es lo que Sergi Sánchez ha señalado como la imagen no-tiempo.

La imagen no-tiempo es la imagen arada por el digital. El concepto destierra cualquier atisbo apocalíptico y aprovecha sus aristas con alegría. Es significativo que, prácticamente en ninguna ocasión a lo largo de sus 308 páginas, el texto no se refiera a “lo digital” en su apreciación

neutra, sino a “el digital” en su articulación más directa y decidida. El digital es, pues, tomado como terreno de trabajo y no como un halo fantasmático de la imagen. Y es que a Sergi Sánchez no le interesa abordar la imagen digital como mero condicionante de la producción, como artefacto para la sofisticación del efecto especial o como aspirante a sustituir la realidad por vía del simulacro. Le interesa su utilización discursiva, allí donde es un arma del relato. En la página 167 nos advierte: «el digital nos sirve para ver lo invisible o para nombrar lo que no tiene nombre». De este modo, plantea la imagen no-tiempo como un catalejo para lo imposible.

El texto queda pulcramente hilvanado a través de una argumentación afinadísima, que supera cualquier fascinación por la superficie para profundizar en la teoría y la materialidad de los textos fílmicos. Consigue una escritura avispada y bonita, tocada en cada punto por un amor al cine tal, que provoca que cada lector arda en deseos de espectador.

El libro se estructura en dos grandes partes recorridas aparentemente por una lógica direccional que atraviesa el cine contemporáneo: “desde una imagen-tiempo” “hacia una imagen no-tiempo”. Lo que parece un vector imparable no obedece al principio de linealidad cronológica sino más bien a una temporalidad inclusiva y genealógica, preñada de herencias y reviviscencias, de pasados que regresan e insisten desde el

presente. Si Rancière leyó la imagen-movimiento y la imagen-tiempo como distintas orillas de una misma imagen, la imagen no-tiempo es aquella que le arrebató la brújula, impidiendo que puedan conjugarse en ella los tiempos verbales.

La primera parte del libro actualiza la imagen-tiempo con films que Deleuze no pudo ver. Vuelve a comprobarse a través del análisis de numerosas obras cómo, en la medida en que la imagen-tiempo libera a la imagen de la causalidad, supura una poética de lo enigmático y se adentra en zonas oscuras a través de constantes amnésicas y cíclicas, de temporalidades interrumpidas y muertas.

La segunda parte ya se encamina sin ambages hacia la imagen no-tiempo. Arranca desde la imagen electrónica –la imagen televisiva es el exponente de la imagen-tiempo– para desgranar las consecuencias del vídeo en la tradición retórica de las subjetividades, entre la paciencia y la distancia, en el encuentro con el acontecimiento y con uno mismo. El autor tampoco se lamenta, como sí hizo Deleuze, de que la propia pantalla se convierta en un tablero de información, más bien celebra cómo lo digital añade nuevas sensibilidades a los sistemas y gestos de representación permitiendo hacer más perversos sus juegos. Le interesa cómo la condición digital de la imagen, mientras se vanagloria de ser siempre nítida e inequívoca, más

viva que la realidad, es usada por muchos autores como un arma ambivalente –presente y ausente a la vez, reverso de su reverso– para burlarse del compromiso de la representación con el referente.

Con todo, quizás lo más determinante y radicalmente propio de la imagen no-tiempo es que impone la memoria total. A lo largo del libro constatamos que la imagen no-tiempo no es otra radicalmente distinta de la imagen-tiempo, sino que se trata de una imagen-tiempo que no puede olvidar y, por tanto, ni envejece ni muere. Quizá por ello, Deleuze y Guattari convinieron en afirmar que los zombies son el único mito moderno.

Como acabamos de evidenciar, el heterodoxo filósofo francés no abandona el pensamiento de Sergi Sánchez. De hecho, a medida que la lectura avanza, el libro se revela como una superficie a través de la cual el autor convoca a Deleuze *de entre los muertos*. Si en su pensamiento era la filosofía quien convocaba al cine, en este libro es el cine quien convoca poderosamente a la filosofía. Sánchez lee a la Rita de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) como ese cine clásico que nos habla desde la tumba, y nosotros leemos a Sánchez como un espectro de Deleuze que nos habla también desde ultratumba, para acercarse a ese cine que no pudo ver. •

Antonio Somaini. *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*

Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2011, 446 pp.

Alan Salvadó

Cuando Tom Gunning utiliza el término *cinema of attractions* para definir el cine de los orígenes, que prioriza la mostración de un hecho cinematográfico por encima de su narración, ilumina tanto el pasado como el presente del cine. La teoría de Gunning, bautizada significativamente en correspondencia con la del *montaje de atracciones* de Sergei Eisenstein, nos permite reinterpretar los primeros años del cinematógrafo, entendiéndolos como un modelo de representación propio y no como un paso intermedio en la institucionalización del cine como relato. Curiosamente, el proceso de mutación que ha experimentado y experimenta el cine a partir de la tecnología digital, ha permitido al mismo Gunning y a otros autores, establecer una diagonal entre los *blockbusters* contemporáneos y el dispositivo espectacular del cine de los orígenes. En ambos casos, el impacto visual atrae la atención del espectador, y las formas cinematográficas devienen portadoras del discurso del gran espectáculo, cuya máxima figuración es la experiencia sensorial de la montaña rusa. La evolución cinematográfica se construye, pues, a partir de una regresión a los orígenes.

En el gesto de Gunning de reescribir la teoría central sobre el montaje de Eisenstein, bajo la luz de otros tiempos y otras formas, se esconde algo de *eisensteniano* en sí mismo. Esta mirada hacia el pasado como mecanismo de comprensión del presente es el eje central del pensamiento del cineasta ruso a lo largo de su trayectoria artística e intelectual. A pesar de ser

un hijo de la revolución, su amplio *corpus* teórico está vertebrado por este planteamiento dialéctico, donde las huellas del pasado nos guían desde el presente hacia el futuro. El pasado se presenta como algo que redescubrir y no como algo que destruir. Esta ecuación temporal es la primera gran evidencia que nos muestra la biografía intelectual de Sergei Eisenstein que Antonio Somaini recompone con gran detalle y rigor en su *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*. Las ideas del director ruso, diseminadas en una gran diversidad de artículos y libros, que abarcan desde los inicios de los años 20 hasta 1948 (fecha de su muerte), son como múltiples fragmentos de una línea de pensamiento que Somaini sabe *montar* con gran agudeza. El libro es, posiblemente, una de las mejores recomposiciones del ideario de Eisenstein hasta la fecha.

El binomio hacer cine y pensar el cine no es exclusivo de Eisenstein sino uno de los grandes paradigmas de los años 20. Epstein, Vertov, Delluc, L'Herbier, Pudovkin, Léger son algunos de los nombres que convirtieron la práctica cinematográfica en un laboratorio de experimentación entorno a diversas ideas y postulados sobre el cine. En este sentido, podemos afirmar que el libro de Somaini es la ordenación de todas las notas del laboratorio *eisensteniano*. Un laboratorio donde el error, el proyecto fallido o bien los detalles (aparentemente) más banales, pueden tener tanta importancia como los logros del cineasta. No existe la distinción entre las grandes y las pequeñas formas, sino que los apuntes

y los esbozos contienen la sabiduría en potencia de las imágenes. Somaini es consciente de ello, y mediante este planteamiento tan *benjaminiano* encuentra en las formas más periféricas o residuales nuevas vías para la interpretación del conjunto de la obra del cineasta ruso. Así, por ejemplo, en la serie de dibujos inéditos de Eisenstein sobre el pasaje *macbethiano* de la muerte del rey Duncan, encontramos encuadres o planteamientos compositivos que reaparecerían en la sublime batalla del hielo en *Alexander Nevski* (1938).

A lo largo de los distintos capítulos Somaini demuestra cómo las formas *eisenstenianas* surgen de este *work in progress* continuo. De ahí que el planteamiento cronológico sea fundamental en la estructura del libro, pues observamos con detenimiento cómo nacen y crecen las ideas (volviendo y desapareciendo según el contexto), y a la vez observamos cómo, casi de forma rizomática, esas ideas abrazan, dialogan o se contraponen a los planteamientos de otros grandes pensadores contemporáneos a él: Aby Warburg, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Georges Bataille, André Malraux o Siegfried Kracauer. Esta transversalidad y esta interdisciplinariedad vertebran todo el texto, y están contenidas en el mismo subtítulo del libro: «el cine, las artes y el montaje». Como si se tratara de una secuencia del laboratorio Kuleshov, estos tres conceptos se entrelazan en el libro como se entrelazaron en el pensamiento de Eisenstein, donde las problemáticas cinematográficas eran estudiadas en relación con las otras artes y resueltas siempre bajo el eje conductor del montaje. Somaini recorre el

camino intelectual de Eisenstein mostrándonos la multitud de bifurcaciones y ramificaciones que pueden abrirse ante nosotros.

En este sentido, es interesante el hecho que la famosa teoría del montaje de atracciones de Eisenstein nazca a partir del gesto del actor, como bien apunta el autor en los capítulos iniciales del libro. Es durante su experiencia vanguardista y teatral junto al maestro Meyerhold, cuando el cineasta descubre la importancia de la expresividad actoral, asociada en aquella época a la biomecánica como reflejo de la industrialización de la sociedad soviética. En esta enseñanza, Eisenstein encuentra el punto de partida de toda una gran teoría de las formas basada en la expresividad de la obra de arte. La virtud del libro es la de documentar con extremo rigor la evolución de las ideas de Eisenstein, hasta el punto que observamos cómo un gesto teatral se ha transfigurado en una de las formas cinematográficas más relevantes del siglo XX. El hilo de pensamiento que hilvana el libro es tan fluído que podemos acercarnos al presente sin ningún temor, y fortalecer todavía más las correspondencias apuntadas al inicio con las teorías de Tom Gunning.

Bajo la luz de los cambios que afectan al cine desde la revolución digital de finales del siglo XX, no parece azarosa ni banal la tarea que lleva a cabo Antonio Somaini con este libro. Todo lo contrario, en esta larga travesía a través de un territorio desconocido, la luz que produce el faro de uno de los mayores creadores y pensadores de formas cinematográficas, deviene imprescindible para pensar hoy el cine. •

Normas para la presentación de originales

1. ENVÍO DE ARTÍCULOS

Cinema Comparative Cinema acepta artículos inéditos que versen sobre cine comparado. No se admitirán trabajos no solicitados que no sean originales. El número máximo de autores por artículo será de tres.

Las principales líneas de investigación de la revista son:

- La interpretación de las formas fílmicas y las relaciones entre películas.
- La historia de la interpretación y el análisis de los contextos críticos y políticos.
- El ensayo comparativo sobre los procesos materiales, las prácticas y las experiencias de creación, difusión y exhibición.
- El estudio de las metodologías de cine comparado y de su relación con la literatura y las artes visuales.
- La revisión de la historia del cine a partir de las investigaciones formales y de las confluencias estéticas entre filmes y vídeos narrativos, de no ficción, de vanguardia, científicos, industriales, el cine expandido, etc.
- El análisis estilístico de la obra de los cineastas y del actor cinematográfico como autor.
- El ensayo y el pensamiento visual.

Artículos

Los artículos de investigación tendrán una extensión mínima de 2000 palabras y máxima de 5000, incluyendo notas al pie. Estarán vinculados con las cuestiones temáticas que se publicarán en el apartado «Call for Papers» de la página web.

La sección «Filmes en discusión» abarca entrevistas y diálogos, con fines de investigación, debate y documentación, sobre los temas monográficos abordados por la revista. La extensión mínima es de 3000 palabras y la máxima de 12000.

El plazo para el envío de estos artículos estará abierto de forma continua.

En la revista aparecerán también algunos documentos no originales, que servirán de base conceptual para los temas y las líneas de investigación propuestas en cada número, y artículos de extensión breve –entre 1000 y 1500 palabras– para fomentar la intervención crítica en los temas abordados.

Reseñas

Se publicarán reseñas de una extensión comprendida entre 800 y 1000 palabras.

La información del libro reseñado debe incluir: nombre completo y apellidos del autor del libro, editorial, ciudad, año de edición y número de páginas.

El autor de la reseña debe indicar su nombre completo y apellidos y su dirección de correo electrónico.

Se admiten reseñas de libros cuya primera edición, en la lengua original, se haya publicado en los últimos ocho años.

2. EVALUACIÓN DE ORIGINALES

Cinema Comparative Cinema sólo publica los artículos después de obtener una valoración favorable por parte de dos revisores externos a la entidad editora.

Una vez se envíe el artículo, la revista confirmará a los autores la recepción del mismo en el plazo máximo de 10 días. Durante la revisión, se mantendrá el anonimato del autor y de los revisores. En caso de discrepancia entre los informes de los dos evaluadores, se solicitará la revisión de un tercer evaluador.

La revista se compromete a dar a todos los autores una respuesta sobre la publicación del original en un plazo máximo de dos meses. En la respuesta, se incluirá el informe de revisión de los evaluadores [descargar en: www.upf.edu/comparativecinema].

En el caso de que un artículo sea aceptado, pero se soliciten cambios y correcciones, los autores dispondrán de 20 días para enviarlo de nuevo.

3. NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN

Envío: Los textos deben presentarse por correo electrónico a la dirección comparativecinema@upf.edu en formato Word. El material gráfico debe presentarse aparte, convenientemente numerado y con indicación sobre su emplazamiento dentro del texto. Las imágenes se entregarán en todos los casos en formato TIF. Para ello, se recomienda la utilización del programa Power DVD (versión 9, para PC) o GrabMac (para MAC). Las imágenes nunca se incorporarán dentro del cuerpo texto. A su vez, el autor deberá enviar la declaración de autor firmada [descargar en la web www.upf.edu/comparativecinema].

Currículo: Todos los artículos irán acompañados de un breve currículo redactado por el autor, que no superará las 100 palabras. En caso de que existan varios autores, se publicarán los currículos individuales de cada uno de los autores.

Resumen: El resumen será de 300 palabras como máximo y estará redactado en un solo párrafo. Deberá presentarse tanto en castellano o catalán como en inglés.

Palabras clave: Se incluirán hasta un máximo de diez y un mínimo de seis, separadas por comas. Deberán presentarse tanto en castellano o catalán como en inglés.

Fuentes de financiación y apoyo: De existir una fuente de financiación y apoyo para la investigación presentada, los artículos deberán especificarla.

Fuente y tamaños de letra: El tipo de letra elegido será Times New Roman de 12 puntos. La alineación del texto será justificada. El interlineado será de 1,5 tanto en el texto general como en las notas al pie. No se usarán sangrías en ningún caso. El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se colocarán en negrita.

Recursos de procesadores de texto: En los artículos no se utilizarán los siguientes recursos de procesadores de texto: tablas, numeración y viñetas, columnas, encabezados, hipervínculos, notas a pie de página, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

Citas bibliográficas: Todo texto o idea tomados de otro autor debe especificarse siempre de manera clara y explícita. Las citas se realizarán dentro del texto según el modelo HARVARD (APELLIDO, Año: Número de página). Al final del texto se listará la bibliografía citada.

4. PAUTAS DE ESTILO

Consultar en la web www.upf.edu/comparativecinema.

