

MICHEL CHION

La voz en el cine



MICHEL CHION

La voz en el cine

Traducción de Maribel Villarino Rodríguez

CATEDRA



Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

OCR por:
Biblioteca
Erik Satie

1^{ra} edición
Febrero 2017



Comunidad Digital Autónoma
bibliotecaeriksatie.blogspot.com.ar

Ilustración de cubierta: Anthony Perkins en *Psicosis* © Prisma

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Editions Cahiers du Cinéma
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2004
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 2.058-2004
I.S.B.N.: 84-376-2121-6
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.
Humanes de Madrid (Madrid)

A Christiane Sacco

Prefacio

La elección de las películas y de los cineastas que se toman como ejemplo en este ensayo refleja determinados gustos del autor; al lector se le ocurrirán sin duda cientos de películas con iguales méritos para figurar en él. No se ha pretendido hacer una reseña histórica, ni mucho menos una antología, sino el apunte de una teoría del cine en cuanto hablado.

Por el contrario, si nos ocupamos preferentemente de la voz *hablada* y si el último capítulo se detiene *en el límite del canto*, es porque tenemos previsto dedicar a un ensayo futuro todo lo referente al cine de la voz cantada.

El itinerario que se propone en el presente volumen no es lineal. Las tres partes que lo componen, a continuación del capítulo introductorio, son en último término independientes. Pero la primera y la última se corresponden simétricamente. Bajo el signo de Mabuse de Fritz Lang, se trata de la voz oculta, de la voz sin rostro y de sus poderes mágicos, del mito del *Acusmaser*¹ (primera parte). Bajo el signo del Norman de *Psicosis*, se aborda la alianza imposible o monstruosa entre la voz y el cuerpo filmado, el mito del *Anacusmaser* (tercera parte). Entre estas dos figuras, la primera masculina y la segunda andrógina, se sitúa la de la Madre, Tamaki, en *El intendente Sansho* de Mizoguchi, bajo

¹ Según define el propio Michel Chion en *Audio-Vision*, el *Acousmètre*, palabra inventada a partir de *acousmatique* (acusmático) y *être* (ser), que aquí se traduce por «acusmaser», es una especie de personaje-voz específico del cine, cuyos poderes misteriosos se deben al hecho de que se le oye pero no se le ve. En este ensayo se habla extensamente de este concepto. (N. de la T.)

cuyo signo se reúnen cinco capítulos independientes de los *Cuentos y relatos de la voz en el cine*: trampas telefónicas, ladrones de voces, gritos de terror, llamadas de sirenas, silencios del cine mudo.

A lo largo de estas páginas se citan continuamente dos películas: *Psicosis* de Alfred Hitchcock y, sobre todo, *El testamento del Dr. Mabuse* de Fritz Lang, especie de película-programa de la voz en el cine, que apareció en los albores del cine hablado.

Desearíamos expresar nuestro agradecimiento, por la ayuda que nos han prestado, al equipo de redacción, administración y composición de *Cahiers du cinéma*, así como a los responsables, el personal docente y los alumnos del IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) y del DERCAV (Département d'Études et de Recherches sur l'Audio Visuel) (París III).

M. C.



Karl Meixner en *El testamento del Dr. Mabuse* de Fritz Lang.

Revelación de la voz

1. EXTRAÑO OBJETO

La voz está en el aire. No como palabra ni como canto, sino como *voz* —tanto si es hablada como si es gritada, tarareada o susurrada—. Hace unos años que en Francia se multiplican, a propósito de este nuevo objeto del que todo el mundo habla, las publicaciones y los eventos, y el presente libro no puede ignorar que surge entre otros dedicados a la voz, aunque dentro de un ámbito hasta ahora poco tratado desde este punto de vista: el cine. Más adelante se verá que pretende enfocar ese «extraño objeto» (Pascal Bonitzer) con una mirada diferente.

El reciente entusiasmo de los franceses por la ópera está evidentemente relacionado con este mismo fenómeno. Pero hasta la fecha el arte lírico no había suscitado jamás un interés específico sobre la voz como objeto *fuera del canto*. Y de esto precisamente se trata.

Sin embargo, la voz humana no se ha inventado en Francia en la década de 1970. ¿Por qué se la considera de repente como tema predilecto de estudios, más allá del círculo de los especialistas, foniatras y lingüistas? ¿Por qué se habla de *la* voz cuando hasta ahora sólo se hablaba de *las* voces?

Ante estas preguntas apuntamos algunas respuestas:

- a) En primer lugar hay que tener muy en cuenta el papel desempeñado por la corriente feminista. No es casualidad que *Éditions des Femmes* fuera una de las primeras editoriales que publicaran libros hablados grabados en cinta. El discurso feminista suele oponer la *voz* como expresión fluida, continua, a lo *escrito*, con

su rigidez y discontinuidad; o a la *palabra*, con su carácter limitado, circunscrito, ordenador. La voz sería un espacio de libertad que la mujer tendría que reconquistar. Se trataría de producir una *nueva palabra* parecida a un balbuceo (mito de la «libertad» vocal previa al lenguaje), próxima en definitiva a la maravillosa lengua original, la de la Madre. Una lengua encarnada que sería *toda voz*.

- b) La obra cinematográfica de Marguerite Duras, por otra parte absolutamente independiente con respecto a este discurso feminista, ha situado la voz en primer plano. Se habla de la voz de Duras como se hablaba de la voz de actriz de Sarah Bernhardt o de la voz de cantante de la Callas. Pero no se trata ni de una voz declamada ni de una voz cantada: es una voz sin más, que funciona en primer lugar, en sus películas más recientes, como voz sin cuerpo, sin la imagen de la persona que habla, voz «acusmática».
- c) Durante mucho tiempo la voz ha sido un objeto inasequible. Una vez eliminado todo lo que no es estrictamente suyo —el cuerpo que la sustenta, las palabras que transmite, las notas en las que canta, los indicios que transmite sobre la persona que habla y el timbre que la matiza—, ¿qué queda? Ese *extraño objeto* que facilita las expansiones poéticas de quienes no se privan de ella. Buena parte de los textos dedicados a la voz se presentan como un flujo verbal informal que pretende desesperadamente hacer que fracase lo que de discursivo y sistemático existe necesariamente en la expresión escrita.

¿Cómo *pensar* la voz? El psicoanálisis freudiano, inventado bajo la forma de *talking cure* (cura mediante la conversación), pudo habérsela planteado como objeto de estudio, puesto que, efectivamente, todo sucede *en y por* la palabra, aunque sólo sea para alcanzar, mediante ella, el significante verbal. Pero la posibilidad de una elaboración teórica de la voz como objeto no quedó planteada hasta que Lacan la situó, junto con la *mirada*, el *pene*, el *excremento* y la *nada*, en la categoría de los «objetos *a*», es decir, de los *objetos parciales* susceptibles de convertirse en fetiches y de utilizarse para «cosificar la diferencia», que es precisamente de lo que se trata¹. Y a partir de Lacan, el magnífico libro de De-

¹ Véase, por ejemplo, J. Lacan, *Écrits*, París, Seuil [trad. esp.: *El seminario. Obra completa*, Barcelona, Paidós, 1981], pág. 817.

nis Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, publicado en 1974, proponía uno de los primeros planteamientos fundamentados y dialécticos sobre este tema que permite no sólo hablar «en torno a» la voz, sino pensarla como objeto, sin perderse en la fascinación que inspira ni reducirla a una simple función de *vehículo* del lenguaje y de la expresión. Dos atolladeros ilustrados por la literatura teórica existente.

Y es que, efectivamente, por una parte encontramos un discurso de efusión crítica sobre la voz fetichizada, como una especie de todo, de seno materno, de elemento original, que no es tanto un objeto como un «anti-objeto» cuya indeterminación y generalidad hay que conservar mientras sea posible; y por otra, todo tipo de disciplinas del lenguaje, de la comunicación, muy subdivididas, compartimentadas, legítimamente empeñadas en sujetar con pinzas sus objetos para no perderlos y para las que la voz es un objeto excesivamente huidizo, no lo bastante «fiable», al que sólo cabe escotomizar.

Por ejemplo, algunas investigaciones «semiológicas» de análisis de la película no se privan de utilizar informaciones, significantes, que sólo les ha facilitado, en la película estudiada, *una voz*: la voz de uno de los personajes, la voz en *off* de un comentario. Pero esta voz la atraviesan y la olvidan para dirigirse *directamente a la palabra*. Se diría que para ellas no tiene gran importancia el hecho de que sea una voz y no un subtítulo, un «cartón» o incluso el texto escrito de la escena, la que les ha dado esta palabra.

Por ello podemos afirmar, por sorprendente que pueda parecer, que *la teoría del cine hablado, en cuanto hablado, todavía no se ha elaborado*. En otras palabras: que lo que se ha escrito, a veces de manera muy pertinente, sobre múltiples clásicos del cine hablado se podría aplicar igualmente si dichas películas fueran mudas y si los diálogos aparecieran en los intertítulos. Es lo que sucede con el análisis que Raymond Bellour² hace de *Psicosis*, desde luego apasionante pero que en ningún momento tiene en cuenta el hecho, indiscutiblemente capital, de que la Madre existe en la película *bajo la especie de una voz*, y no de una voz cualquiera: una voz que no se ve, o que se entrevé, una voz de «acus-maser», según el término que hemos acuñado.

Pero al devolver la voz a la Madre, no nos planteamos en absoluto la idea de restituir una totalidad, de recuperar el eslabón perdido que proporcionaría al fin una perspectiva total de esta película, y de todas

estudio, titulado «Psychose, Névrose, Perversion», se incluye *lyse du film*, París, Albatros, col. Ça Cinema, 1979.

las demás que nos proponemos analizar. Definitivamente, este ensayo no se sitúa *bajo el signo del todo*. No por modestia, ni por falta de tiempo o de espacio, sino porque, como dice Lacan, «el todo no existe»³.

Cuando decíamos que todavía no se ha elaborado la teoría del cine hablado, nos referíamos a los críticos de *Cahiers du cinéma* de la década de 1970, que a pesar de todo fueron abriendo caminos. El caso es que aquel planteamiento teórico de la voz en *Cahiers* partía ya de Lacan; al lector no le costará trabajo comprender que también él ha inspirado estas páginas. No obstante, conviene precisar que no se trata, como tampoco fue el caso para Pascal Bonitzer o para Serge Daney antes que nosotros, de dedicarse a una respetuosa paráfrasis teórica. No conocíamos la obra de Denis Vasse más que de oídas, cuando nuestro libro ya estaba muy avanzado. Cuando posteriormente llegó a nuestras manos, tuvimos la alegría de encontrar en ella no sólo puntos de coincidencia con nuestro planteamiento empírico y parcial (en particular en lo que se refiere a las relaciones entre voz y lugar) sino también una *teoría de la voz* que nos ha aclarado muchas cosas y con la que este ensayo está profundamente en deuda, aunque se hubiera iniciado sin ella.

2. LA BANDA SONORA NO EXISTE

¿Por qué incomprensible descuido, en el sistema de un cine que sin embargo se ha bautizado como *hablado*, se «olvida» la voz? Porque se la confunde con la palabra. Y del acto de la palabra no se suelen retener más que los significados que éste transmite, olvidándose esta «modalidad»: la voz. Y sin embargo, la voz está ahí para que la *olvidemos* en su materialidad, y ése es el precio que paga por desempeñar su principal oficio.

En el cine hablado raramente se evoca la voz y se suele hablar más bien de la *banda sonora*. Término que es un cajón de sastre engañoso, ya que postula que los elementos sonoros reunidos en un soporte de grabación único (la pista óptica de la película) se le presentarían efectivamente al espectador como una especie de bloque amalgamado, frente a una «banda visual» no menos ficticia.

Y sin embargo todo el mundo sabe por experiencia propia que esto no es así. Los elementos sonoros de la película (emitidos, en la mayoría de los casos, desde un solo altavoz) no se captan como un

³ Expresión formulada en la emisión radiofónica Radiophonie de France-Culture.



Bajo la dirección de Jacques Feyder, Garbo interpreta una de las versiones internacionales de su primera película «hablada», *Ana -Christie* (1930).



Personajes que hablan y con cuyas voces sonamos: *La Glace à trois faces* de Jean Epstein (1927).



El comisario de policía (I. Ivanov) en *La huelga* (1925) de Eisenstein.

bloque autónomo; inmediatamente se analizan y se distribuyen en la percepción del espectador según la relación que tienen con lo que *ve* paso a paso dicho espectador. En primer lugar, dependiendo de si se ve o no, en la imagen, la supuesta fuente del sonido; es decir, si se trata de la palabra, la persona que habla. Y es a partir de esta *orientación inmediata* de la percepción cuando determinados elementos sonoros (esencialmente los sonidos denominados *síncronos*, es decir, los diálogos o los ruidos cuya causa aparece en el campo) se pueden «absorber» a continuación en la falsa profundidad de la imagen o se pueden ocultar en la periferia del campo, a la espera de volver a aparecer en él si se trata de un sonido cuya causa ha quedado temporalmente fuera del campo; mientras que los demás elementos sonoros, en particular la «música de la película» en el sentido tradicional y las voces de los comentarios «en *off*» se orientan hacia otro lugar, en este caso imaginario, semejante a un *proscenio*.

Si se trata de la orquesta invisible que interpreta la música de la película, dicho proscenio es una especie de foso de orquesta como el de las salas de ópera o de cabaret (en las grandes salas de cine de los tiempos del cine mudo, el foso de la orquesta era real); y si se trata de la voz del comentarista, corresponde a una especie de estrado o de mesa de conferenciante por debajo de la pantalla o al lado de ésta (mesas o estrados que son *reales* en el caso de proyecciones comentadas en directo).

Estas orientaciones concretas, a partir del sonido que se emite desde una fuente real única, el altavoz, y siguiendo el simple criterio de la relación de cada sonido con su imagen correspondiente, paso a paso, ponen ya suficientemente de manifiesto que *la banda sonora no existe*, por decirlo de una manera provocadora. Es en efecto la imagen la que paulatinamente ordena el reparto y no, mal que nos pese, la naturaleza misma de los elementos grabados. Prueba de ello es que a menudo olvidamos los sonidos denominados *síncronos* como tales, absorbidos por la ficción, y que su significado, su efecto, se atribuye por lo general a la imagen únicamente o al objeto global que es la película, en cuanto se la intenta describir o analizar. Sólo los autores del sonido —grabador de sonido, encargado de producir sonidos, mezclador, escenógrafo— saben que si se desplazan o se eliminan estos sonidos *la imagen no parece la misma*. Por el contrario, los sonidos del proscenio, alejados del campo, de la escena visual, tienen mayores posibilidades de convertirse en protagonistas pues se perciben necesariamente mejor por su singularidad y se pueden aislar más fácilmente. Por ello se ha escrito mucho más sobre la *música de cine* y sobre las *vozes de comentarios* que sobre los sonidos denominados *síncronos*, que se suelen pasar por

alto por considerarse «redundantes», a menos que se perciba su mecanismo propio, lo cual no es tan fácil como se dice.

Ver o no ver la fuente del sonido: todo parte de aquí, pero tan simple alternativa tiene desde luego gran complejidad. Cabe suponer que no existan sólo dos orientaciones posibles y que algunos sonidos puedan no ser síncronos, sin que por ello tengan que refugiarse fuera de campo en el proscenio imaginario anteriormente mencionado. Empezando por la voz, denominada igualmente «fuera de campo», de un personaje que ha salido de la imagen pero que sigue estando ahí; o bien de la voz de un hombre al que nunca hemos visto pero que esperamos ver, porque lo situamos en «algún lugar» contiguo en relación al encuadre y en el presente de la acción. Está claro que los que más nos van a interesar son esos sonidos y esas voces, que no están *ni completamente dentro ni evidentemente fuera*: porque es seguramente ahí, con esas voces y con esos sonidos a los que se les ha dejado *errantes por la superficie de la pantalla*, donde entra en juego toda la fuerza del cine como tal.

Efectivamente, y simplificando: el cine puede haber tomado todas las demás variedades de formas dramáticas más antiguas, aun llevando a cabo un «simulacro»: la *voz síncrona* remite al teatro; la *música de cine* a la ópera, al musical, al melodrama, etc.; y la *voz de comentario* procede de la linterna mágica, de la proyección comentada, que es un arte muy antiguo.

El cine opera con estas tres situaciones de una manera muy particular, pero retoma el principio de los géneros anteriores. Por el contrario, los sonidos y las voces que vagan por la superficie de la pantalla, penando en busca de un lugar en el que detenerse, pertenecen al cine y sólo al cine. Pero su efecto es tanto más inasequible y turbador porque sólo se produce dentro de un movimiento, de una circulación.

Tras haber decretado rotundamente que la banda sonora no existe, demos un paso más y acabemos con la teoría de que, para el espectador, tiene que haber *sonidos*. Como si recibiéramos cualquier mensaje sonoro, en el cine o en otra parte, de manera indiferenciada y neutra; como si nuestra escucha no fuera ante todo una escucha humana.

3. EL VOCOCENTRISMO

En el cine «tal cual es», para los espectadores «tal cuales son», *no hay sonidos en los que se incluye, entre otros, la voz humana; hay voces, y todo lo demás*. Es decir, en cualquier magma sonoro, la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor.

Si parafraseamos esta hermosa fórmula de Christiane Sacco en el *Plaidoyer au Roi de Prusse*: «La presencia de un cuerpo estructura el espacio que lo contiene»⁴ (se trata evidentemente del cuerpo humano), podríamos decir que *la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que la contiene*.

Delante del Forum des Halles, en París, había en 1978 una edificación gigantesca de hormigón que ofrecía al transeúnte el espectáculo de un muro ciego, inmenso rectángulo neutro, vacío y vertical como una página en blanco. El día en que se pintó un pequeño personaje que caminaba y la proyección de su sombra sobre aquella superficie, en la que cabían por lo menos cien iguales, la superficie se estructuró totalmente para la mirada en torno al personaje. La presencia del hombrecillo le dio de repente una inclinación, una perspectiva, una parte derecha y otra izquierda, un delante y un detrás. Lo mismo sucede con cualquier espacio sonoro, vacío o no: en cuanto conlleva una voz humana el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno a ella la percepción del todo: trata de pelar el sonido para extraer el significado del mismo, intenta siempre *localizar* y, si es posible, *identificar* la voz.

Reflejo tan natural que todo se hace implícitamente, en el cine clásico, para potenciar la voz y el texto que sustenta, y para ofrecérsela al espectador en bandeja (y es que, efectivamente, en el cine, en lo que se refiere a las condiciones de escucha «en vivo», hay que reforzar artificialmente el nivel y la presencia de la voz con respecto a los demás sonidos, para compensar la ausencia de las referencias que, en escucha directa «binaural», nos permitirían aislar la voz del ruido que la rodea). Pero lo que, cuando se está rodando, se denomina toma de sonido es en realidad, en la mayoría de los casos, una «toma de voz», eliminándose o amortiguándose, en la medida de lo posible, los demás sonidos. Del mismo modo, las normas técnicas y estéticas del cine clásico se conciben implícitamente para poner de relieve la voz y la inteligibilidad del diálogo. ¿Acaso no es natural que se pretenda que se comprenda lo que se dice? Desde luego, pero no se trata sólo de inteligibilidad; se trata de la preponderancia que se le otorga sobre todos los demás a ese ser sonoro que es la voz, del mismo modo que el rostro humano no es una imagen como las demás. Palabra, gritos, suspiros o susurros, la voz jerarquiza todo a su alrededor y, al igual que la madre,

⁴ En *Plaidoyer au Roi de Prusse ou la première anamorphose*, París, Buchet Chastel, 1981, pág. 12. Las palabras exactas son: «Pero si la presencia de un cuerpo no estructura el espacio que lo contiene, no existiría razón alguna para que se encontrara allí y de una determinada manera.»

que se despierta cuando el llanto lejano de su hijo conturba el ruido habitual —a menudo más intenso— de la noche, nuestra atención se dirige, en medio del torrente de los sonidos, hacia ese otro yo que es la voz de otra persona. Se puede llamar a eso, si se quiere, *vococentrismo*. Naturalmente, el vococentrismo es la escucha humana y, necesariamente, el propio cine hablado en su inmensa mayoría.

Unos comentarios de Hitchcock, extraídos de una entrevista concedida a *Cahiers*, fueron muy reveladores para este ensayo. El autor de *Psicosis* hablaba, no de la banda sonora, sino del encuadre: «Lo primero que dibujo, sea cual sea el encuadre, es lo primero que contemplamos, es decir, los rostros. La posición del rostro determina el encuadre»⁵. Bastaba con trasladar a la escucha esta observación tan clara: lo primero que se escucha es la voz. Teníamos un eje, una dirección, para hablar del *sonido en el cine*, que no era ya aquella enojosa cuestión al uso. Ya no teníamos aquel amontonamiento inerte, heteróclito e indiferenciado que supone la expresión cajón de sastre «banda sonora». Lo mismo que se aclaró la cuestión del primer plano el día que nos dimos cuenta de que aludía a la medida humana, cuando refirmamos a la percepción humana, naturalmente vococentrista, la cuestión del sonido en el cine, saldremos del atolladero mecanicista y reductor a donde nos ha llevado el *a priori* de una *banda sonora*. Lo cual no impide que, a continuación, volvamos a centrar nuestro interés en los demás sonidos, en los ruidos, en la música.

4. CUANDO EL CINE ERA SORDO

Jean Painlevé escribió: «El cine siempre ha sido sonoro.» Pero Jean Mitry había precisado: «El cine de antes no era mudo, sino silencioso.» A lo que de antemano habían contestado Adorno y Eisler: «También el cine hablado es mudo.» De hecho, rectifica Bresson: «nunca ha habido cine mudo». Y por su parte André Bazin comentaba: «poco faltó para que todo el cine mudo se las diera de mudo», etc.⁶. Después de estas cuantas citas, lanzadas (fuera de su contexto) para turbar el agua clara de las fórmulas estereotipadas, nos toca tirar la piedra: ¡y lo hacemos diciendo que el cine debería llamarse más bien «cine sordo»!

⁵ Entrevista con Hitchcock incluida en A.A.V.V., *La politique des auteurs*, París, Champ Libre, 1972, pág. 153.

⁶ Respectivamente en *Le Film Français*, núm. 1755; *Estética y psicología del cine* (obra completa), Madrid, Siglo XXI, 1972; *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981; *La politique des auteurs*, op. cit.; *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001.

En primer lugar, ¿por qué «cine mudo»? Resulta interesante preguntarse *cuándo* surgió esta expresión. Lógicamente, tendría que haber sido cuando nació el cine hablado, cuando éste vino a poner de manifiesto que hasta entonces el cine *había carecido de voz*. Por supuesto, no es que no se supiera esto, sino que se había *olvidado*. Al igual que, mientras aguardamos la generalización del cine en 3-D, no dejamos de olvidar que la imagen cinematográfica es plana, aunque ésta se empeñe en hacernos creer lo contrario.

Pero ni los espectadores y los críticos de 1925 decían que iban a ver una «película muda», ni los espectadores actuales dicen que van a ver una «película hablada». Será a partir de una fecha simbólica, 1927, año de *El cantor de jazz*, cuando todo el cine anterior se califique retrospectivamente como mudo, del mismo modo que tal vez un día, refiriéndose al cine hablado, se lo defina retrospectivamente como cine plano. Un cine que sin embargo permite imaginar la profundidad, igual que lo que llamamos cine mudo, muy lejos de negar la voz o de lamentarse por su ausencia, permitía que ésta se imaginara...

Si podemos tacharlo de «sordo» es en la medida en que el cine nos aislaba de los ruidos reales de la acción, donde no había oído para el *hic et nunc* de la acción.

Pero la expresión de *cine mudo* ya está documentada en 1929, es decir, dos años después del nacimiento oficial del cine hablado. El caso es que mudo y silencioso no son sinónimos. Aunque hablamos indistintamente, o casi, de cine sonoro o hablado (la distinción entre ambas expresiones no superó los primeros años del cine... hablado), muy pocas veces se habla de cine silencioso. En René Clair, la utilización de este término parece un anglicismo para traducir *silent movie* (cuando *silent* significa tanto «que se calla» como «que no hace ruido»). La duda entre mudo y silencioso, al igual que la duda entre hablado y sonoro, gira sobre el mismo eje, la palabra, la voz.

Y sin embargo, ¿se podía calificar de silencioso, en el sentido propio, a aquel cine que desde el primer momento iba acompañado, sistemáticamente, por la música, y ello desde la primera proyección de los hermanos Lumière en 1895, en el «Grand Café»? Y no nos olvidemos de los efectos sonoros más o menos sofisticados recreados en directo en algunas salas de cine (Charles Vanel ha recordado que de joven trabajó en una sala como «ayudante de efectos sonoros»); recordemos igualmente la intervención de los charlatanes y comentaristas que interpretaban libremente los intertítulos que el público no podía leer, bien porque fuera analfabeto, bien porque estuvieran en lengua extranjera.

Y todavía menos se le podía calificar de mudo si por ello se daba a entender que los personajes *no hablaban*. Por el contrario, desde el primer momento hablaban por los codos. En este sentido, Bresson tiene razón cuando dice que nunca ha habido cine mudo: «Porque, efectivamente, se hacía hablar a la gente; sólo que hablaban en el vacío, no se oía lo que decían. ¡Así que no se puede decir que se había encontrado un estilo mudo!»⁷. ¿En qué se notaba que hablaban? En que movían continuamente los labios, en que su mímica evocaba largas párrafadas de las que los intertítulos nos daban, en caso necesario, un breve resumen. Por lo tanto, no es que el personaje de cine fuera mudo sino que el cine era sordo con respecto a él; de ahí la expresión de *cine sordo* que se puede emplear para el cine que hacía que el espectador tuviera, con respecto a las acciones que veía, una «mirada de sordo».

Pero este sordo por obligación no puede no oír voces; lo que pasa es que resuenan en su imaginación. Al igual que el oyente radiofónico confiere un rostro a sus locutores predilectos, incluso y sobre todo si nunca los ha visto (cosa que le permite soñar mejor con estos rostros), el espectador de la película muda —perdón, de la película sorda— soñaba las voces de la película, cada uno las suyas. Garbo, en los tiempos del cine mudo, tenía tantas voces como le podían prestar, individualmente, sus admiradores. El cine hablado le ofreció sólo una, la suya. Pues no cabe duda alguna de que el cine mudo sacaba ventaja de las voces soñadas, por el hecho mismo de sobreentenderlas.

Una expresión dramática en la que el actor mueve los labios sin que se oiga palabra alguna. ¿Cuándo se había visto jamás semejante cosa? Nunca, ni siquiera en el mimo, donde no se abre la boca. Si el cine hablado sigue pareciéndole a algunas personas muy vulgar en comparación con el mudo, es porque las voces reales que en él se oyen establecen un conflicto con las voces imaginarias que cada uno puede inventar a su antojo. Y ello muy a menudo provoca la misma decepción secreta o confesada y el mismo efecto de realismo grosero que el que a veces produce el descubrimiento, en televisión o en fotografía, de los rasgos de una actriz radiofónica cuyo aspecto físico se desconocía hasta ese momento (cosa que en la actualidad sucede pocas veces, pero que todavía era frecuente hace veinte años).

No es por lo tanto la *ausencia de las voces* lo que perturbaba al cine hablado, sino más bien la posibilidad que hasta entonces había tenido el espectador de imaginárselas por su cuenta. Exactamente de la misma

⁷ Conversación con Robert Bresson en *La politique des auteurs*, op. cit., pág. 301.

manera que una adaptación filmada objetiviza los rasgos de un personaje de novela. Está prohibido soñar las voces y, según Marguerite Duras, soñar sin más —porque el cine le pone una «puerta» a la imaginación—. Todavía hoy puede afirmar: «Hay algo en el cine mudo que se ha perdido para siempre. Hay algo vulgar, algo trivial [...] en el realismo inevitable de lo directo [...] y en la trampa inevitable que ello supone»⁸.

Y sin embargo, nos acostumbramos enseguida y el cine no tardó en hallar empleo para la voz, aparte de filmar obras de teatro y comedias musicales (cosa que no es en absoluto deshonrosa). En efecto, prácticamente todo lo que el cine puede hacer estructuralmente con la voz en una ficción cinematográfica se encuentra reunido en una película de 1932, *El testamento del Dr. Mabuse*, de Fritz Lang. Cuando hablamos de un juego «estructural», entendemos por ello determinada sintaxis de posibles relaciones entre la imagen de cine y la voz, relaciones cuyas figuras y combinaciones nos parece que alcanzan un número ilimitado. Pero así como la música occidental ha funcionado durante varios siglos con doce notas, el cine está muy lejos de haber agotado todas las variaciones posibles con estas figuras. Y evidentemente la más rica no es la que consiste en *mostrar a la persona que habla*, sino más bien aquella en la que no se ve a la persona que se oye, al tiempo que su voz sale del centro de la imagen, procedente de la misma fuente que los demás sonidos de la película. Es la *invención del acusmaser*.

5. LA CARENCIA DE VACÍO

A partir del momento en el que se la oía, la voz y, en términos generales, los sonidos síncronos aportaban al cine un poco de esa decepción causada inevitablemente por la colmación «oral» de una ausencia, de un vacío en el que ha anidado el deseo. Pero como le decía a René Clair un norteamericano sagaz: «Dele usted a una niña una muñeca que diga papá y mamá y ya no querrá otra»⁹. Efectivamente: el fulgurante éxito del cine hablado que, para sorpresa general, trastornó toda la industria cinematográfica, ponía claramente de manifiesto que en él se buscaba seguramente el mismo tipo de satisfacción oral que la que hoy nos proporciona el cine de efectos especiales en color y con sonido Dolby en estéreo, el cine hipernutritivo cuyo realismo sensorial re-

⁸ En A.A.V.V., *Marguerite Duras*, París, l'Albatros, col. Ça Cinéma, pág. 80.

⁹ Referido en René Clair, *Cinéma d'hier cinéma d'aujourd'hui*, París, Gallimard, col. Idées, 1970, pág. 218.

sulta agresivo para la sensibilidad cinéfila, aunque provoca una especie de bienaventuranza. Del mismo modo, al cine hablado de los primeros tiempos (dejando a un lado las películas de transición parcialmente habladas y las películas sonoras) no le sentaba bien la carencia, el silencio, aunque por su propio principio lo autorizaba más fácilmente que el cine mudo.

Era un cine que *carecía de vacío*, por así decirlo, y fue preciso que transcurriera cierto tiempo para que se diluyera el efecto de hiperrealismo mágico y un poco descorazonador y para que volviera a aparecer en el cine aquel lugar de la carencia que le es necesario para su pleno funcionamiento (por así decirlo).

Pero no se piense que el cine de repente se puso a hablar. En realidad, ya en 1895 Thomas Edison había querido inventarlo sonoro. Cosa que técnicamente era posible, puesto que el gramófono, al igual que el teléfono, se habían inventado *antes* que el cine. Reproducir la realidad, acoplando el sonido y la imagen sincronizados, fue la primera idea espontánea de muchos pioneros del cine. Entre 1895 y 1927, entre *La sortie des Usines Lumière* y *El cantor de Jazz*, se cuentan por decenas las patentes y las demostraciones de cine hablado en las salas accesibles al público en general, como el *Gaumont-Palace*.

A partir de 1905, sistemas como el «Fono-Cine-Teatro», el «Tonbild» o el «Biofonógrafo» podían ofrecer al público una escena de *Hamlet* por Sarah Bernhardt, *con la voz*, o una ópera filmada como el *Fausto* de Gounod, *con el sonido*. Lo único que pasaba era que los procedimientos de sincronización no siempre funcionaban correctamente, sobre todo en obras largas, y el cine, desde el punto de vista tanto estético como comercial, había optado por otras vías. Por eso, hasta la explosión de 1927, aquellos numerosos experimentos se quedaron en simples curiosidades, en atracciones.

Cuando leemos cómo anunciaban los periódicos de la época aquellas demostraciones del cine hablado antes de su nacimiento oficial, lo que nos sorprende no es su maravillado lirismo sino por el contrario el tono más bien tranquilo con que se habla del tema. No cabe duda de que el público se había acostumbrado a la idea, cuando no a la realidad, de un cine hablado y acudía a él como hoy se acude a ver un holograma: como una demostración a la vez esperada y sorprendente de un procedimiento todavía sometido a unas dimensiones restringidas. Pero dichas experiencias abundaban antes de 1927 y, aunque todas las historias del cine aluden más o menos a las mismas, no por ello se replantean su cómoda división (estadísticamente justificada) ~~de la historia~~ *de la historia* del cine en una época muda y una época hablada.

El cine denominado mudo no era por lo tanto más que un *mudo bajo tregua* y lo sabía perfectamente. Lo que no se podía prever era lo que llegaría a ser a largo plazo el cine hablado. En 1929, es decir dos años después de su «nacimiento», a mucha gente, y en especial a la de cierta categoría intelectual, le parecía que no ofrecía nada de particular; decían: el cine sonoro sólo sirve para filmar teatro o comedias musicales y no se le puede atribuir ninguna dignidad artística. Para otras personas, dicha dignidad sólo podía esperar conquistarla mediante procedimientos como el *contrapunto audiovisual*, en el que los sonidos no son meras ilustraciones de la literalidad de las imágenes sino que en él adquieren su independencia, intervienen en una función metafórica y simbólica, etc. («Manifiesto de los Tres»: Pudovkin, Alexandrov, Eisenstein). ¿Quién se podía entonces imaginar el papel que en él iba a desempeñar esta nueva entidad a la que hemos denominado acusmase?

Si uno era un buen público para el cine hablado, y su éxito pone de manifiesto que así lo fueron las masas, uno se dejaba llevar por aquella marejada sensorial. Pero si se pretendía buscar el fallo (como hacemos con las películas en estéreo), se podía percibir, como lo hizo Alexandre Arnoux, el efecto de «pegado» de las voces sobre los cuerpos y el perceptible desfase entre la posición de las bocas de los personajes que se veían en la pantalla y la procedencia efectiva del sonido, desde el altavoz situado detrás de la pantalla. En la actualidad, nuestra mente se ha habituado a «conectar» a cualquier imagen sonidos cuya localización real está mucho más dispersa y disociada con respecto a lo que vemos.

6. EL FIN DE LA INOCENCIA DE LA VOZ

Podemos preguntarnos por qué, en un momento en el que las grandes figuras (Chaplin, Eisenstein, Stroheim, etc.) ponían en tela de juicio el cine hablado recién nacido, se hablaba tan poco de la voz en sí, cuando ésta suponía en realidad la gran revolución.

Evidentemente se hablaba. Lo que pasaba era que, en vez de decir la voz, se decía la palabra, los diálogos; es decir que se la relacionaba con el discurso. Pero era precisamente *la voz*, y no el discurso, la que, bajo el nombre de palabra, resultaba problemática (puesto que discurso y diálogos ya existían en el cine mudo): la voz de Greta Garbo, ronca y con acento sueco, que hizo pensar a los productores de su primera película hablada, *Ana Christie*, que tal vez no se tolerara; la voz de John Gilbert, que pareció aguda e impropia, y que puso fin a su carre-

ra; las voces de los actores norteamericanos cuyos acentos provocaban la risa del público londinense... Fue contra la voz, bajo el nombre de palabra, contra lo que protestó Chaplin. El sonido, por el contrario, no le molestaba, puesto que hasta 1935 siguió haciendo *cine sonoro*.

Cuando el cine alcanzó la palabra, lo problemático no fue el texto (el cine mudo ya lo había integrado mediante el procedimiento increíblemente espurio, todo hay que decirlo, de los intertítulos) sino la voz en cuanto presencia, expresión o mutismo; la voz en cuanto ser, doble, sombra de la imagen; en cuanto poder; la voz en cuanto amenaza de perdición para el cine.

«Cualquier adición de la palabra a una escena filmada», decía el Manifiesto de los Tres rusos, «acabaría con la realización», René Clair meditaba sobre aquel «temible monstruo», el cine hablado, y Bardèche y Brasillach lanzaban esta fórmula: «Es posible que nosotros, que hemos asistido al nacimiento de un arte, hayamos asistido también a su muerte.» En resumen, el fantasma de la *muerte del cine* lo invadía todo, como sucede hoy, a principios de la década de 1980. ¿Por otros motivos? Naturalmente. La voz seguramente no tenga hoy nada que ver con ello y su planteamiento como objeto teórico, al mismo tiempo que la aparición de películas como *L'Homme Atlantique*, en la que una voz de mujer decreta, con maravillosas palabras de amor, el final del cine, es tal vez sólo un fenómeno local y francés, que no coincidiría más que por pura casualidad con las conmociones tecnológicas (imagen de vídeo de alta definición, nuevo sonido, vídeo doméstico) que marcan el final del cine que conocemos.

El hecho de que la voz se convierta hoy en tema de debate y de estudios teóricos no significa naturalmente que en adelante se vayan a hacer cosas más interesantes con ella. En lo que se refiere a la voz, el cine podría perder la autenticidad que hasta la fecha le ha permitido utilizarla de manera tan inmediata y llamativa. Es posible que algunas películas como *El testamento del Dr. Mabuse*, *Psicosis*, *El intendente Sansho*, *India Song*, en las que se ha sacado partido a los poderes de la voz con una gran espontaneidad de teoría con respecto a esos poderes, pertenezcan a una época ya superada: la de la inocencia de la voz.

Está claro que hay que perder dicha inocencia para que se la perciba como tal. Y si se escribe tanto sobre la voz es porque ha habido un corte, una separación. Pero este corte no hace más que traducir un desplazamiento de nuestra sensibilidad y la inversión en un nuevo objeto del cine: la voz, que pertenece a la misma mitología, inalterable, del paraíso perdido.

I. MABUSE

Magia y poder del acusmaser



Elsi (Inge Landgut) delante de la sombra del asesino (Peter Lorre) en *El vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang (1931).

1. El acusmaser

1. EL JUEGO DEL ESCONDITE ORIGINAL

La visión humana es *parcial y direccional*, como la del cine; sin embargo, el oído es *omnidireccional*. No vemos lo que está detrás de nosotros, pero oímos en todas las direcciones. De todos los sentidos, el oído es, probablemente, el que más pronto se despierta, pues funciona ya en el estado fetal, en el que el ser humano capta la *voz de la Madre*, que reconocerá después de haber nacido; por el contrario, la vista no entra en acción hasta que el ser humano ha nacido, aunque, al menos en nuestra cultura, llega a ser el sentido más estructurado; dispone de un repertorio de formas, de nociones y, sobre todo, de *nominaciones* absolutamente considerable, con el que para nada pueden competir ni el tacto, ni el olfato, ni siquiera el oído. Es la vista la que mejor nos permite orientarnos, porque la nominación y el reconocimiento de las formas es diez mil veces más fino y exacto que mediante cualquier otra aprehensión. El oído es un sentido tan sutil como arcaico, que ha quedado en gran medida relegado al limbo de lo innombrado: *se experimenta, pero no se puede expresar* (¡por sorprendente que pueda parecer, hemos tenido que esperar hasta el siglo XX y a las investigaciones de Pierre Schaeffer para conocer una pretensión de *nominación de las percepciones sonoras en su generalidad concreta!*)¹.

En la experiencia del bebé humano, la madre está continuamente jugando al escondite con su campo visual —unas veces se esconde de-

¹ Sobre este tema, véase Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 2003.

trás de él, otras se oculta detrás de alguna cosa y otras el niño está completamente pegado a ella y deja de verla—. Pero el continuo olfativo y vocal y, eventualmente, el contacto táctil, mantienen la presencia de la madre que se deja de ver (el que se *la vea* supone, por otra parte, un mínimo de distancia y de separación). Determinados juegos cinematográficos con el fuera de campo (ocultar a un personaje, pero hacer que siga siendo perceptible mediante el sonido) realizan una especie de transposición, de reducción de estas apariciones-desapariciones, que sabemos que para un niño resultan dramáticas. El recorte y el montaje cinematográficos están en cierto modo relacionados con la aparición-desaparición de la madre, y también con algunos juegos como el del carrete y la cuerda (*Fort! Da!* [¡No está! ¡Sí está!]), recogido por Freud y analizado por Lacan como modelo de «juegos repetitivos en los que la subjetividad fomenta al mismo tiempo la superación de su desamparo y el nacimiento del símbolo»².

El campo y el fuera de campo (nociones que algunas personas todavía pretenden que son inventos de mentes complicadas) pueden denominarse con otro término, cuando se trata de conservar mediante la voz a un personaje que se ha salido del encuadre, o mejor aún, cuando se empeñan en no mostrarnos a alguien cuya voz se oye: es un juego del escondite.

2. NI DENTRO NI FUERA

Sobradamente se sabe que la invención del cine hablado permitió que se oyeran las voces de los actores, darle voz a la imagen de Garbo. Lo que también se sabe, aunque no se dice tanto, es el que el cine hablado consiste *también* en mostrarnos una puerta cerrada o una cortina opaca al tiempo que oímos la voz de alguien que se supone que está detrás. O bien en mostrar un espacio vacío y hacer que resuene la voz de alguien que supuestamente está «allí», en el *hic et nunc* de la escena, pero fuera del encuadre. Es poblar la imagen más vacía, o incluso la pantalla negra, como sucede con Ophüls (*El placer*), Welles (*El cuarto mandamiento*) o Duras (*L'Homme Atlantique*) con una *presencia acusmática*.

En un diccionario antiguo encontramos esta definición de *acusmático*: «se dice de un sonido que se oye sin ver la causa de donde procede». Nunca se alabará suficientemente a Pierre Schaeffer por haber desenterra-

² En *Écrits*, *op. cit.*, pág. 318.

do, en la década de 1950, este insólito término para designar una situación de escucha muy común en la actualidad —sistemizada por la radio, el teléfono, el disco—, que existía evidentemente desde hace mucho tiempo antes de todos estos medios pero que, al no estar etiquetada con ningún término específico, ni siquiera se la identificaba como tal, ni mucho menos se tenían en cuenta sus efectos. Por el contrario, no le pareció conveniente para su propósito (se trataba de *música concreta*) hallar una palabra específica para la otra situación, aquella aparentemente trivial en la que *se ve* la fuente, y por ello se contentó con hablar en ese caso de escucha «directa». Como esta expresión es relativamente ambigua, nosotros preferimos hablar de «escucha visualizada»³.

Naturalmente, el cine hablado partió del sonido *visualizado* (que se suele denominar «síncrono» o «in») pero no tardó en experimentar con el sonido acusmático: no sólo con respecto a la música, sino sobre todo en cuanto a la *voz*. Se cita por lo general el ejemplo de *El vampiro de Düsseldorf*, obra de 1930 [*sic*], en la que la sombra del asesino de niñas se proyecta sobre el cartel en el que se ha puesto precio a su cabeza, en tanto que la voz fuera de campo dice a la niña (que, contrariamente a lo que se ve en la famosa foto de rodaje, también está fuera de campo en ese momento): «¡Qué pelota tan bonita tienes!» La coexistencia, en ese plano, de la voz y la sombra, y la utilización de la voz acusmática para producir inquietud, resultan sobradamente elocuentes. Pero la voz no tardará en prescindir de la oscuridad, o de la sobreimpresión, para imponer su personaje acusmático.

Es preciso comprender que, entre una situación (visualizada) y otra (acusmática) no es el sonido lo que cambia ni de naturaleza, ni de presencia, ni de distancia, ni de color. Lo es sólo la relación entre lo que se ve y lo que se oye. La voz del vampiro, cuando no se le ve, está tan presente y definida como en aquellos planos en los que sí está visible. Por eso, cuando se oye la «banda sonora» de cualquier película *sin ver su imagen*, es imposible distinguir, basándose sólo en el sonido, los sonidos acusmáticos de los sonidos visualizados. Sólo podemos dilucidar lo que está pasando o recordar sus imágenes cuando ya hemos visto la película. La escucha sin imagen «acusmatiza» de manera uniforme todos los sonidos sin que, en esta «banda sonora» acusmatizada (que, a este fin, se convierte entonces en una auténtica banda sonora, en una totalidad), conserven huella alguna sensible de su relación inicial con la imagen.

³ Las expresiones que se suelen utilizar en Francia como «fuera de campo» u «off» son excesivamente ambiguas y su significado poco definido; por eso preferimos recuperar el término acusmático.

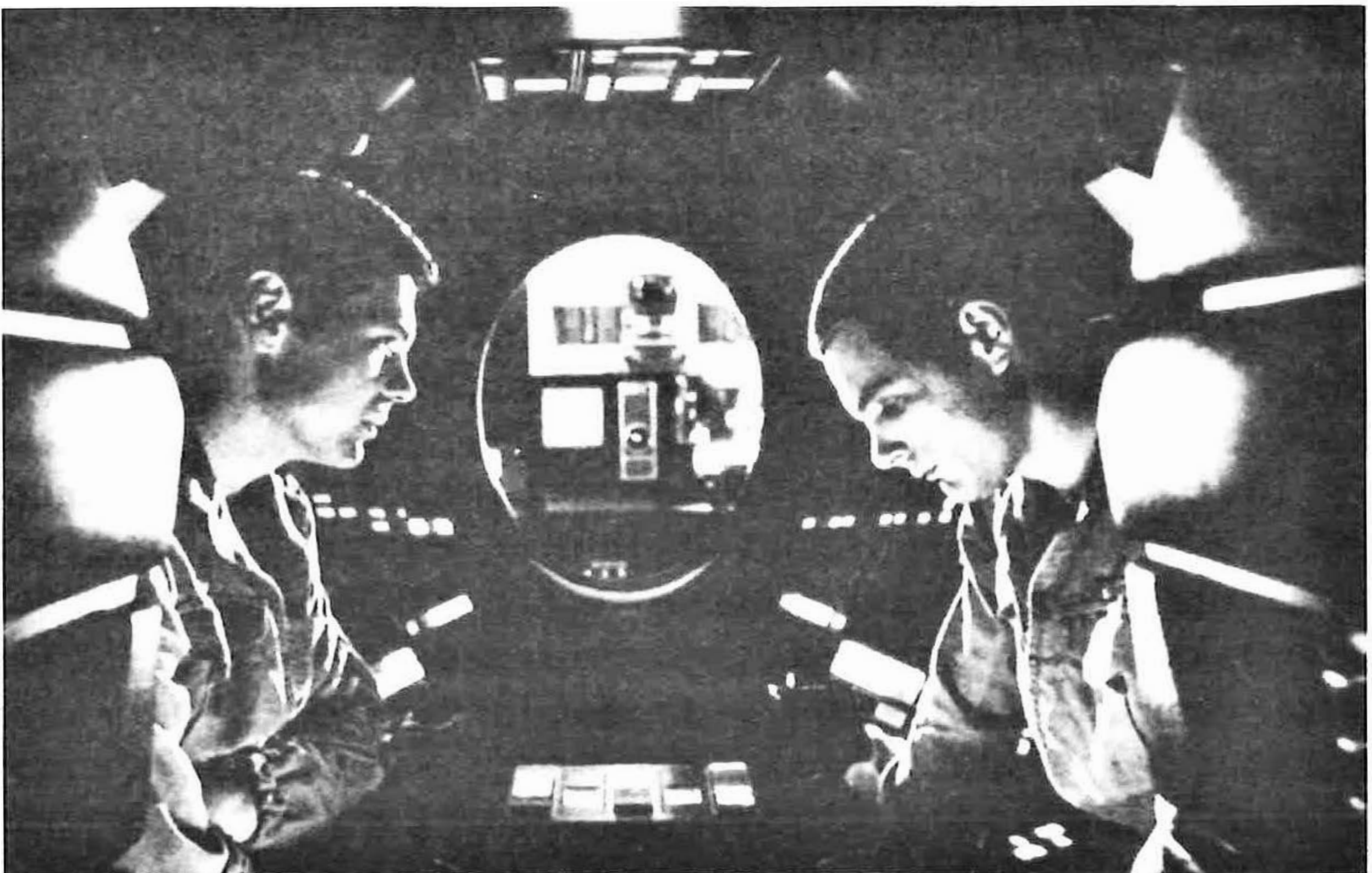
Para comprender lo que está en juego con esta diferencia, es preciso volver a analizar el sentido antiguo de la palabra acusmático: parece ser que fue el nombre que se le dio a una secta pitagórica cuyos adeptos escuchaban a su Maestro que hablaba *detrás de un cortinaje* para que, según se decía, la visión del que hablaba no les distrajera del mensaje (como sucede en la televisión, que a veces prestamos poca atención a lo que está diciendo una persona porque nos fijamos en cómo enarca las cejas o mueve las manos —cosa que las cámaras se complacen en recoger detalladamente—). Pero esta regla del prohibido-ver, que convierte al Maestro, al Dios, al Espíritu, en una *voz acusmática*, existe desde luego en muchos ritos y religiones, en particular en las religiones islámica y judaica. La encontramos también en el dispositivo del tratamiento freudiano, en el que el paciente no ve a su psicoanalista que no lo mira. Por último la tenemos en el cine, donde la voz del Maestro acusmático que se esconde detrás de una puerta, de una cortina o fuera del campo interviene en el meollo de varias películas famosas: *El testamento del Dr. Mabuse* (voz del genio maligno), *Psicosis* (voz de la Madre), *El cuarto mandamiento* (voz del director).

Cuando la presencia acusmática es la de una voz y, sobre todo, cuando todavía no se ha visualizado dicha voz, cuando todavía no se le puede asignar un rostro, tenemos un ser de un tipo particular, una especie de sombra parlante y actuante a la que llamamos *acusmaser*, es decir, un ser acusmático. Una persona que os habla por teléfono y a la que no habéis visto nunca es un acusmaser. Pero si ya la habéis visto o si, por ejemplo en el cine, seguís oyéndola después de haber salido del campo en el que se la veía, ¿podemos seguir diciendo que es un acusmaser? Evidentemente sí, pero de otra especie, la de los acusmaseres ya visualizados. Sería muy fácil, desde luego, multiplicar los neologismos, aunque sólo fuera para distinguir *al menos* dos casos dependiendo de que se le ponga rostro o no a la voz invisible.

Sin embargo, preferimos mantener abierta la definición del acusmaser para evitar crear subdivisiones que necesariamente resultarían más o menos académicas. Dejaremos esta noción sin precisar, con un sentido general. Digamos que se trataría más bien de lo que podríamos denominar el *acusmaser integral*, la persona a la que todavía no hemos visto pero que puede aparecer en cualquier momento en el campo. Más familiar y tranquilizador es el acusmaser ya visto, que ha salido temporalmente del campo, aunque en las regiones negras del campo acusmático, que envuelve y engloba el campo visible, dicho acusmaser pueda adquirir, por contagio, algunos de los poderes del acusmaser integral. Y más familiar resulta igualmente el amable acusmaser-comentador, al



Didier Flamand, Delphine Seyrig y Claude Mann en *India Song* (1974)
de Marguerite Duras.



Gary Lockwood y Keir Dullea en *2001: Una odisea del espacio* (1968)
de Stanley Kubrick.

que jamás vemos pero que no corre ningún riesgo personal en la imagen. Ya veremos más adelante de qué poderes y de qué riesgos se trata.

Pero, ¿qué pasa con los acusmaseres de la radio, y con las voces entre bastidores en el teatro o en la ópera? ¿No se trata acaso de la misma especie, y no estaríamos reinventándonos pomposamente al locutor o al actor escondido entre bambalinas?

El *acusmaser-radio*. Pedimos perdón por esta perogrullada: la radio es por esencia acusmática. Los acusmaseres que hablan en la radio lo son por el propio principio del medio: no se corre el riesgo de verlos y en ello se diferencian esencialmente de los acusmaseres cinematográficos. No se puede extraer ningún efecto del juego entre «mostrar», «mostrar parcialmente» y «no mostrar».

En el cine, por el contrario, la zona acusmática se define como fluctuante, siempre susceptible de que lo que se va a ver la ponga en tela de juicio. Incluso en un caso extremo como *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, de Marguerite Duras, en el que prácticamente no aparecen, en la imagen despoblada, los rostros y los cuerpos de los acusmaseres que pueblan la banda sonora (la misma que la de *India Song*), el principio cinematográfico es que, en cualquier momento, estos rostros y estos cuerpos podrían manifestarse y desacusmatizar las voces. Por lo demás en el cine, al contrario de lo que sucede en la radio, lo que se ha visto y oído da pie para que se prejuzgue lo que no se ve, con la consiguiente posibilidad de caer en el error. Existe un marco, con bordes visibles: *se ve dónde corta* y por lo tanto dónde se inicia el fuera de campo. En la radio, y en ello estriba la diferencia, no se ve dónde corta.

El *acusmaser-teatro*. En su *Historia del cine*, Georges Sadoul cede a la tentación de asimilar las investigaciones realizadas, en los primeros tiempos del cine hablado, sobre el «contrapunto audiovisual» con los «ruidos de entre bastidores típicos del teatro»⁴. A saber: que entre una voz entre bastidores y una voz de acusmaser cinematográfico hay algo más que un matiz.

En el teatro, la voz entre bastidores se percibe claramente como procedente de un lugar distinto al escenario, se localiza realmente en otra parte. El cine no utiliza un *escenario*, aunque a veces lo simule, sino un *encuadre*, con puntos de vista variables, y en ese encuadre las voces visualizadas y las voces acusmáticas no se reparten como tales más que en la cabeza del espectador, según lo que éste va contemplando. En la mayoría de los casos (el sonido estereofónico es todavía

⁴ En *Historia del cine mundial* (en la edición francesa, *Histoire du Cinéma mondial*, París, Flammarion, pág. 234).

excepcional y, a juzgar por la manera cómo se utiliza, no altera siempre de forma notable la regla del juego), el sonido fuera de campo procede del *mismo lugar real* que los demás sonidos, es decir, del mismo altavoz. Naturalmente, hay casos ambiguos, en los que no se distingue perfectamente lo que está «fuera de campo» y lo que no está «in», como sucede, por ejemplo, con Fellini. Pero ¿es preciso recordar que la ambigüedad sólo se produce precisamente cuando no hay identidad?

Por lo tanto, nos encontramos muy lejos de la voz entre bastidores del teatro, percibida verdaderamente *por detrás* de un escenario que, a diferencia del campo cinematográfico, no nos obliga a saltar de un punto de vista a otro, de un primer plano a un último término... En cuanto al acusmaseo del cine, se encuentra «fuera de campo» y por lo tanto, para el espectador, fuera de la imagen y al mismo tiempo *está en la imagen*, de cuya parte posterior procede, de manera real (cine clásico) o imaginaria (televisión, autocine, etc.). Como si su voz vagabundeara por la superficie, al mismo tiempo dentro y fuera, en busca de un lugar donde asentarse. Sobre todo cuando todavía no nos han mostrado el cuerpo que normalmente habita esa voz.

Ni dentro ni fuera: ése es el destino, en el cine, del acusmaseo.

3. ¿CUÁLES SON LOS PODERES DEL ACUSMASER?

Dependiendo de que se haya *visto* o no al acusmaseo, el planteamiento será distinto. En el caso de que todavía no se la haya visto, la voz más anodina de todas las acusmáticas, en la medida en que se adentre aunque sea mínimamente en la imagen, se reviste de poderes mágicos, por lo general maléficos y en escasas ocasiones tutelares. El hecho de que se adentre en la imagen significa que no se contenta con hablar a título de observadora sino que tiene con ella una relación de *inclusión posible*, una relación de poder y posesión susceptible de funcionar en ambas direcciones.

La voz que todavía no se ha visto (por ejemplo, la de Mabuse en *El testamento* o la de Maupassant en los dos primeros *sketches* de *Le Plaisir* de Ophüls) tiene una especie de virginidad, por el simple hecho de que el cuerpo que supuestamente la emite todavía no ha entrado en el campo de visión. Su *desacusmatización*, es decir, el simple hecho de acabar por mostrar a la persona que habla es siempre como una desfloración, que acarrea la pérdida de los poderes adscritos a su virginidad de acusmaseo pero que, al mismo tiempo, lo reinserta en las filas de los seres humanos.

El elemento simétrico de la voz que todavía no se ha visto es el cuerpo que todavía no ha hablado, el *personaje mudo*, que no hay que confundir con el personaje de la película muda. Precisamente estos dos personajes simétricos se parecen y coinciden en muchos puntos (véase el capítulo sobre el mudo). De este modo, toda una imagen, toda una ficción, toda una película pueden quedar en suspenso en la epifanía del acusmaser. Lo que está en juego queda entonces reducido a un empeño en sacar a éste a la luz. Ahí está la fuerza de películas como *Mabuse* o *Psicosis*, y también de muchas ficciones policiacas o fantásticas, en las que lo que se pretende es «desactivar al acusmaser», que es el monstruo escondido, o el Gran Jefe, o el genio maligno o, las menos de las veces, un Sabio... Naturalmente, es preciso, como ya hemos dicho anteriormente, que el acusmaser no se sitúe en la posición relegada del presentador, del comentador, de la voz de la linterna mágica, sino que la voz tenga, al menos mínimamente, *un pie en la imagen*, en el lugar de la película, que habite un lugar de paso que no es ni el interior de la escena de la película ni el proscenio —un lugar que no tiene nombre pero que el cine utiliza constantemente.

Al estar en la pantalla sin estar en ella, al vagar por la superficie de la pantalla sin adentrarse en ella, el acusmaser es el factor de desequilibrio, de tensión; es una invitación a *ir a ver*, pero puede ser también una *invitación a la perdición*. Pero ¿qué se puede temer del acusmaser? ¿Cuáles son sus poderes?

Podemos reducirlos a cuatro: estar por doquier, verlo todo, saberlo todo, poderlo todo. Es decir: ubicuidad, panoptismo, omnisapiencia, omnipotencia.

El *acusmaser está por doquier*, su voz sale de un cuerpo insustancial, no localizado, y se diría que no la detiene ningún obstáculo. Los medios de comunicación, como el teléfono o la radio, que transmiten las voces acusmáticas y permiten que existan al mismo tiempo aquí y allá, se utilizan a veces en las películas para encarnar dicha ubicuidad. En *2001*, Hal, el ordenador parlante, habita toda la nave espacial.

El *acusmaser lo ve todo*, su palabra es como la de Dios: «Ninguna criatura puede ocultarse de ella.» La persona que no está en el campo tiene una posición óptima para ver todo lo que está sucediendo; la persona que no vemos tiene una posición óptima para vernos, ése es al menos el poder que le otorgamos. Aunque nos diéramos la vuelta para sorprenderle, seguiría estando detrás de nosotros, y así continuamente. Es el *fantasma panóptico*, de carácter obsesivo o paranoico, el que domina absolutamente el espacio mediante la vista.

Son muchas las películas que se basan en la voz que todo lo ve: tanto si se trata del «Jefe» en *El testamento del Dr. Mabuse*, de Fritz Lang,

cuya mirada traspasa la espesura opaca de una cortina (cortina que sirve, como dice Barthes, para ocultar la mirada), como del ordenador Hal en *2001*, este «ser-voz» que, incluso cuando los astronautas lo hacen sordo a lo que hablan entre ellos, ha sabido *leer en sus labios*; o de la voz clásica del narrador que, desde su apartado lugar, está en posición de verlo todo; o de las voces clásicas de fantasmas, invisibles, que se mueven por todos los lugares por donde se desarrolla la acción y a los que, como al diablo cojuelo, no se les oculta nada (*Tendre Ennemie* de Ophuls); o por último, en las películas de suspense, de esos interlocutores telefónicos que aterrorizan a sus víctimas con el estribillo «no me ves pero yo a ti sí».

Una película de terror de John Carpenter, *La niebla*, pone en escena al fantasma panóptico de una manera la mar de ingeniosa. La protagonista (Adrienne Barbeau) trabaja de *disk-jockey* en una emisora de radio local instalada en un faro abandonado, desde lo alto del cual domina toda la ciudad. Los demás personajes de la película la conocen como *una voz* que es capaz, sólo ella, de *ver* la situación en la que se encuentran atrapados (una nube maléfica ha invadido la ciudad). Han perdido todo punto de referencia por culpa de la niebla, atravesada tan sólo por la voz de las ondas, que emite desde el faro materializando su poder panóptico⁵.

Se diría pues que lo normal es el acusmasear que todo lo ve; la excepción, lo raro es la voz del acusmasear que no lo ve todo, en el que volvemos a encontrar el motivo panóptico de manera inversa, pero explícita. En *Anatahan*, de Joseph von Sternberg, la acción se desarrolla en una isla en la que han naufragado unos soldados japoneses a los que oímos hablar en su lengua. Para el espectador occidental, la acción, en lugar de estar doblada o subtitulada, está *comentada* en inglés por la voz en *off* del propio Sternberg, que habla «en nombre» del grupo de soldados empleando de manera insólita la primera persona de plural. Este «nosotros» abarca, no todo el grupo, sino la fracción mayoritaria de los que quedarán excluidos de cualquier tipo de relación con *la única mujer de la isla*. En efecto, cuando la imagen y el sonido síncrono en japonés que la acompaña nos introducen en la cabaña, en la que se encuentra la mujer con su pareja de ese momento, la voz del narrador se expresa con una voz de *una persona que no ve* lo que acontece ante nuestros ojos y que sólo puede hacer conjeturas («no hemos po-

⁵ Véase, a propósito de esta película, en el último capítulo de la segunda parte, «La invitación a la perdición».

dido saber»). A diferencia del ojo de la cámara, la voz *no ha entrado en la cabaña*. Esta disociación entre la voz del narrador acusmático y la mirada indiscreta de la cámara resulta tanto más turbadora cuanto que la voz que dice que no ve se encuentra en el lugar desde el que supuestamente lo vería todo, es decir, fuera del campo, y cuesta trabajo creer que no presencie la acción que tiene lugar en el campo. Es preferible suponer cierta *mala fe* en su ceguera parcial. El «nosotros» en nombre del que habla, hay que reconocerlo, no remite a nadie en particular, y nunca se puede identificar, en la muchedumbre de soldados, al individuo particular que asume la narración.

Del mismo modo, una buena parte de las voces acusmáticas que se oyen en la recepción de *India Song*, de Marguerite Duras, hablan con voces que no lo ven todo, y este no verlo todo, este no saberlo todo, se refiere en primer lugar a la pareja del Vicecónsul y Anne-Marie Stretter, del mismo modo que el «nosotros» de Sternberg se refería a la pareja dentro de la cabaña. Todo ello, además de otros ejemplos que veremos más adelante, nos sugiere que el *acusmático de visión parcial* está en cierto modo relacionado con la escena primitiva. Lo que *dice que no ve* es lo que hace *la pareja*. Por eso precisamente la película de Bertolucci *La historia de un hombre ridículo* trata de una inversión perversa de la escena primitiva (es el Padre el que no ve lo que están haciendo juntos el Hijo y... a nuestro parecer, la Madre): el hijo le ha regalado al Padre *unos prismáticos* con los cuales, al principio de la película, desde la azotea de su fábrica, se entretiene jugando a ser el que todo lo ve. Pero Bertolucci ha dotado al Padre, interpretado por Ugo Tognazzi, de una extraña «voz interior» de la que nunca sabemos dónde acaban su ver y su saber, en particular en lo que se refiere a su hijo, al que «ella» ve cómo lo secuestran, y en lo que sucede a sus espaldas, de lo cual no ve nada.

En efecto, lo más inquietante no es cuando se supone que el acusmático está dotado de un conocimiento *ilimitado* en el sentido de «sin límite alguno», sino cuando ese ver y ese saber tienen unos límites que desconocemos por completo. La idea de un dios que todo lo ve y todo lo sabe (ese Dios, en las tres religiones del Libro, la judaica, la cristiana y la islámica, es un acusmático) es una idea posiblemente «indecente», como decía la niña que menciona Nietzsche, pero es casi natural. Mucho más incómoda es la idea de un dios, de un ser con poderes y visión parciales que no sabemos hasta dónde llegan.

Omnisapientia y omnipotencia del acusmático: al evocar al acusmático como alguien que puede verlo todo, nos hemos adelantado naturalmente a los poderes que de ello se derivan. Verlo todo, dentro de la ló-

gica del pensamiento mágico en la que nos encontramos, significa saberlo todo, pues el saber se equipara a ver lo que sucede dentro y, en menor medida, a poderlo todo, o al menos a poseer *determinados poderes* de diferente naturaleza o alcance (invulnerabilidad, control de las fuerzas destructoras, poderes hipnóticos, etc.).

¿Por qué todos esos poderes en una voz? Tal vez porque esa voz *sin ubicación* que es más o menos la del acusmase nos traslada a una fase arcaica, original, de los primeros meses de vida e incluso de antes de haber nacido, en la que la voz lo era todo y se encontraba por doquier (pero no hay que olvidar que este «doquier» existe sólo *retrospectivamente*; el concepto surge para quien ya no se encuentra en el todo y el doquier indiferenciado del origen).

El cine hablado no es pues únicamente una escena habitada por simulacros que hablan, como en la novela de Bioy Casares *La invención de Morel*; es además un fuera de campo que se puede poblar de voces acusmáticas, de voces fundadoras, determinantes; de voces que ordenan, invaden y vampirizan la imagen; de voces que a menudo tienen la omnipotencia de conducir la acción y de evocarla, de hacer que surja y, a veces, de hacer que se pierda en el límite entre la tierra y el mar. El cine hablado, qué duda cabe, no inventa al acusmase propiamente dicho, puesto que el gran Acusmase original es Jehová y, antes que Él, para cada uno de nosotros, la Madre. Pero el cine hablado inventa para el acusmase un campo de acción que hasta entonces ninguna expresión dramática le había podido dar; y ello desde que, con el cine hablado, el cine quedó *a merced de la voz*.

4. LA DESACUSMATIZACIÓN

Tales son los poderes del acusmase. Por supuesto, basta con que se deje ver, con que la persona que habla introduzca su cuerpo en el encuadre, en el campo visual, para que pierda su fuerza, su omnisapiencia y, naturalmente, su ubicuidad. A eso lo podríamos llamar *desacusmatización*, especie de acto simbólico, *encarnación de la voz*, que confiere al acusmase el destino de los mortales, puesto que le asigna un lugar y le dice: «Éste es tu cuerpo, morarás en él y en ninguna otra parte», al igual que en los ritos funerarios se dice al muerto: «Ya no estarás errante, pues ésta es tu tumba.»

En muchas películas, fantásticas o policiacas, vemos cómo el acusmase se convierte en una persona como todas las demás en cuanto a su voz se le asigna un cuerpo concreto, visible y circunscrito. Enton-

ces, por lo general, se convierte en un ser, si no inofensivo, cuando menos humano y vulnerable. Cuando el «Gran Jefe» oculto aparece en la imagen, es porque lo van a detener o a matar, «como a cualquier imbécil» (en palabras de Pascal Bonitzer, que cita el ejemplo de *El beso mortal* de Aldrich⁶).

La desacusmatización, revelación de una imagen y al mismo tiempo de un *lugar*; el cuerpo humano y mortal en el que la voz va a quedar encerrada, se parece mucho, en ciertos aspectos, a un *strip-tease*. No se produce necesariamente de golpe, sino que puede tener lugar poco a poco: al igual que el sexo femenino es el último punto que se muestra cuando la mujer se desviste (después del cual ya no se puede negar la ausencia de pene), hay un punto último de desacusmatización, que es la *boca* de la que sale la voz. Por lo tanto, podemos tener semiacusmaseres o, a la inversa, desacusmatizaciones parciales, cuando de un personaje que habla todavía no hemos visto su boca, pero sí su mano, su espalda, sus pies, su nuca, etc. ¡Hasta podemos tener un cuarto de acusmaser, pues vemos la cabeza de frente, pero disimulada! Mientras el rostro y la boca no se muestren por completo y mientras el ojo del espectador no haya «verificado» la coincidencia de la voz con la boca (verificación, por otra parte, aproximada y tolerante), la desacusmatización es incompleta y la voz conserva un aura de invulnerabilidad y de poder mágico...

En *El Mago de Oz*, de Victor Fleming, con Judy Garland, tenemos una bonita escena de desacusmatización, sumamente reveladora.

«El Gran Oz» es el nombre que se ha puesto el Mago imaginado por Frank Baum, que habla con voz profunda en una especie de templo, oculto tras una serie de cortinajes, máscaras grotescas y humo. Esta voz estentórea habla como quien todo lo ve y todo lo sabe, pues es capaz de decir a Dorothy y a sus amigos lo que han ido a buscar allí antes de que ellos hayan abierto la boca. Pero cuando regresan, tras haber llevado a cabo su misión, y reclaman lo que se les debe, Oz se niega a cumplir lo prometido y contesta con evasivas. Dorothy se indigna y su perro Totó se echa a correr hacia la voz, arranca la cortina tras la cual se esconde aquélla y deja al descubierto a un individuo vulgar y corriente, que habla por un micrófono y manipula un primitivo dispositivo de amplificación y de emisión de humo. El Gran Oz no es más que un hombre, al que le gusta ocultarse y poner una voz profunda para parecerse a un dios. Y esta voz, en cuanto se le «pone cuer-

⁶ En *Le regard et la voix*, París, UGE, col. 10/18, 1976, pág. 32.

po», pierde sus dimensiones gigantescas, se convierte en una vocecilla y, al mismo tiempo, adquiere un timbre humano. «Me parece que eres un hombre muy malo», le dice Dorothy. «¡Oh! no, querida», le respondió tímidamente el ex Mago, «de veras, soy un hombre muy bueno, pero tengo que reconocer que soy muy mal Mago». La desacusmatización supone para Dorothy el final de su iniciación, momento en el que se despide de la omnipotencia parental y descubre al Padre mortal y falible.

nían un buen motivo para dejar a Mabuse mudo: ¡y es que Rudolf Klein-Rogge no hablaba francés! Efectivamente, *El testamento* se rodó, como era habitual, en dos idiomas, alemán y francés, con los mismos decorados y dos distribuciones diferentes. Era el costoso medio que se había hallado, pues el doblaje todavía no estaba totalmente perfeccionado, para dar difusión a una película en un idioma extranjero. Pero parece ser que Lang y von Harbou se empeñaron en conservar al intérprete protagonista del Mabuse mudo en la versión francesa. De ahí el ardid consistente en imaginar que Mabuse, que no era en absoluto mudo en sus primeras aventuras del cine sordo (lo que pasaba es que no se oía su voz), cayera en el más absoluto mutismo al principio de sus aventuras «habladas». La voz que habla en su nombre se separará de su cuerpo, encarnándose por lo tanto en actores diferentes. «Esta es la razón», concluye el sentido común, «por la que Mabuse es mudo». Vale. La idea tiene gracia pero, si resulta verdaderamente genial, es por haber aplicado sus más descabelladas consecuencias a la trama del propio guión.

a) A primera vista, la estructura narrativa del *Testamento* evoca un collar compuesto por pequeñas escenas ensartadas como perlas, en principio sin relación aparente, pero que poco a poco se van cerrando, se van «enlazando». Al empezar la película tenemos por una parte a un Mabuse mudo y por otra una voz que habla en nombre suyo y que le sobrevive tras su muerte, voz que surge aproximadamente al final del primer tercio de la narración. El desenlace nos da en principio la solución racional de todo lo que suponía un misterio: la voz sin cuerpo que salía de detrás de una cortina era la de Baum, el director del manicomio, hipnotizado por Mabuse. Aparentemente, se devuelve la «voz correcta» al cuerpo correcto y se reconstruye el cuerpo hablante, el *anacusmases*. Telón.

Aunque la primera vez que vemos la película quedamos más o menos satisfechos, pues nos parece que el desenlace resuelve de manera racional todos los enigmas, cuanto más la vemos más nos damos cuenta de que en realidad el círculo no se ha cerrado. Nunca vemos a Baum cuando le presta su voz a Mabuse, pero deducimos sencillamente que es él quien habla basándonos en la simple identificación de esta voz por Kent, cuando la oye detrás de la puerta del despacho de Baum. Es decir, que lo único que hace Kent es reconocer en una voz retransmitida (por un disco) otra voz retransmitida (por un altavoz). Nunca vemos a Baum emitiendo esta voz y, además, no sabemos dónde está: sólo que se encuentra en un lugar distinto al que suponemos. ¿Cómo es posible que el espectador, que en teoría ve y oye más cosas que nin-

guno de los personajes de la película, no esté seguro de reconocer la voz de Baum en sus tres manifestaciones, en vivo, desde detrás de la cortina y desde detrás de la puerta del despacho? Porque la identificación de una voz es un fenómeno turbador y variable. Es preciso que la voz tenga rasgos individuales acentuados (determinado acento, cierta ronquera, o cualquier otra peculiaridad *sui generis*) para que en una película se la identifique con certeza. Por eso se la utiliza para engañar y por eso es muy fácil hablar en nombre de otra persona.

b) ¿Qué se ve detrás de la cortina que rasga Kent, cuando pretende desenmascarar al acusmase? En lugar del hombre que esperábamos ver en carne y hueso, un dispositivo técnico: un micrófono, la bocina de un altavoz y la silueta recortada que ya veíamos a contraluz detrás de la cortina opaca (cuando ésta se iluminaba brevemente por detrás) y que servía para acreditar la presencia del Maestro. ¿No le falta nada a este dispositivo si ha de explicarlo todo? Sí, el ojo de la cámara.

Porque la voz se comportaba como *voz que ve* y reaccionaba en tiempo real ante el menor ademán de cuantos comparecieran delante de la cortina. ¿Dónde está pues la maquinaria óptica, el relé del ojo, puesto que nos muestran los relés de la voz y del oído? En ninguna parte. La visión de la voz queda en manos de la magia, en los poderes de la *Fernhypnose* (telehipnosis). Por supuesto, todavía no se había inventado la televisión, pero la idea ya existía. En 1926, *Metrópolis* ya la anticipaba, pero lo que se veía era la *pantalla*, mientras que en este caso lo que se tenía que haber visto era la problemática *cámara*. Mostrar la pantalla y mostrar la cámara son dos problemas diferentes; en el segundo caso, lo que hay que mostrar es al mismo tiempo un *ojo* y una *máquina* y por lo tanto hay que inventar su aspecto. El último *Mabuse*, el de 1961, acabará por *mostrarnos la cámara*, bajo la forma simplificada de *ojos* distribuidos por las molduras del techo¹.

Lo más sorprendente es que a nadie le preocupa esta ausencia de la cámara: ni a Kent ni a Lily —que no se refieren nunca a ella (se abstienen igualmente de decir nada sobre el dispositivo que descubren, de nombrarlo ni entre ellos ni ante Lohmann)— ni al espectador. Esa cámara que no se puede mostrar, que tal vez perciban los estupefactos ojos de Kent y de Lily cuando miran hacia el espectador (con una mirada que es casi una mirada-cámara, como se suele decir con mucha propiedad), pero que no muestra el contraplano que nos dejaría ver lo

¹ Nos referimos a la película *Los crímenes del doctor Mabuse*.

que ellos están viendo, esa cámara, ¿no sería acaso la cámara que está rodando, por definición imposible de filmar porque lo único que puede hacer, a lo sumo, es filmar su reflejo en un espejo?

Estaríamos muy dispuestos a afirmar que no había necesidad alguna de un órgano ocular para ver a distancia, porque *este ojo estaba en la propia voz del acusmaseer*.

c) ¿Y qué descubrimos al fin en el despacho de Baum, tras haberse derribado la puerta prohibida detrás de la cual resonaba, cuando se empuñaba el pomo para entrar, la misma frase: «No quiero que me molesten»? Una vez más, un dispositivo, esta vez puramente mecánico: un ingenioso sistema para poner en marcha el disco en el que estaba grabada la frase en cuestión. Era el propio intruso el que, al accionar el pomo, se convertía en *agente de la voz* que le prohibía la entrada. Podríamos deducir que no había otro obstáculo para franquear la barrera acusmática que la ceguera voluntaria, el deseo de creer en el poder del Maestro. Como en *El mago de Oz*, todo se reduce a un mecanismo, a una superchería acústica para engañar a los que están dispuestos a picar el anzuelo.

Pero lo que *la revelación de la máquina* nos oculta es lo más importante, lo que salta a la vista y ante lo que, tampoco en este caso, se inmutan ni los personajes ni los espectadores. Me refiero a la cuestión de dónde están y qué hacen, mientras tanto, los que se ausentan, los que no están ni detrás de la puerta ni detrás de la cortina.

No se ve, no se verá jamás, desde qué centro, desde qué cuartel general, dan las órdenes Mabuse-Baum u otra persona en su nombre, cuando los miembros de su banda comparecen delante de la cortina. Es más, en una de estas escenas de comparecencia, el montaje da a entender que Baum está *al mismo tiempo* en su despacho leyendo, aunque nos lo muestran como propietario de la voz de la cortina (en la versión norteamericana, reconstruida y doblada bajo la supervisión de Fritz Lang, se cambian completamente tanto el montaje como los diálogos, precisamente para eliminar estos fallos de lógica, pero nosotros nos estamos refiriendo a la versión original alemana).

De este modo, las dos escenas de *desacusmatización* que revelan, detrás de la cortina y la puerta, en el lugar del Maestro que debería hallarse allí, una maquinaria de transmisión vocal, funcionan como *escondite* y ello en dos sentidos:

- remiten a un momento posterior, a un lugar más alejado, es decir a nunca y a ninguna parte, la revelación del acusmaseer,
- pero, sobre todo, nos ocultan que ese lugar no existe

El resultado es que, cuando la película se acaba, dando la impresión de que se ha cerrado perfectamente sobre sí misma, con un Baum que se identifica con el Mabuse muerto cuyo lugar pasa a ocupar (como ocurre al final de *Psicosis* con Norman, absolutamente imbuido por el espíritu de su Madre muerta y condenado a acabar en una celda), todos estos elementos inconexos de la película son como piezas revueltas de un rompecabezas, que no encajan, aunque el desarrollo de la acción consista en hacer pensar que sí encajan. El cuerpo para siempre mudo de un doctor Mabuse que será un cadáver en cuanto acabe de redactar su testamento; el testamento que redacta con escritura automática y al cual da a luz de una manera monstruosa; el fantasma de Mabuse de ojos saltones que se le aparece dos veces a Baum, con los rasgos maquillados del doctor pero con una voz andrógina de hechicero en trance; la otra voz viril y rotunda, que habla en su nombre desde detrás de una cortina; el Baum ausente cuando se supone que está en su despacho, en donde se encuentra cuando lógicamente debería estar en otro sitio; y por último el nombre de Mabuse que circula bajo diversas formas escritas y habladas —todos estos elementos no se nos proporcionan nunca de tal modo que podamos reconstituir el conjunto de un cuerpo, de una voz y de un nombre, un *Anacusmaser* que, a partir de ese momento podría quedar circunscrito, comprendido, dominado, que sería un hombre mortal y vulnerable.

La perversidad llega hasta el punto de que subsiste la duda sobre la identidad del Jefe detrás de la cortina con el Mabuse cuyo nombre adopta. Y cuando Kent reconoce, detrás de la puerta del despacho, la voz que oía detrás de la cortina, exclama: «¡Es la voz del Jefe!» («Das ist die Stimme des Chefs!»), sin pronunciar el nombre que serviría para amalgamar todos estos elementos dispares. Entre el nombre pronunciado y el nombre escrito; entre el cuerpo mudo del doctor y el cuerpo hablante de Baum; entre la voz de Baum, desdoblada en voz de anacusmaser y voz del Jefe, la película de Fritz Lang organiza una fantástica partida de «juego del 15»². En cuanto mueves un cuadradito de una posición y crees que has reconstituido el conjunto, aparece en otra parte un agujero, y así sucesivamente. Se diría que, tras haberse dado el lujo de crear un Mabuse acusmaser inalcanzable, literalmente «indesusmatizable», a los autores del *Testamento* les apeteció reunir en una misma película *todo* lo que se puede hacer con una voz sin cuerpo.

² Se trata de un damero-rompecabezas plano de 4 × 4 casillas y 15 piezas cuadradas que se desplazan horizontal o verticalmente por el damero; se deja una casilla vacía para poder mover las piezas hasta reconstituir la imagen del rompecabezas. (*N. de la T.*)

Efectivamente: ¿qué es un acusmase en una película? Tal vez sea un Maestro que habla desde detrás de una cortina, como Pitágoras, pero es también:

- alguien que se hace pasar por otra persona,
- alguien que no dice desde dónde habla (como por teléfono),
- la voz de un Muerto que habla (como en *El crepúsculo de los dioses*),
- una voz previamente registrada que se emite desde un aparato,
- incluso la voz de un Ser-Máquina.

El testamento suma todas estas posibilidades del acusmase, sin preocuparse por las contradicciones lógicas que con ello acumula.

En definitiva, da la impresión de que Mabuse no es nada, de que no es más que un producto del ser humano; de que sólo existe en la medida en que no está dentro de nada. Si hay un Mabuse, está en ese nombre sin identidad, en ese cuerpo sin voz, en esa voz sin lugar, en la locura general de esos elementos dispares; es todos los acusmaseres posibles y en ninguno y es, en definitiva, una *acusmáquina*.

1. EN BUSCA DE LA ACUSMÁQUINA

Volvamos al *Testamento del Dr. Mabuse* en el momento crucial en el que Kent desvela el mecanismo que simula la presencia del Jefe. Acaban de encerrarlo, junto con Lily, en el cuarto de la cortina para castigarlo (por no haber cumplido las órdenes del Jefe). Entonces truena la voz.

VOZ DE MABUSE: ¡Kent! Se os había encomendado preparar la actuación contra el Banco. No habéis cumplido las órdenes. Esa desobediencia equivale a una traición. Estáis los dos condenados a muerte.

KENT: ¡Deje en libertad a la mujer! Haga conmigo lo que quiera, pero deje que la mujer se marche.

LA VOZ: Ni tú ni esa mujer saldréis vivos de aquí.

Kent desenfunda y dispara contra la cortina y de repente todo se queda a oscuras. El espectador ve fogonazos en la oscuridad y *ya no sabe de qué lado de la cortina está*: si detrás, frente a Kent y Lily o delante, viendo por los ojos de ellos. Luego se oye que desgarran la cortina y aparecen Kent y Lily frente a nosotros, boquiabiertos por lo que acaban de ver. Exactamente igual que si hubieran descubierto la realidad: ¡la sala de cine con los espectadores!

Un contraplano de 180 grados nos revela lo que están viendo: el dispositivo anteriormente evocado. Kent y Lily no nombran el cuadro; a Lily se le escapa un «¡Dios mío!» en voz baja. Y la voz continúa *como si no hubiera pasado nada*, saliendo de la bocina, ahora ya visible, del altavoz: «Ya no saldréis vivos de este cuarto. Dentro de tres horas estaréis muertos.» Entonces se calla definitivamente y, cuando se para, se empieza a oír un sonido de tic-tac regular y discreto como el de un metrónomo. «Sea lo que sea», dice Kent, «hemos de dar con ello y desactivarlo».

En cuanto a este tic-tac de bomba de relojería, Luc Moullet comete un error significativo al identificarlo con el ruido ensordecedor de una máquina invisible que se oye en la primera escena de la película, cuando Hofmeister se esconde en una habitación sacudida por trepidaciones³. Y es que estos dos ruidos son absolutamente diferentes: el primero era enorme y continuo, como un gigantesco bombeo, en tanto que el sonido que oyen Kent y Lily es minúsculo y discontinuo. Sin embargo, en el lapsus de su memoria, Moullet tiene razón: los ruidos se asemejan por su implacable regularidad y porque en ambos casos es imposible *ver cómo late el corazón* de la terrible máquina acusmática.

Pero, ¿de dónde surge la acusmática? Precisamente del cese de la voz. Como si fuera el propio acusmático el que se convirtiera en acusmática. Un instante antes, cuando la cortina representaba el obstáculo entre la voz y nosotros, hablaba y parecía que hablaba con Kent como si fuera un ser vivo. Luego, tras la profanación de la cortina y el disparo, se diría que no ha visto ni oído nada y repite como un loro su anuncio de muerte. Es en ese momento cuando la versión norteamericana aprovecha el doblaje para cambiar el sentido de la escena. «You stupid idiot!» («¡Maldito idiota!»), dice la voz, reaccionando ante lo sucedido y comportándose como relevo de un ser vivo. Es posible que resulte más fuerte, más inquietante, este *paso a lo automático* que se produce en la versión original alemana y que desvela al acusmático como un mecanismo.

Podemos ver entonces toda una metáfora de la película y de la escenificación contenida en este episodio: lo que la pareja descubre al transgredir la cortina es lo que descubriría el espectador de la película si se tomara en serio la ficción, si quisiera transgredir la barrera que condiciona su creencia en esta ficción, si desgarrara la pantalla, *esa cortina que se oculta por sí sola*, para entrar en el espacio de su falsa profun-

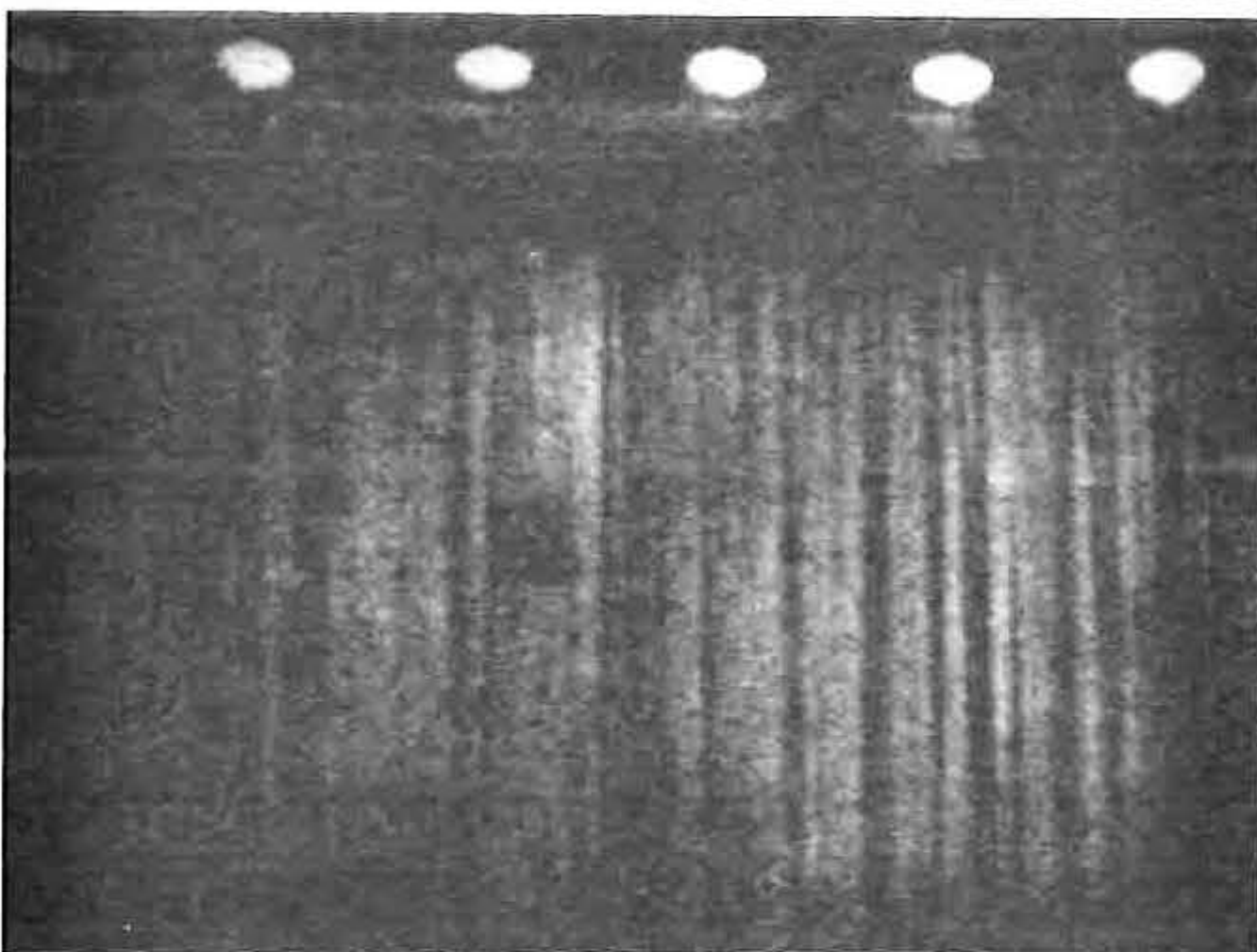
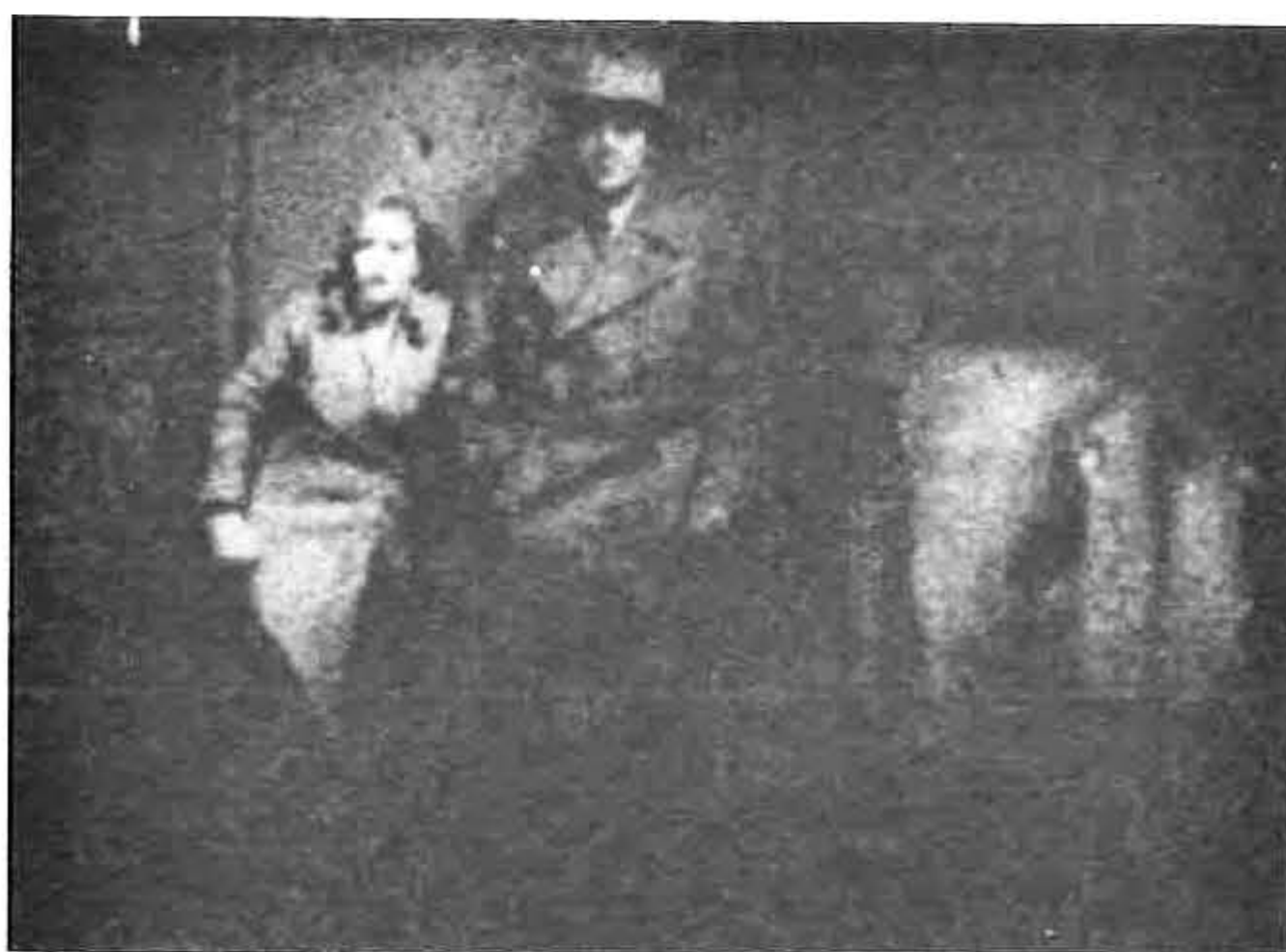
³ En su monografía sobre Fritz Lang, París, Seghers, col. Cinéma d'aujourd'hui, 1963.

didad. ¿Qué vería? Un altavoz y unas sombras planas, tan planas como una silueta recortada; un mecanismo, nada vivo. En cierto modo, Kent y Lily descubrirían que estaban atrapados en una grabación, en un proceso mecánico. Pero no: el mecanismo está delante de sus ojos, pero ni se dan cuenta de que forman parte de él, ni el espectador aplica a su propia visión de la película la *desilusión* que ve que tienen Kent y Lily cuando se dan cuenta de que el acusmáser es un simulacro grabado. Los vemos estupefactos ante algo que también nosotros queremos ver; el contraplano de 180 grados, recurso típicamente languiano y que corresponde a la *reversibilidad de la mirada*, consuma nuestro deseo y nos muestra lo que ven *cuando miran hacia nosotros*. Aquí estamos muy cerca de lo que se podría denominar espejismo del *contraplano absoluto*: que los personajes de la película nos pudieran ver como nosotros los vemos y que, después de que nos vieran, nosotros, los espectadores, quedáramos inmersos en la pantalla. ¿Acaso no se encuentra uno de los primeros contraplanos del cine en un cortometraje de Griffith sobre una representación teatral, y en el contraplano se ve la sala y a los espectadores?

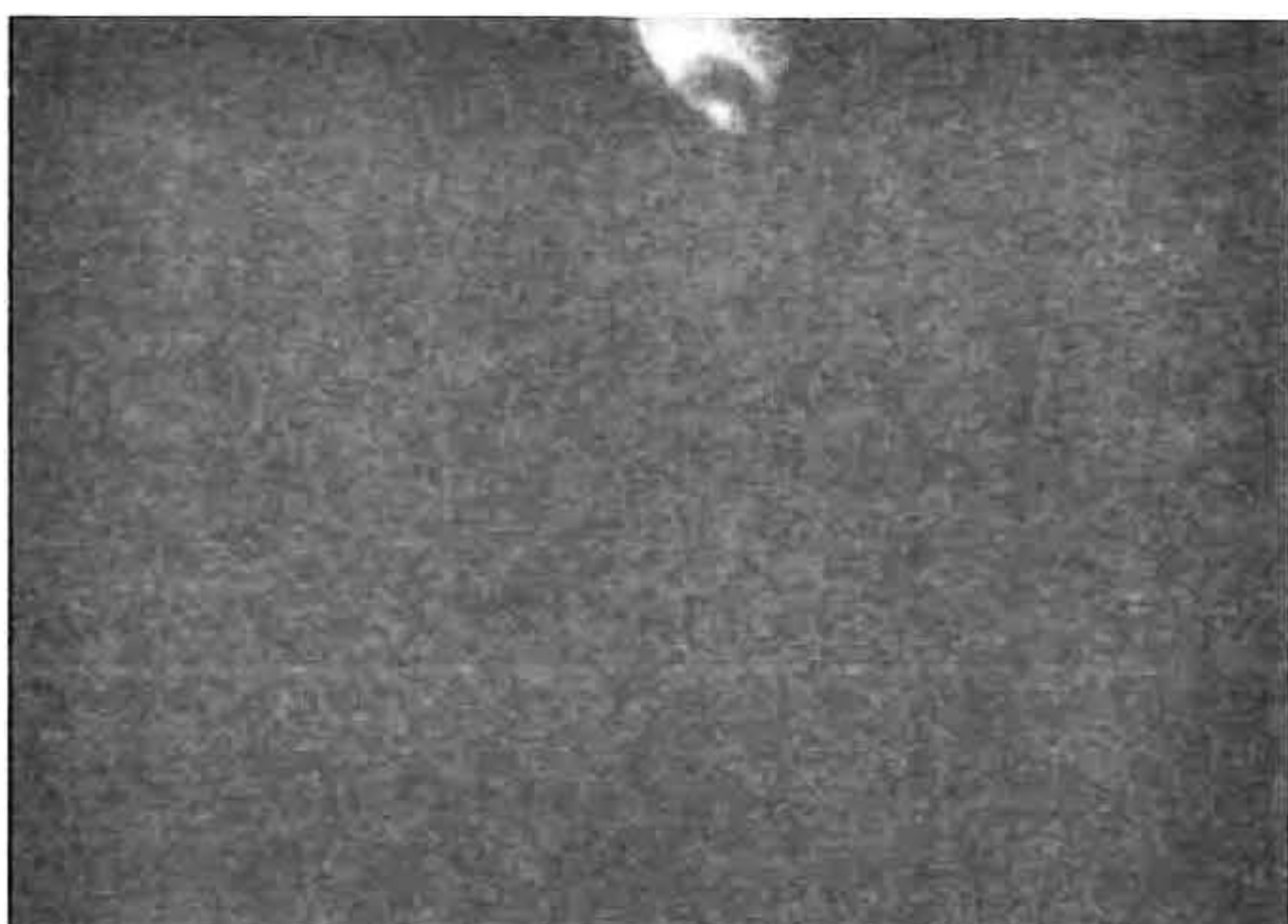
Pero es un dispositivo que sólo ven Kent y Lily. Permanecen sordos y ciegos ante esa sala, porque son simulacros y lo ignoran; al igual que la acusmáquina parlante se comporta como una proyección y permanece sorda y ciega ante lo que acaban de hacer. El dispositivo les remite a ellos su propia imagen de simulacros y al espectador la propia imagen de la película como simulación (resulta evidente la metáfora de la cortina como telón de escenario). Pero ello no es obstáculo para que Kent, Lily y el espectador sigan «funcionando» en el tono de «si ya lo sé, pero es que...».

Lo que no es una *acusmáquina* es la otra «máquina de voz» que aparece en el despacho de Baum, el disco de surco rayado que se pone en marcha en cuanto alguien intenta abrir la puerta, pues el dispositivo está identificado, tiene nombre, queda por completo dentro del campo de la visión. Por el contrario, en el cuarto en el que han encerrado a Kent y a Lily, es evidente que nunca veremos el lugar inexistente cuyo micrófono y altavoz, descubiertos por los protagonistas, hacen suponer que existe; porque si hay un micrófono, ¿a qué está conectado?, y si hay un altavoz, ¿desde dónde emite? Como tampoco veremos el lugar central donde se encuentra la bomba oculta ni la máquina que ensordecía a Hofmeister (puede que la tal máquina fuera la rotativa que aparece parada en otra escena, aunque eso sería una reconstrucción por deducción ya que la película no lo sugiere).

Por lo tanto, la perfección de la acusmáquina consiste en que su centro resulte inalcanzable, imposible de desactivar. En los relatos de



Rudolf Schündler,
Gustav Diessl y
Wera Liessem...



... en el cuarto
de la cortina de
El testamento del
Dr. Mabuse.

Edgar P. Jacobs hay siempre una guarida subterránea, un centro al que al fin consiguen llegar Blake y Mortimer, núcleo vivo de la maquinaria diabólica que basta con que se alcance para que deje de funcionar. En esa guarida acabará por encontrarse la pareja del último *Mabuse* y ello supondrá el final de la serie (*Los crímenes del doctor Mabuse*). Hasta llegar a ello, el Mabuse del *Testamento* no es todavía un «Olrík» y su acusmáquina no es todavía un centro subterráneo escondido en algún lugar bajo el mando de alguien. Es un *ruido*, un ruido de procedencia inalcanzable. Se puede interpretar como una alegoría del tiempo metronómico, del paso de las horas que conduce a la muerte. Pero puede tratarse igualmente de la maquinaria del cuerpo humano oída desde su interior, con la pulsación de su funcionamiento tal como la «oye» el feto. Recordemos la primera vez que aparece Hofmeister, acurrucado y a la escucha, mientras se oye el estruendo de la acusmáquina gigante, con un ritmo que es precisamente éste, más o menos el del corazón de una persona adulta. Esta acusmáquina no tiene un lugar determinado, se encuentra en el *entorno* previo a la invención del lugar.

2. UNA MUERTE SIN LUGAR

El protagonista de la película *2001: Una odisea del espacio* de Kubrick es el ordenador Hal, cuya voz se oye por toda la nave espacial *Discovery*. Kubrick nos muestra un o dos de los «ojos» con los que Hal puede ver: no es más que un piloto rojo, y se supone que hay varios ejemplares dispersos por toda la aeronave. Pero no le pareció necesario insistir visualmente en el ojo de Hal cada vez que éste interviene o se supone que ha de ver algo. ¿Por qué? Porque Hal es, en primer lugar, una voz y con ello basta; como Mabuse detrás de la cortina, tiene un ojo en su voz. Una voz de hombre, suave, monótona y fría y basta con que Hal habite con esa voz *todo* el espacio de la nave para que se le suponga omnipresencia, omnividencia, omnisapiencia y grandes poderes. La belleza de *2001: Una odisea del espacio* se basa tanto en esta magnífica economía de medios como en sus sublimes efectos especiales.

¿Y cómo va Dave Bowman, el único astronauta superviviente tras la eliminación de sus compañeros por un Hal que se ha vuelto loco, a dejar a éste fuera de combate? Adentrándose en el lugar que representa el corazón y el cerebro del acusmáser.

Para mostrarnos el final de Hal, lo trivial habría sido filmar algunas explosiones, con gran estruendo, humo y proyección de fragmentos

rotos. La solución de Kubrick es mil veces más económica y expresiva: Hal existe como *voz* y por lo tanto ha de morir por su voz, en su voz. A medida que Dave va desconectando los circuitos mientras Hal le suplica que no lo haga, su voz se altera, se deshace y va adquiriendo un tono cada vez más grave, como un disco al ralentí. Este desmoronamiento de la voz hacia el silencio, reforzado por la visión del ojo rojo que se apaga, es la muerte más conmovedora que haya podido tener un acusmaseer...

Pero a lo largo de esta agonía, comentada en directo por su pseudoconciencia («Te lo ruego, para, Dave... Mi cerebro se vacía, lo noto, mi cerebro se vacía»), hay un momento exacto de *paso a lo automático* en el que, al igual que después de desgarrarse la cortina el acusmaseer Mabuse se convertía en un mecanismo, Hal que era sujeto pasa a ser no-sujeto y de acusmaseer vivo se convierte en acusmáquina. Ocurre cuando, tras sus desgarradoras peticiones, sin efecto, cambia de tono y se pone a repetir, con la voz renovada de un ordenador niño, la retahíla que le habían enseñado cuando «nació»: «Buenos días, señores, soy un ordenador de la serie 9000...» A partir de ahí no es más que una grabación que canta: «Daisy, Daisy, give me your answer, do, I'm half crazy...» Y en cuanto se calla, otra grabación, que ya no procede de Hal, ocupa su lugar y le revela a Dave el objetivo de su misión.

Conviene destacar que, tanto en *2001* como en *Mabuse*, el momento en el que el acusmaseer se convierte en acusmáquina es algo imperceptible e impensable, que sólo se capta por su antes y su después. No hay transición de uno a otro, sino yuxtaposición.

El paso a lo automático es seguramente también el momento en el que, en el simulacro, la imagen se «despega» del ser vivo y en el que el ser vivo muere para que viva la imagen, que es una pura grabación mecánica. Como en *El retrato oval* de Edgar Allan Poe, o en la película poco conocida de Augusto Genina, *Prix de beauté*. En ella, Louise Brooks encarna a una joven actriz a la que da muerte su marido celoso mientras ella asiste en un cine a la proyección de su primera película, *La cantante perdida*. Después de morir, la película que la reproduce en imagen y en sonido invade toda la pantalla, como si la muerte del original diera al simulacro plena vida de objeto mecánico...

Pero lo que tal vez resulte más turbador en la muerte del acusmaseer Hal sea que esta muerte no tiene un lugar; la propia voz es el lugar en el que se inscribe lo mecánico que preludia su desaparición. Repetición textual de la voz de Mabuse, sustituida por un tic-tac, desmoronamiento de la voz de Hal... Qué muerte tan extraña, sin vestigio, sin cuerpo.

3. EL MUERTO HABLA

Qué presencia tan real es esta voz tan próxima —¡en la separación efectiva!—. ¡Pero también anticipación de una separación eterna! A menudo, al escucharla así, sin ver a la persona que me hablaba de lejos, me parecía que aquella voz clamaba desde las profundidades de las que nunca se emerge, y supe de la ansiedad que un día se apoderaría de mí, cuando llegara una voz así (sola, separada de un cuerpo al que jamás volvería a ver) a murmurar a mi oído palabras que habría querido besar cuando pasaran por unos labios que eran ya polvo eterno⁴.

Así es como Proust evoca, en estas líneas de *En busca del tiempo perdido*, la voz acusmática de su abuela que oye por teléfono. Desde el momento en que la voz puede quedar aislada del cuerpo mediante el teléfono o el gramófono, evoca como es lógico la voz del muerto y, más que nosotros, las personas que vivieron el nacimiento de este tipo de tecnología percibieron su carácter funerario. En el cine, la voz de acusmacer suele ser la voz del muerto: voz de William Holden en *La caída de los dioses*, que cuenta su propia historia hasta el disparo que hace que caiga en la piscina y se «ve» como cadáver manipulado por las personas vivas; voz fantasma de Rex Harrison al final de *Mujeres en Venecia* de Mankiewicz (comentando impotente el fracaso de sus proyectos póstumos); voz de Maupassant sobre una pantalla en negro en *Le Plaisir* de Ophüls, y tantas otras. A todas ellas se les podría aplicar la célebre frase de la novela de Edgar Allan Poe, *El extraño caso del Sr. Valdemar*: «Le digo a usted que estoy muerto». Frase-oxímoron, que conlleva su propia contradicción y que, sin embargo, no tiene nada que ver con una paradoja elegante. Cualquiera capta inmediatamente lo que quiere decir.

¿Qué cosa más natural que un muerto siga hablando en una película como voz sin cuerpo, vagando sobre la superficie de la pantalla? ¿Acaso la voz, sobre todo en el cine, no tiene una relación de proximidad con el alma, con la sombra, con el doble, con estas réplicas insustanciales del cuerpo, separables del mismo, que sobreviven a su muerte y que, a veces, incluso se separan de él en vida?

Cuando no es la voz 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.

⁴ Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, tomo 2 de *À la recherche du temps perdu*, París, Bibliothèque de la Pléiade, pág. 132 [trad. esp.: *La parte de Guermantes*, Barcelona, Lumen, 2002].



Janet Leigh y Anthony Perkins en *Psicosis* (1961) de Alfred Hitchcock.



3. Sobre la voz-yo

A menudo, en las películas, alguien que no está ni muerto ni moribundo se pone a contar algo y se detiene la acción inmediata; la voz del narrador se separa de su cuerpo y, convertida en acusmase, vuelve a poblar las imágenes del pasado que suscitan sus palabras. Habla desde un punto en el que el tiempo ha quedado momentáneamente suspendido. La identidad de una «voz-yo» no estriba únicamente en la utilización de la primera persona del singular. Se trata sobre todo de un cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, de una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, de una determinada manera de rodearlo y de provocar su identificación.

Cuando hablamos de «voces en *off*» nos estamos refiriendo a todas las voces acusmáticas, las voces sin cuerpo que en las películas narran, comentan y suscitan la evocación del pasado. Cuando decimos «sin cuerpo» puede significar situadas temporalmente fuera del cuerpo, separadas del cuerpo que ya no se ve y puestas en órbita en el campo acusmático periférico. Estas voces lo saben todo, se acuerdan de todo, pero quedan rápidamente superadas por la presencia del pasado visible y audible que suscitan: es el *flash-back*.

Evidentemente, el cine no ha inventado la voz del narrador como ha integrado, para acompañar los relatos, la música de ópera o la música de «foso de orquesta», ha integrado la voz del presentador.



imágenes que ya existía mucho antes. Podemos citar el libro de Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, que evoca estos programas de vistas fijas que se llevaban por los pueblos, durante los siglos XVIII y XIX, con textos redactados para leerlos en voz alta y que a veces se conocían como «Noticiero hablado». Pero hemos de remontarnos todavía más atrás.

Desde que el mundo es mundo, *son las voces las que muestran las imágenes* y confieren al mundo un orden de las cosas, dándole vida y nombre. La primera presentadora de imágenes es la Madre, cuya voz, antes del aprendizaje (eventual) de los signos escritos, hace que las cosas se destaquen dentro de una temporalidad viva y simbólica. Tanto en la función de charlatán y de narrador de historias como en la tradicional voz en *off* del comentario, subsiste siempre algo de aquella función original.

Hemos dicho que el *lugar* desde donde habla esa voz en el cine suele ser un lugar *por detrás de la imagen*, de la escena, semejante al que ocupa el conferenciante, el alpinista presente en carne y hueso que comenta sus aventuras.

Tanto si la voz de la película nos habla desde esa posición de presentador de imágenes en un lugar retirado, como si el narrador está realmente presente o grabado en la pista sonora, el cine no nos aporta nada de particular con respecto a la estupenda voz de siempre de la linterna mágica, a la voz de la Madre o del Padre que hablan al niño que sostienen en su regazo y que les oye por encima de su cabeza, con una voz que lo envuelve como un gran manto. Tal vez habría que recobrar la presencia intensa y próxima de la voz de los progenitores, pero con ello seguramente perderíamos la vida, la complicidad, el posible intercambio.

Cuando todo cambia es cuando la voz está más o menos «implificada» en ese lugar de la pantalla, cuando se compromete con la imagen, en una relación viva y dramática, al borde mismo de la inclusión en el campo o sustrayéndose al ojo de la cámara. Baste pensar en la voz de Welles en *El cuarto mandamiento* con, en último término, el micrófono que aparece en el campo vacío mostrando el lugar fuera de campo desde donde habla el narrador. Poco falta para que se le vea, y ello basta para que la voz se implique en la película mucho más que una voz clásica «en *off*».

Entre el punto en el que la voz queda «emboscada», como dice Serge Daney, y aquel en el que está a punto de entrar en la imagen, no hay una solución de continuidad muy marcada: cualquier cosa basta para que oscile.

Pero una voz-yo no es simplemente una voz de narrador en *off*. El cine hablado ha codificado los criterios de tono, espacio, timbre, a los que ha de someterse una voz-yo para que funcione como tal. Dichos criterios corresponden a auténticas normas, que raramente se soslayan: normas dramáticas de interpretación, normas técnicas de grabación. Distan mucho de ser arbitrarias y basta con que no se respete una de ellas para que se trastorne la narración.

En el cine, la voz-yo no es sólo la voz que dice «yo», como en una novela. Para provocar la identificación por parte del espectador, es decir, para que éste en cierto modo se la apropie, ha de estar encuadrada y registrada de una determinada manera, que le permita funcionar como eje de la identificación, resonar dentro de nosotros como si se tratase de nuestra propia voz, como una voz en primera persona.

Los criterios técnicos de la voz-yo son básicamente los siguientes:

- a) Un criterio de *proximidad máxima* con respecto al micrófono, para crear una sensación de intimidad con la voz, de modo que no se perciba distancia alguna entre ella y nuestro oído. Dicha proximidad se percibe a través de indicios sonoros prácticamente infalibles de *presencia* y de *definición* de la voz, que siguen siendo perceptibles aun en las peores condiciones de escucha y reproducción, incluso a través del canal de «baja fidelidad» del teléfono.
- b) Correlativamente, un segundo criterio de opacidad, de ausencia de reverberación que envuelve la voz, susceptible de crear la sensación de un espacio en el que quedaría englobada. Como si, para que la voz-yo resuene dentro de nosotros como si fuera nuestra, no se debiera inscribir en un espacio particular y sensible. La voz tiene que ser en sí misma su propio espacio. Y basta con que la consola de mezclas, por ejemplo, manipule una voz-yo añadiéndole un eco artificial y alejándola para que la voz-yo, que es en realidad *envolvente* e *insinuante*, se convierta en voz *englobada* y *distanciada*. Entonces deja de ser un sujeto con el que se identifica el espectador y pasa a ser una voz-objeto que se percibe como un cuerpo en un espacio.

Ahí radica toda la diferencia, que Hitchcock tuvo buen cuidado de mantener en una misma película, *Psicosis*, entre las «voces interiores», voces-objeto que supuestamente oye Marion cuando huye en coche y la voz considerada como «interior», pero en realidad voz-sujeto, voz-yo, de la Madre al final de la película, sobre las imágenes de Norman mudo y postrado en su celda.

En la primera de estas dos escenas, Marion (Janet Leigh) está al volante y se crea todo un cine interior sobre lo que estarán diciendo de ella todos los que habían confiado en ella: el director del banco, una de sus colegas y el millonario a quien pertenecía el dinero robado. Sus voces acusmáticas, primero inquietas y luego indignadas, se oyen sobre la imagen del rostro («neutro», al estilo de Hitchcock) de Marion conduciendo y del monótono paisaje de carretera que desfila por la ventanilla. ¿Por qué sabemos que esas voces resuenan «en su cabeza» y que no son, por el contrario, las voces que hablan de ella las que suscitan las imágenes en las que ella aparece? Porque las han manipulado técnicamente, según determinadas convenciones que, al hacer un sonido irreal, lo definen como «subjetivo». Y esto es precisamente lo contrario de un sonido-yo, porque una percepción «subjetiva», en una película, se define por estar *objetivada* como tal. En *Psicosis*, estas manipulaciones consisten en un pronunciado filtrado con el fin de que las voces se parezcan a las que se oyen por teléfono, como si se tratara de una reverberación artificial que las engloba en un lugar imaginario, el de su cabeza, el de su imaginación. Si pudiéramos volver a los elementos de la mezcla de *Psicosis* antes de la manipulación y volver a poner *sobre las mismas imágenes las mismas voces*, pero sin filtros, sin reverberaciones, próximas y presentes, seguro que entonces la relación sería inversa y las voces, en lugar de estar englobadas, se pondrían a englobar y a dominar la imagen: en lugar de aparecer como lo que Marion está oyendo, se vería el rostro de Marion como la imagen suscitada por las voces!

Por el contrario, en la segunda escena a la que nos hemos referido vemos a Norman (Anthony Perkins) postrado en su celda, con el rostro «neutro» como el de Marion, mientras la voz de la Madre desgrana un monólogo paranoico. ¿Voz interior de Norman, del que ya sabemos que se identifica absolutamente con su madre? Más que esto: es una voz próxima, concreta, insinuante, sin eco, es una voz-yo que vampiriza tanto el cuerpo de Norman como la imagen total, y hasta al propio espectador. Una voz *con imagen interior*.

Obsérvese el paralelismo entre las dos escenas que, al mismo tiempo, funcionan en sentido inverso: los mismos grandes planos de rostros mudos, inexpresivos, y la misma superposición, sobre estos rostros, de voces acusmáticas. Pero las voces interiores que fascinan a Marion resuenan en su cabeza, en tanto que la voz envolvente que habla sobre el rostro de Norman resuena dentro de nosotros. Voz penando en busca de cuerpo, que no se puede reintegrar ni en la momia seca que se descubre en el sótano ni en el cuerpo, para ella incoherente, de

Norman Bates, ese cuerpo vivo del hijo que ha pasado a poseer, en tanto que él no puede hacerla suya y asignarle un límite.

El caso extremo de este efecto de investidura del espectador y de *implicación corporal* —cuando la voz ya no sirve más que para hacernos sentir en nuestro propio cuerpo la vibración de un cuerpo ajeno, del personaje que vehicula la identificación— se produce cuando no hay ni diálogos ni texto ni palabras: tan sólo una respiración muy cercana, o estertores, o suspiros, de los que a menudo nos resulta muy difícil distanciarnos cuando la voz no revela ni el sexo, ni la edad, ni la identidad de la persona que de este modo respira, gime o sufre. Podría ser cualquiera de nosotros, tú, él, ella.

Es lo que sucede, por ejemplo, al final de *2001*, con la respiración de Dave, el astronauta que se salva: la percibimos fuerte y presente, tal como la oye él a solas dentro de su escafandra, y sin embargo lo vemos perdido en el vacío interplanetario como una marioneta minúscula.

Pero esta respiración basta para convertir a ese muñeco lejano y sin rostro, que flota en el vacío o en medio de máquinas, en un sujeto con el que nos identificamos por mimetismo auditivo.

Encontramos el mismo efecto de implicación corporal en *El hombre elefante*, de David Lynch; en la escena en la que llevan al hombre elefante al despacho del Dr. Treeves. El monstruo lleva todavía puesto el capirote y no hemos visto sus rasgos. Se queda paralizado ante el médico, que lo acosa a preguntas. Pero oímos muy presente, como sólo él puede oírlo, cómo respira y lo que le cuesta tragar saliva, y sentimos su miedo en nuestro cuerpo. Estamos ante un ejemplo de escena cuyo punto de vista está totalmente creado por el sonido. Extremo límite de la voz-yo, en el que ya no se trata siquiera de la voz (el hombre elefante todavía no ha hablado), sino de una expresión pre-vocal, antes de que la columna de aire ponga en movimiento la laringe...

1. EL AMO DE LA CASA

De modo que, para apoderarse del espectador, de la imagen y hasta de los propios personajes, la voz ha de eludir lo que la define como un objeto que se puede captar, a poco que el espectador sea consciente de que ésta lo ha investido, percibiéndola con sus contornos, con su identidad. Pascal Bonitzer ha analizado con mucha perspicacia (véase el anexo) este efecto de «desilusión», de distanciamiento de la voz-yo: «Encontrar el cuerpo de la voz (su grano, como dice Barthes), ese residuo del sentido, es encontrar con su división el cuerpo de esa voz, el

sujeto reducido a la categoría de objeto, desenmascarado [...]. A esa voz acabamos por oírla»¹. Para evitar que se la encuentre como cuerpo es preciso, como hemos dicho anteriormente, que la voz se sitúe en primer plano, sin resonancia, y además que no se la proyecte, a diferencia del discurso público que, para que surta el efecto necesario, ha de resonar en el lugar en donde habla el orador.

¿Por qué resultan tan especiales las intervenciones en *off* de los autores, en las películas de Guitry y de Cocteau? Porque esas voces, aunque adoptan el papel clásico de la voz del narrador o de la voz-yo, rompen los convencionalismos y se muestran en su singularidad, y como *voces proyectadas*. Este insólito acusmase, Cocteau en *Los niños terribles* o Guitry en *Le Roman d'un Tricheur*, en lugar de hablar en tono neutro y de pretender que ignora que habla a una sala, tiene ostensiblemente en cuenta, en su elocución, su articulación y su timbre, la distancia que lo separa de nosotros. Y aunque este acusmase pueda decir «yo», no nos permite que nos identifiquemos con ese yo. La voz de Cocteau en *Los niños terribles* de Melville suena más como la voz de un escritor que da una conferencia que como la voz habitual de un narrador. Lo mismo podríamos decir de la voz de Guitry, que se proyecta hacia nosotros para, a través del oyente que postula su manera de declamar, *oírse hablar*. No permite que se la asimile como «voz interior» ni como voz de todo el mundo. Porque, efectivamente, se suele esperar de una voz-yo cierta neutralidad en el tono y el acento, asociada con determinada discreción insinuante. Para que cada uno de los espectadores pueda precisamente hacerla suya, ha de parecerse a lo que sería *un texto escrito que habla* en el fuero interno de la lectura.

Si admitimos que una voz en *off* se oye hablar, la imagen de un cuerpo, de una persona, sirve de pantalla para su identificación. Ocupa su posición, bien visible, entre la imagen y nosotros, en lugar de introducirnos en la misma, de pegarnos a ella. De ahí el efecto insólito y fascinante que tienen en el cine esas falsas voces-yo de Cocteau y de Guitry que, al tiempo que comportan la narración, la recargan con su presencia, con su corpulencia. Hay que pasar por ellas para entrar en el relato, pero esas voces no nos dejarán en paz, como el Amo de la casa indiscreto que se empeña en acompañarnos a todas partes.

¹ En Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, *op. cit.*, págs. 42-43 (véase anexo, págs. 163-167).

2. EL DÍA EN EL QUE LOS ACUSMASERES DUDARON

El día en el que los acusmaseres dudaron, en el que dejaron de comportarse como voces que todo lo sabían y todo lo veían... ¿Podemos ponerle fecha a ese día? ¿No podemos acaso decir que siempre ha habido en el cine hablado, junto a acusmaseres que dan órdenes, que intimidan, que todo lo ven, otra especie de acusmaseres que dudan, que no tienen un conocimiento y una visión absolutos? La voz de Sternberg en *Anatahan*, que ya hemos citado anteriormente, es de este tipo, con su manera de decir «nosotros» y su conocimiento parcial con respecto a las imágenes a las que acompaña. Todavía hoy no se ha establecido la costumbre de esas voces sin estatus. Pero da la impresión de que la voz en *off* como representación del conocimiento del Otro, del Maestro, va perdiendo fuerza en un buen número de películas recientes.

En la película de Bertolucci que ya hemos citado, *La historia de un hombre ridículo*, la voz interior de Primo, el protagonista, produce efectos de duda, efectos tanto más perversos cuanto que han sido en gran parte añadidos por el realizador a posteriori, supuestamente para mayor claridad (véase *Cahiers* núm. 330) aunque en realidad la complica. Evidentemente esta voz pone de manifiesto que la película está hecha desde el punto de vista de Primo (puesto que la voz interior de un personaje en una escena en la que aparece basta para situar la escena bajo su mirada), pero al pasearla por imágenes que supuestamente el «narrador» no presencia, produce un efecto conturbador más inquietante que en Sternberg. En efecto, en *Anatahan* sabemos al menos a qué se refiere la ignorancia, sincera o pretendida, de la voz en *off*. En Bertolucci los límites de ese conocimiento y su propio objeto quedan completamente confundidos.

Se diría que la voz ciega, la voz dotada de visión parcial, es la voz de la tercera persona excluida de la escena primitiva. Puede que la palabra adecuada no sea excluida, puesto que dicha escena no existe más que para esa persona, que forma su nudo. Estamos pensando, evidentemente, en Marguerite Duras, en *El arrebató de Lol von Stein*, generadora de toda una serie de obras literarias y cinematográficas en las que hay voces ciegas o semiciegas, que no lo ven todo, que no lo saben todo. Pero se trata generalmente de voces de mujeres, mientras que (ya es hora de que lo digamos) la mayoría de los acusmaseres pertenecen al género masculino. En el cine clásico, los acusmaseres femeninos son pocos y singulares (voces de las esposas en *Carta a tres esposas* de Mankiewicz,

ellas también como terceras personas con respecto al marido y a la «otra»).

Por el contrario, recientes «manipulaciones» de la voz en *off*, en algunas películas tan diferentes como *Días del cielo* de Terence Malick y *Los unos y los otros* de Claude Lelouch, traducen perfectamente (aunque alguna sea la de una muchacha muy joven) una idea preconcebida masculina en la manera de superar la omnividencia y el dominio del acusmaseo y de extraer de ello efectos perversos.

En la primera de estas dos películas, la voz en *off* sigue siendo la de la tercera persona, la tercera con respecto a la pareja: se trata de la hermana joven del protagonista, y su voz juega a un escondite muy particular en lo que se refiere a su conocimiento de las relaciones de sexo y violencia de los adultos (en su primera película, *Malas tierras*, Malick ya había intentado renovar la voz en *off* y darle un carácter insólito, capaz de quebrar el relato habitual y de desestructurar el punto de vista del espectador). En Lelouch, la voz en *off* está «distorsionada», por así decirlo, de manera más primitiva con relación al relato, pues el autor-realizador ha pedido a Francis Huster, uno de los intérpretes, que preste *además* su voz al comentario explicativo de la película, a la lectura en voz alta de los créditos e incluso a traducciones simultáneas de secuencias en lengua extranjera (lectura de cartas), así como a voces que salen de los altavoces en las escenas de los campos de concentración. Lo menos que se puede decir al respecto es que pocas veces nos encontramos con una voz tan desposeída de un lugar, de una posición, para hacer de acusmaseo polivalente. Nos parece que esta voz polivalente encarna a la perfección la confusión de posiciones de unos y otros que pretende conseguir Lelouch.

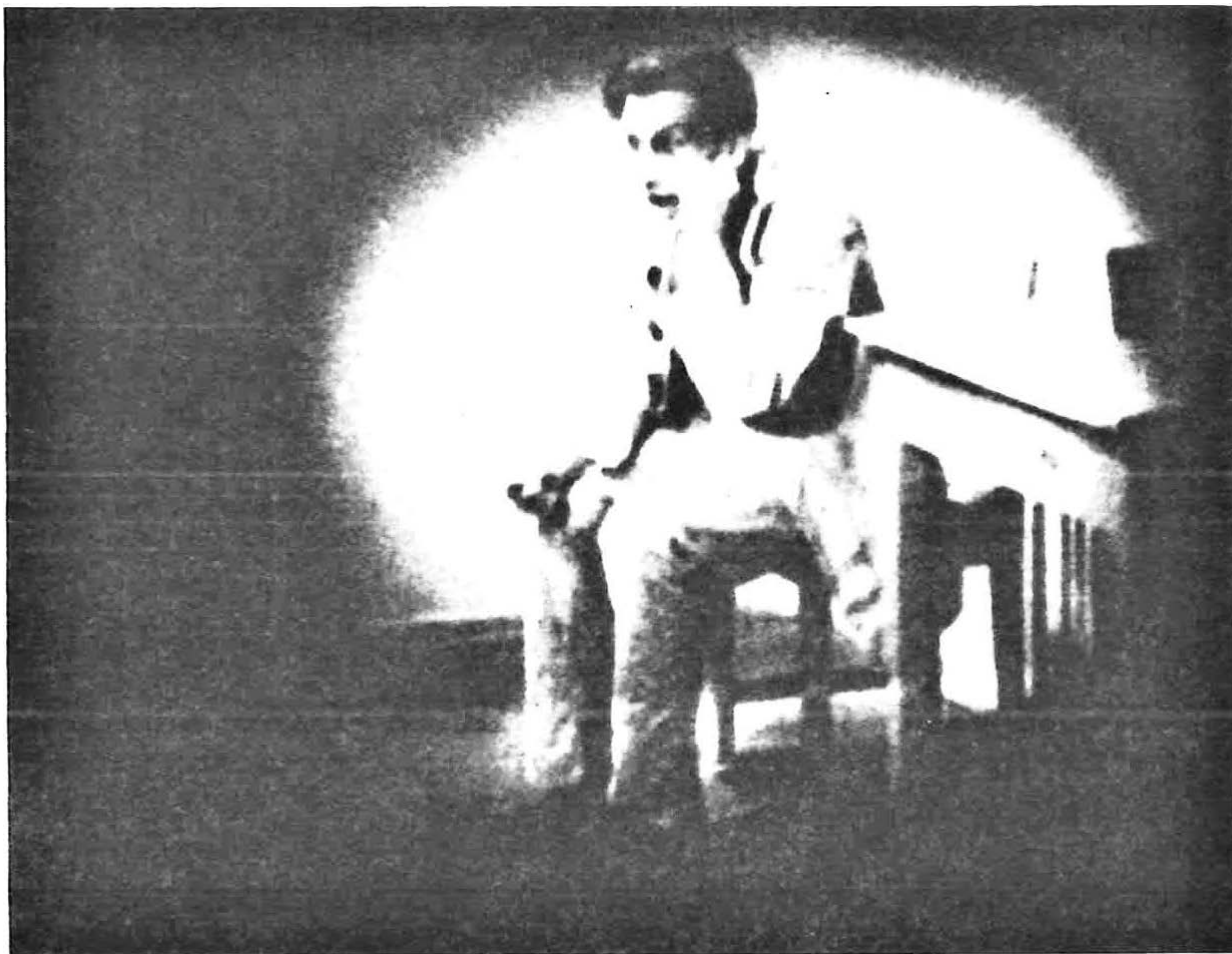
Este desconcierto, esta degeneración de la narración, ¿por qué estaría mejor indicada en la voz en *off* que en cualquier otro elemento del relato? Precisamente porque la voz en *off* hace referencia al *sujeto* del relato, en el doble sentido de «lo que sucede» y de «la persona a quien esto le sucede», porque plantea la cuestión del conocimiento y del deseo de dicho sujeto, de su *punto de vista*. Por razones muy distintas, en las películas de Bertolucci, Malick o Lelouch, el lugar desde donde habla el acusmaseo, la instancia o el deseo que éste encarna, «han perdido el norte», están perturbadas, de manera más o menos consciente, y todo ello no es por casualidad. Signo de los tiempos, de una época en la que narrar una historia supone para el narrador un riesgo mucho mayor que en épocas anteriores. En estos tres autores podría darse, efectivamente, un intento más o menos artero de «ocultar la historia que narran», por utilizar la excelente fórmula de Uziel Peres.

Todo esto pertenece a una época «extraña» del cine, en la que ha aumentado notablemente el número de películas, de relatos y de autores entre dos sillas. Sin olvidar los que, entre estas sillas, colocan la suya, por así decirlo, y trabajan sobre ella, como Raúl Ruiz. Una película como *Hipótesis del cuadro robado*, por su manera de parodiar el tono del «amo de la casa» de las voces de los comentarios y de poner en relación dos voces, dos conocimientos, se construye como un juego sutil, reconocido como tal, con la posición tradicional del acusmaser; y el espectador interviene en el juego y no precisamente como traidor, por así decirlo². El acusmaser se convierte cada vez más en un ser complicado. El cine de cada época tiene el acusmaser que se merece.

² Sobre esta película, véase *Le Champ aveugle*, de Pascal Bonitzer, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982, pág. 107 y sigs.

II. TAMAKI

Cuentos y relatos de la voz



Karl Meixner en *El testamento del Dr. Mabuse*.

4. El vínculo vocal

1. LA TELA UMBILICAL

Al principio, en la noche uterina, fue la voz, la de la Madre. La Madre es para el niño, después de nacer, más un continuo olfativo y vocal que una imagen. Nos la podemos imaginar, a la Madre, tejiendo a su alrededor, con su voz que procede de todos los puntos del espacio en tanto que su forma entra y sale del campo visual, una red de vínculos al que nos gustaría bautizar con el nombre de *tela umbilical*. Expresión que da miedo, pues evoca la araña y, por ello, el vínculo vocal original será siempre ambivalente.

El ensayo de Denis Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, desarrolla la teoría, insólita a primera vista, de una relación original entre la voz y el ombligo, descubierta por el autor a través de su experiencia clínica con niños y adultos psicóticos. En primer lugar, el autor identificó, en las estructuras psicóticas, el papel del ombligo como objeto *a* en el sentido lacaniano del término, como «punto de fijación... objeto obturador y cosificador de la diferencia» para relacionar inmediatamente dicho objeto con la función de la voz, tomada no sólo «en la materialidad de un objeto fonemático» (donde ella misma queda cosificada como objeto *a*), sino también —y en ello consiste la aportación original de Denis Vasse)— «en cuanto soporte inobjetivable de la diferencia».

La zona umbilical, como cicatriz, «en su materialidad opaca [...], inscribe en el centro mismo del niño la marca del deseo [...] de que viva según la ley de su especie» y dicho deseo se encuentra, consciente o inconscientemente, «necesariamente implicado en el acto del anudado umbilical». Este acto de anudar que se lleva a cabo cuando la criatura nace es «estrictamente correlativo a la atención que se presta a la apertura de la boca y a la emisión del primer grito». De este modo, «la voz se inscribe en la ruptura umbilical». Mediante este anudado «que da testimonio en medio del cuerpo de la ruptura definitiva con otro cuerpo [...] la criatura se ve conducida a residir en aquel cuerpo [...]». A partir de ese momento, el cuerpo a cuerpo con la madre se verá mediatizado por la voz». Es decir, que el ombligo y la voz forman esa pareja en la que «el ombligo representa el cierre y la voz la subversión del cierre. Tanto si nombra como si llama, la voz atraviesa el cierre aunque no lo rompe. Por el contrario lo significa como lugar de un sujeto que no se reduce a la localización corporal [...]». Por ese mismo acto, da fe del límite y se libera del mismo»¹.

Lo que no dijo Denis Vasse y que, en los términos que utilizamos sólo nos afecta a nosotros, es que la voz podría asumir imaginariamente el relevo del ombligo en su papel de vínculo nutricio, sin dejar ninguna posibilidad de autonomía al sujeto que ha caído en su tela umbilical. Evidentemente, cuando la voz se oye separada del cuerpo, y por lo tanto en situación regresiva, es cuando puede desempeñar ese papel con mayor facilidad.

Ese vínculo vocal, en su papel vital, nutricional, lo vemos representado al principio de *La gran ilusión*, cuando Maréchal (Jean Gabin) se inclina sobre la bocina de un gramófono de la que sale la voz de una mujer que canta *Frou-Frou*. La mujer, ausente en las primeras tres cuartas partes de la película y por lo tanto mucho más obsesionante para los prisioneros cuya historia se narra, está aquí presente, a través de la voz que será, con escasísimas excepciones y hasta el episodio final con la granjera interpretada por Dita Parlo, la *única voz femenina* que se oye. Da la impresión de que Maréchal, al que en otro momento se describe como hombre mujeriego, se nutre literalmente de esta voz, sin darse cuenta de que de ella extraerá las fuerzas necesarias para aguantar el largo cautiverio que le aguarda.

Hallamos otra imagen del famoso *cordón vocal* de Renoir al principio de *La regla del juego* y de nuevo una voz de mujer nos llega a través

¹ D. Vasse, *L'Ombilic et la voix*, París, Seuil, col. Le Champ Freudien, págs. 12 a 20.

de un cordón. Es evidente la relación entre el cordón umbilical y el cordón del teléfono.

2. HISTORIAS DEL TELÉFONO

Podríamos pensar con cierta ingenuidad que gracias al cine hablado se multiplicaron las historias del teléfono. Basta contemplar las viejas películas mudas —entre ellas los primeros cortometrajes de ficción de Griffith— para que nos demos cuenta del error: el teléfono, y todo lo que se refiere a la circulación del sonido y de la voz, le interesaba muchísimo al cine mudo, pues era como un reto que había que filmar.

Un cortometraje de Griffith rodado en 1909, *The Lonely Villa*, se basa en un suspense telefónico que provoca uno de aquellos montajes paralelos que tanto le gustaban al autor. Una mujer asediada en su casa por unos ladrones telefonea a su marido, que se encuentra en la ciudad, para suplicarle que acuda a socorrerla: la conversación se presenta en montaje paralelo. La película pone de manifiesto que no es indispensable oír la voz para que se creen suspenses telefónicos. Por el contrario, y para que el espectador quede pendiente de la emisión de la voz, puede bastar que se aluda a ella mediante la imagen, mediante la boca de los actores.

¿Por qué motivo es el teléfono uno de los instrumentos favoritos del suspense? Porque pone en juego la separación, la disyunción (la voz atraviesa el espacio en tanto que los cuerpos se quedan donde están), y porque supone el montaje paralelo, la simultaneidad que es, como recuerda Pascal Bonitzer, una de las figuras originales, cuando no *la* figura del suspense. Pero también porque su efecto puede consistir en *suspender* a un personaje que vemos de la voz de otro al que no vemos y que goza de todos los poderes del acusmacer.

Al igual que la intervención de una voz acusmática suele convertir el relato en una *búsqueda* cuyo objetivo es pegarla a un cuerpo, la voz de un desconocido por teléfono provoca esta exigencia, esta cuestión: *localizar* el origen de la llamada, es decir el punto de donde ha salido la voz, y por lo tanto adjudicar a la voz un lugar que todavía no tiene y luego dotar a esta voz de un rostro; porque, cuando no está localizada, la voz inunda todo lo real y se dota de poderes aterradores.

El teléfono es lo contrario del cine mudo, puesto que permite oír la voz sin que se vea a la persona que habla. De ahí su eficacia en las ficciones cinematográficas, sobre todo porque instaura, en la situación acusmática, una *intimidad de la voz* que raramente se encuentra en otras

situaciones en la vida social, al permitir que cualquiera pueda hablar-nos al oído. El desconocido acusmático, el amenazador y perverso desconocido telefónico (que, en las ficciones cinematográficas, y desde luego también en la realidad, suele ser un hombre) puede asumir poderes acusmáticos, suscitar la idea de que lo ve todo, lo sabe todo y todo lo puede. Mientras no se le localice, no se puede saber con certeza qué está inventando. Huelga enumerar aquí todas las películas de terror telefónico que recurren a este registro.

En una de estas películas, *Llama un extraño* de Fred Walton, la fuerza del guión se basa en la idea, inspirada en un suceso, de que el desconocido llama, sin revelarlo, *desde la propia casa donde su víctima*, una niñera (Carol Kane), *recibe sus mensajes*, mientras ella cree que él está *en cualquier otro sitio* pero no en la casa. Cuando se entera de que su perseguidor está allí, en la casa, invisible, todo el espacio de la casa, que hasta entonces era su único refugio, queda habitado por la presencia de la voz. El efecto de terror y de sobresalto queda garantizado cuando la voz que pensábamos que estaba en otro lugar inunda el espacio o el cuerpo familiar.

En *La ciudad de las mujeres* de Fellini, la presencia de un teléfono en dos o tres lugares a los que se traslada el protagonista Snaporaz (Marcello Mastroianni) basta para indicar el peso de una mirada invisible que le sigue por todas partes, cuando cree que va dando tumbos. Tanto en el hotel del congreso feminista como en el estrecho pasillo que conduce al ring final, suena un teléfono, una mujer lo descuelga y contesta a alguien *al que nunca oímos*: «Está aquí, lo veo.» La mirada panóptica, como la de Mabuse o de Hal, está mejor representada por ese pequeño recurso cinematográfico que por una serie de ojos distribuidos por doquier.

No cabe duda de que, cuando se escribe o se realiza una *escena de teléfono*, en una película, no queda más remedio que elegir, consciente o inconscientemente, entre varias soluciones posibles. Si, por ejemplo, nos quedamos sólo de un lado de la conversación, con una sola de las personas que hablan, tenemos la posibilidad de que se oiga o no la voz de la otra persona, invisible, que se encuentra al otro lado del hilo telefónico y a la que podemos llamar *telelocutora* por oposición a la *proxilocutora*, la persona junta a la cual nos encontramos (naturalmente, en un montaje alternado, la persona proxilocutora y la telelocutora alternan continuamente sus posiciones). La situación de suspense clásica —que se utiliza al principio de *Llama un extraño* y también en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* de Hitchcock, y en un buen número de ficciones telefónicas— suele evitar el montaje alternado que

nos mostraría a la persona que habla y el lugar desde donde lo hace, y nos deja del lado de la víctima aunque nos permite oír esa «voz-teléfono» que en principio sólo ella percibe. Esto es una manera de que compartamos su situación y se refuerce nuestra identificación con ella.

Por el contrario, una conversación telefónica en la que el espectador se queda del lado de una de las personas pero no oye la voz de la telelocutora produce en principio un efecto contraidentificador: nos pone en situación de tercera persona, como una visita; ésta es la situación que se adopta cuando un personaje que vehicula la identificación se encuentra efectivamente presente como tercero en una conversación telefónica. Así sucede en una escena de *Psicosis*, en la que, en presencia de Sam y Lilah (que en ese momento vehicula la identificación, tomando el relevo a su hermana muerta), el sheriff telefonea a Norman, cuya voz no oímos. (En muchas películas recientes, los personajes escuchan en el *walkman* música que el espectador sistemáticamente ha de oír; sorprende que un realizador como Rivette, en *Le Pont du Nord*, adopte el planteamiento inverso impidiéndonos oír la música que, sin embargo, escucha en esta película el protagonista.)

Podríamos dedicarnos a establecer una verdadera tipología de los ejemplos telefónicos en el cine, dependiendo de que el espectador se encuentre de un lado o de ambos en cuanto a la imagen; de un lado o de ambos en cuanto al sonido; en montaje alternado o en *split-screen* (pantalla dividida en dos partes al menos). Pero sería difícil interpretar de manera sistemática cada uno de estos planteamientos según el efecto garantizado que produciría o el punto de vista de realización que daría. Es muy posible que el personaje que vehicula la identificación esté hablando por teléfono y que no oigamos nada de lo que él oye². La obra de Cocteau *La voz humana*, llevada al cine por Rossellini, está totalmente escrita desde este punto de vista: ni que decir tiene que ello nos distancia de la mujer abandonada, sola en escena dialogando por teléfono con su amante que está a punto de dejarla y cuya voz no oímos jamás. ¿Y qué decir de esa figura telefónica tan tópica que da la impresión de que la hemos visto mil veces: acaban de matar a alguien, que yace en el suelo, y del aparato que cuelga junto a la oreja del cadáver sale una voz que lo llama en vano? Que justamente el efecto de

² Es lo que sucede en *Con la muerte en los talones* de Hitchcock, donde no hay regla de juego fija: no oímos la voz de la madre de Cary Grant, haciendo de telelocutora, cuando éste la telefonea en dos ocasiones; pero cuando Cary Grant, que está registrando la habitación de «Kaplan», recibe una llamada de uno de los asesinos, oímos la voz del matón por teléfono.

la muerte queda representado por su contrario: oímos la voz que el muerto ya no puede oír.

Pero pocas veces se ha utilizado la supeditación de la acción de una película a los indicios acusmáticos facilitados por una llamada telefónica con tanta habilidad y eficacia como en *Punto límite* de Sidney Lumet.

Debido a un error de transmisión, un bombardero norteamericano recibe de un dispositivo automático la orden de volar hacia Moscú y lanzar bombas A sobre la capital rusa. El presidente de Estados Unidos (Henry Fonda) tiene que poner todos los medios para interceptar sus propios aviones y, al mismo tiempo, convencer por teléfono a los rusos de que actúa de buena fe. Lumet no muestra jamás a los adversarios. Los rusos no son más que *voces telefónicas acusmáticas*, que le llegan al presidente y al intérprete encerrado con él en una habitación. Todo puede ser indicio en esas voces sin cuerpo, todo se basa en la exactitud de la interpretación que hace el traductor, no sólo de la literalidad de las palabras, sino también de las inflexiones, de lo que no se dice, a partir de lo cual hay que adivinar la disposición de ánimo de los telelocutores. Vinculadas a la voz, están presentes todas las posibilidades de añagaza y de duda. La apuesta por la verdad que radica en el meollo de la palabra, en sus fallos y hasta en sus lapsus, se juega aquí el destino del mundo y el vínculo vocal acusmático se tensa hasta el límite; en caso de malentendido, la sanción será máxima: el Apocalipsis.

3. ¡NO CUELQUE!

En *El testamento del Dr. Mabuse*, hay un personaje inactivo, de cometido misterioso, pero que da la impresión de dar coherencia a la estructura demencial del relato: se trata de Hofmeister, un ex policía que ha caído en la delincuencia y que pretende a toda costa rehabilitarse ante los ojos de su protector, el inspector Lohmann. Por este motivo, se pone a hacer averiguaciones en un asunto de falsificación de dinero y así es como oye pronunciar un *nombre*, el del hombre que está *detrás* de todo el tema, aunque vivirá muchas peripecias antes de que revele el nombre que le quema los labios.

Hofmeister podría ser el protagonista de *El testamento del Dr. Mabuse*, puesto que el relato comienza con él. Lo malo es que se vuelve loco y su demencia lo deja reducido a la inacción. Pero la película se cierra con él, como había empezado. Nadie que haya visto *El testamen-*

to habrá olvidado la primera escena en la que, en una especie de cueva cerrada que retumba con un intenso ruido de máquinas o de bombeo (la acusmáquina) se esconde, acurrucado como un feto, ese hombre, Hofmeister. Se abre una puerta y de ella sale un estruendo mayor que el ruido de la acusmáquina, que nos indica la dirección que nos conducirá al objeto. Entran dos hombres con blusón blanco, hablando. Por culpa del ruido de las máquinas, no se oyen sus voces, como si todavía estuviéramos viendo una película muda. De este modo, Hofmeister queda de golpe relacionado con una situación de gran tensión acústica. La acusmáquina, con su ruido gigantesco, siempre invisible; la imposibilidad de oír lo que dicen los hombres; y la exploración panorámica del espacio que hace la cámara, como para encontrar la máquina, todo contribuye a crear una tensión de escucha como pocas películas han conseguido. Los dos hombres se dan cuenta de la presencia de Hofmeister, pero salen haciendo como si no lo hubieran visto. Él sale de su escondite y va a pegar el oído desesperadamente a la puerta por la que quiere salir. Más tarde, se libra de una trampa que le habían tendido para liquidarlo, se esconde en un despacho y, con las máximas precauciones, telefona a la comisaría para hablar con el inspector y darle el nombre. Lohmann, que se dispone a ir a la ópera, se niega en principio a hablar con ese «canalla». Tras una segunda llamada muy apremiante, acaba por coger el teléfono. La conversación entre los dos hombres se sigue en montaje paralelo, sin que se oiga jamás a ninguno de ellos en voz-teléfono: *excepto* precisamente al final, cuando en el receptor de Lohmann se oye el canto agudo de Hofmeister que se ha vuelto loco. Lang ha reservado el efecto acusmático para ese momento.

HOFMEISTER: ¡Se lo ruego, por el amor de Dios, tiene que escucharme, dígame que es cuestión de vida o muerte!

MÜLLER (*secretaria de Lohmann, a éste*): Señor comisario, creo que debe usted...

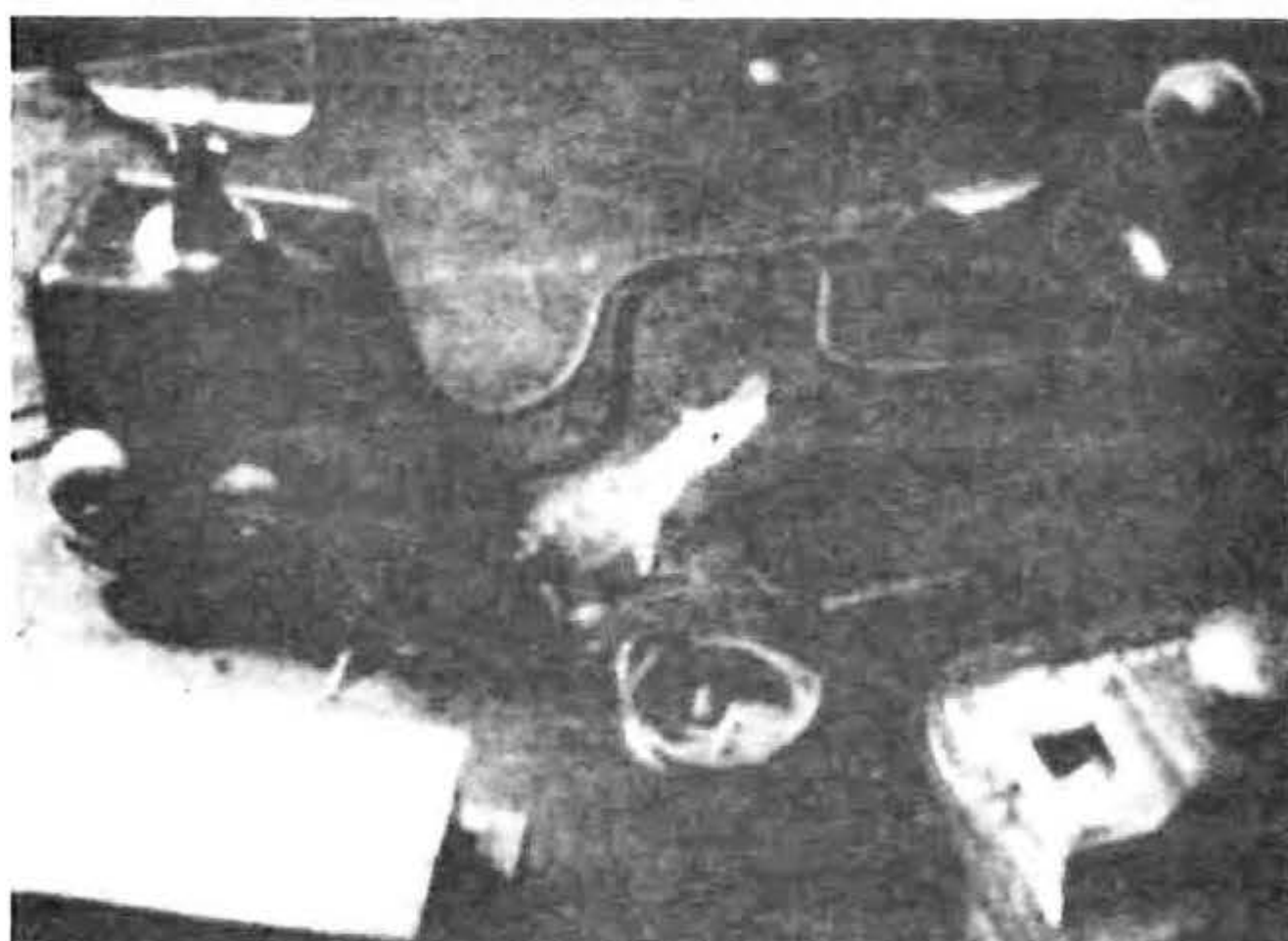
LOHMANN (*furioso*): ¡Ya veo que me voy a perder el primer acto! (*se dirige al teléfono*). Lohmann al aparato. ¿Qué pasa?

HOFMEISTER (*transfigurado*): ¡Comisario! Yo...yo... gracias, muchas gracias.

LOHMANN: Al grano. Dígame lo que pasa.

HOFMEISTER (*serenándose*): Sí, comisario, he... (*calla, se sobresalta ante una amenaza invisible e inaudible, se seca la frente*). Un momento, por favor... Sólo en el caso de que... Comisario, mande que se levante acta de lo que le voy a decir.

LOHMANN (*a Müller*): ¡Tome los auriculares y escriba!



Karl Meixner, Otto Wernicke y Klaus Pohl en *El testamento del Dr. Mabuse*.

HOFMEISTER: Yo... Quería rehabilitarme ante usted, comisario, durante cuatro días he estado al acecho [...] y ahora ya sé quién está detrás de todo ello.

LOHMANN: Diga, ¿quién es?

HOFMEISTER: Sé quién está detrás de todo ello, el hombre entre bambalinas, va a pensar usted que me he vuelto loco pero le juro que le digo la verdad, ¡he oído su nombre con mis propios oídos! (*calla*).

LOHMANN: ¡Hofmeister, Hofmeister, Santo Cielo!

PLANO DEL TELÉFONO (*véanse fotogramas en la página 76*). Se oye fuera de campo una especie de golpe sordo.

VOZ DE HOFMEISTER (*muy aguda, en los auriculares de Lohmann y Müller*): Gloria, Gloria, schön sind die Mädels von Batavia...³.

Poco después vemos que Hofmeister se ha vuelto loco.

Hay muchas cosas que son cuestión de escucha. Pero Hofmeister no revela inmediatamente lo que tiene que decir, sino que se bandea como puede antes de contar lo que sabe, como para mantener el vínculo. «Tiene que escucharme», ha dicho. *Un nombre oído con sus propios oídos*, ése es su descubrimiento. *No cuelgue*, no corte el vínculo de escucha, ésa es su petición. Y para recordarnos esta amenaza, encima del escritorio donde se encuentra el teléfono, hay una estatuilla de cocodrilo con las fauces abiertas mostrando los dientes, visiblemente dirigida hacia el cordón del teléfono.

Hofmeister, que se ha vuelto loco después de lo que le ha sucedido (nunca sabremos lo que fue), se refugia en la repetición alucinante de la escena telefónica. Cuando cree que está solo en su celda, se sienta en posición fetal intentando hablar con Lohmann por un teléfono imaginario. Algunos planos subjetivos visualizan el mundo de su alucinación en el que la realidad, sin consistencia, tiene la transparencia del cristal: el propio cocodrilo castrador se ha convertido en una criatura de cristal con las fauces abiertas de par en par. Y ya no se ve el cordón del teléfono.

En cuanto sabe o cree que lo ven, Hofmeister suelta su teléfono imaginario y se queda con la mirada fija, cantando «Gloria, Gloria» con una agudísima voz de falsete. ¿Agudísima, por qué? Sin duda para conseguir la alucinación tranquilizadora de la voz que lo mecía para tranquilizarlo cuando era pequeño. Para él, todo lo real está contaminado por lo fantástico y el único punto en el que se puede alcanzar lo real es imaginario: el vínculo telefónico con Lohmann, del que queda absolutamente colgado. No soporta que lo vean ni que lo toquen. Ya

³ Damos una versión de los diálogos aproximada y abreviada.

no está accesible más que por el canal de la voz: resulta difícil imaginar una regresión más radical.

Por lo tanto, no es capaz de reconocer a Lohmann, ni de hablar con él pero, en cuanto cree que se ha marchado, recupera su posición de feto telefónico: «¡Comisario Lohmann, comisario Lohmann!» Y entonces, con estupenda intuición, Lohmann entra en su juego. A dos pasos de Hofmeister, sin que éste lo vea, simula un timbre de teléfono con el despertador de su reloj de pulsera (para ello tiene que mover las agujas hacia atrás, como para retroceder en el tiempo hasta el punto cero). «¡Diga! ¡Diga! Lohmann al aparato. ¿Con quién hablo, por favor?» Hofmeister, tranfigurado por la alegría, contesta inmediatamente pero Lohmann avanza hacia él y Hofmeister se vuelve y lo ve. Al instante se pone a entonar su canto conjuratorio «¡Gloria! ¡Gloria!». Más adelante, a Hofmeister lo dan por loco y lo encierran en el manicomio de Baum, que le asigna la celda de Mabuse, muerto aquella misma mañana. No lo volvemos a ver hasta el final de la película, a punto de concluir su trayectoria, cuando Baum, poseído y guiado por el fantasma de Mabuse, regresa al manicomio, entra en la celda de Hofmeister y se presenta: «Permítame que me presente, me llamo Mabuse, soy el doctor Mabuse.» ¿Qué sucede entonces para que, al oír este nombre, Hofmeister lo repita y lo *grite*, como un grito liberador, de parto sónico? Aquí también, como en el momento del traumatismo, la cámara enfoca hacia otro lado, está en el pasillo, y deja fuera de campo lo que está sucediendo. Y cuando llega Lohmann, Hofmeister sale de la celda ayudado por dos enfermeros y le dirige una conmovedora mirada de amor, antes de revelarle, por fin, el nombre que el comisario ya conoce, pero que hasta entonces él no le ha podido decir: «El nombre de ese hombre es Mabuse, comisario, doctor Mabuse.»

Es pues ese nombre lo que se le ha quedado atragantado desde el misterioso incidente del despacho. Pronunciar ese nombre, comunicárselo a otra persona (al igual que Baum se lo ha comunicado a él) es como liberarse. ¿Pero de qué? Recordemos que, en sus llamadas telefónicas, reales e imaginarias, Hofmeister está continuamente rellenando el tiempo con excusas, miedos, agradecimientos, circunloquios, todo el *quatsch* (monsergas, pamplinas) que Lohmann le reprochaba y todo ello como para posponer al máximo el momento de soltar el nombre. Tal vez porque pensara que era «lo único» que podía dar y que si revelaba el nombre ya no tendrían necesidad de seguir escuchándole, cuando lo que él quiere es mantener ese vínculo de escucha. Lo que dice es precisamente «tiene que escucharme» y no «escuche lo que le voy a decirle» y su doble exigencia contradictoria, su *double-bind*,

es hacer este regalo para rehabilitarse, para que lo amen, pero al mismo tiempo conservar con la Madre (Lohmann) el vínculo vocal que consigue manteniendo en secreto el nombre. Como si no aceptara que la palabra, el nombre, fuera algo que pudiera darse en trueque, perderse, para seguir vivo. Pero un lenguaje que ya no acepta este riesgo y que no supone la caída, la pérdida del objeto en la relación simbólica que instaura, es un lenguaje condenado a perder sentido y envite, en una desrealización total del mundo.

No sabremos nada de lo que le han hecho a Hofmeister, porque seguramente los guionistas tampoco lo sabían; lo importante es que *no se diga*: ni la naturaleza del trauma, ni la incapacidad de los autores para decirlo. Unos guionistas se enredan en una laguna, en un olvido, en una negligencia del argumento y de ahí nace el propio relato.

El testamento del Dr. Mabuse encarna sobrecogedoramente *la fuerza de actuación de lo no-dicho*. Cuántas veces, en esta película, no se dice lo que está sucediendo, no se da a las personas, a las cosas y a los acontecimientos su nombre. Así, los truhanes que reciben las órdenes de convocatoria firmadas por Mabuse con todas sus letras no pronuncian jamás este nombre entre ellos sino que se refieren a «el jefe» o «el doctor», aunque jamás se menciona esta prohibición. A veces se hace referencia al castigo que la terrible sección 2-B inflige a los traidores, como algo temible en grado sumo, pero que nunca se *dice* o se muestra claramente. Cuando Lily y Kent descubren el dispositivo detrás de la cortina, no lo nombran ni jamás se lo nombrarán a nadie.

No nombrar, con el fin de ganar tiempo y poder seguir hablando, transformar la voz en un flujo umbilical nutricional y continuo, pero sin que entre en juego el sentido y sin que por lo tanto haya tampoco ni pérdida ni corte, es el mal que aqueja no sólo a Hofmeister sino a la película en su totalidad, a la misión de *El testamento del Dr. Mabuse*.

Cuanto más veces se ve la película, más evidente resulta que su guión es, desde el punto de vista racional, un tejido de ilogismos que sólo se sostienen por lo no-dicho que los engloba, y que el poder del propio Mabuse, en cuanto principio del Mal, procede precisamente de ese no-dicho. Vive sólo gracias a la prohibición de nombrar y de ir a ver que se imponen unos y otros.

La película se nos presenta como algo que sólo se sostiene en la medida en que aceptemos y en que cubramos, como espectadores, los agujeros lógicos que la componen. La rapidez, el virtuosismo de sus cortes y de su montaje paralelo, los efectos de enlace entre el final de una escena y el principio de otra (por ejemplo, la evocación del responsable desconocido de la locura de Hofmeister se enc

la

imagen de Mabuse) se utilizan también para remediar el disparate y la incoherencia en el encadenamiento de las escenas y su aparente lógica, puesto que el principio de enlace por contigüidad, contacto, contagio, depende de un raciocinio mágico al que no le preocupa acumular contradicciones. Al igual que el proyecto destructor de Mabuse, escrito en negro sobre blanco en su testamento, su método para instalar el Imperio del Crimen consiste en llamar la atención de la opinión pública mediante actos de terrorismo al azar que sorprenden al razonamiento lógico. Que en dichos actos existan eslabones, pistas falsas, contradicciones, no es, por lo tanto, un fallo sino, por el contrario, la esencia misma. La similitud resulta turbadora pero, sobre todo, está genialmente asumida, entre el pensamiento mabusiano y la estructura de la película que, al mismo tiempo, hace saber, a quien quiera entenderlo, el funcionamiento de esta lógica perversa.

¿Y Hofmeister? Es por excelencia el personaje del relato que hace de eslabón. La revelación que anuncia al principio y que comunica al final no nos aporta nada; el espectador conoce de antemano el nombre que pretende dar, puesto que consta en el título. Esta revelación diferida no tiene posiblemente otra función que la de decir: «¡No cuelgue, tengo que decirle algo!». Hofmeister sirve para guardar el sitio caliente en el manicomio, entre Mabuse muerto que acaba de salir de la celda donde lo encierran y el doctor Baum, que regresa para entregarse a él y erigirse en su sucesor. Echándolo y liberándolo todo a una. Pero esta función resulta en sí misma un eslabón, es decir, es una pieza que no tiene otra misión que la de sostener la trama. Hofmeister, cuyo apellido hace referencia al Amo (etimológicamente, amo de una alquería o mayordomo de la corte), le da la mano por un lado a Mabuse y por el otro a Baum; lo sostiene todo con nada, es decir con lo no dicho.

No es casualidad que este personaje, que por sí solo, por su retención obstinada del nombre de Mabuse, representa la pretensión de la película de mantener el vínculo con el público, sea al mismo tiempo el más regresivo, planteado de entrada como *ser de escucha*, ya desde la primera escena.

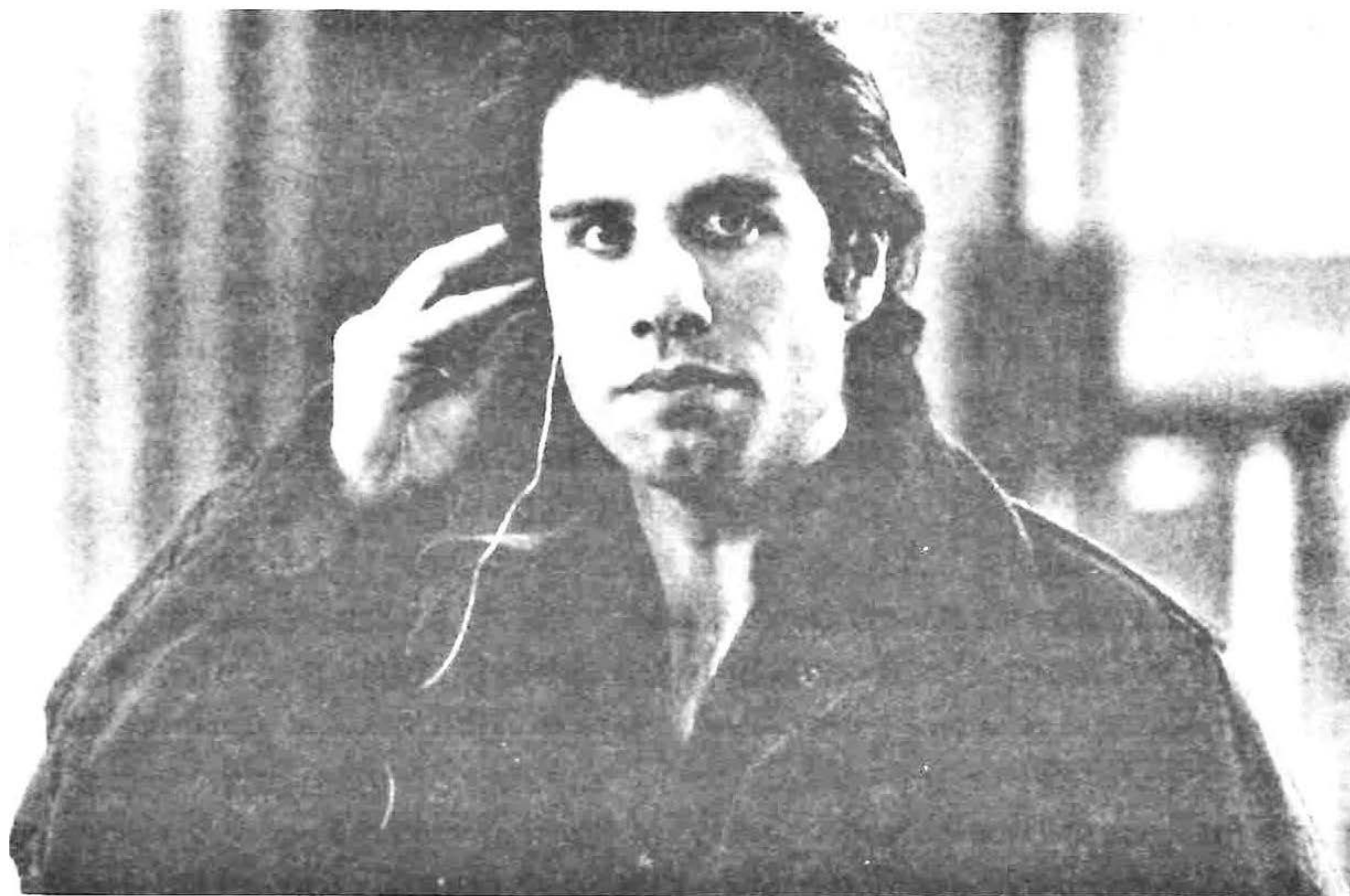
Ser de escucha, pero de determinada escucha: la que cosifica el flujo vocal convirtiéndolo en un vínculo desprovisto de sentido en el que no se puede decir nada que no sea «fático»: «¡Diga, diga! ¡Comisario!» Estas palabras y estas llamadas repetidas no significan nada más que: «Le estoy hablando, no cuelgue.» La palabra es para Hofmeister don o pérdida total, riesgo que no puede correr y que, por lo tanto, tiene que reservarse. Porque, ¿a qué se agarra el feto telefónico si no es a la voz

como cordón de transmisión de un flujo ciego y nutricional? La voz ya no es aquí «subversión del cierre umbilical», según la expresión de Denis Vasse, sino *exclusión del cierre* y esta exclusión se paga con el sinsentido y el terror.

Esto es lo que sucede cuando se identifica la voz con un cordón umbilical.



Jennifer Salt en *Hermanas* (1972) y John Travolta en *Impacto* (1981), dos películas de Brian de Palma.



5. El punto del grito

Una mujer se está duchando, alguien corre la cortina, blandiendo un cuchillo. Y tras un tiempo más o menos largo de latencia, la mujer grita hasta quedarse sin aliento. Reconocemos *Psicosis* de Hitchcock, *Impacto*, de De Palma, y muchas otras películas de terror... Hace tanto tiempo que el cine utiliza el grito de la mujer que debería saber utilizarlo eficazmente, tener en los archivos secuencias de gritos convincentes.

Por eso podemos decir que la acción de la película de De Palma, *Impacto*, está ostensiblemente trucada, porque hace creer que es muy difícil hallar un grito cuando se necesita para sincronizar una secuencia de este tipo...

En efecto, al principio de la película asistimos a la secuencia clásica, rodada en cámara subjetiva, del asesino que ronda y que entra en el cuarto de baño blandiendo un cuchillo y corre la cortina detrás de la cual se encuentra la muchacha que... Pero la acción se detiene ahí, pues el grito que sale de la boca de la actriz resulta ridículo. En la sala se vuelven a encender las luces. Era una película de sexo y violencia, cuyo protagonista, Jack (John Travolta), ha de proporcionar los efectos sonoros; el grito que se oye está tomado en directo de la actriz, que no se eligió precisamente por la calidad de su voz. Jack tendrá que arreglárselas para conseguir el grito convincente que se sincronizará sobre la imagen. Mientras tanto, la película, que está a punto de concluir, parece detenerse en este punto en suspenso, antes de que el cuchillo golpee: eso es lo que parece indicar la acción de la película *Impacto*.

En realidad, Jack pierde inmediatamente interés por su trabajo y si va por la noche a un parque con su Nagra es para enriquecer su sono-

teca con ruidos naturales, especialmente de viento (¡y no para encontrar un grito!). El accidente al que ha asistido, y cuyo sonido ha grabado, lo conduce a una intriga político-policial en la que se mete desoyendo los consejos que le dan y que es un pretexto para hacer oídos sordos a las llamadas de su jefe: «Pero bueno, ¿me vas a encontrar ese grito?»

Sin embargo, ¿a qué conduce el brillante final de *Impacto*, sabiamente preparado para que todo —fiesta, repique de una gran campana, alarde de fuegos artificiales y los propios personajes— converja en el apuñalamiento por el asesino de Sally, la chica de la que Jack se ha enamorado? ¿A qué conduce este prodigioso alarde en el que el cielo se ilumina por completo si no es al grito de la muchacha apuñalada? Un grito que grabará Jack, puesto que había dado a Sally, supuestamente para protegerla, un microemisor que le permitía seguirla por el sonido. El subconsciente de Jack, que ya ha vivido algún otro fracaso (un encuestador, equipado de manera semejante por él, muere por culpa suya), se las arregla para convencer a Sally para que participe en esta historia peligrosa, con el fin de poder recoger de su boca, desde lejos, el grito que busca (y que había «perdido» cuando murió el encuestador por un fallo del material). En una película tradicional, el autor se «reservaría», como si dijéramos, el grito para fomentar la emoción del relato propio, por oposición a la de la película dentro de la película. La honestidad de la película de De Palma estriba en que, por el contrario, Jack va a llevar el grito al mezclador que, satisfecho, exclama: «¡Eso sí que es un grito!», y ello permite que concluya la película dentro de la película, tras lo cual se puede terminar la propia *Impacto*, como si toda la intriga no fuera más que una monstruosa excrescencia parásita en torno a una anécdota profesional, a una penosa tarea que el protagonista intenta continuamente eludir.

En realidad ese *grito*, al que los personajes le dan mucho bombo en cuanto a su credibilidad, importa menos como objeto, como fetiche, como sustancia, que el *punto* en el que se le sitúa en la ficción y que lo convierte en una especie de absoluto, de inconcebible, de agujero negro hacia el que converge todo un dispositivo estrafalario y suntuario —la fiesta, el crimen político, el crimen sexual y la película toda entera—, todo ello para consumirlo y disiparlo en lo impensable y lo instantáneo de ese grito.

El punto del grito, en una ficción cinematográfica, muda o hablada, se definiría pues como algo que brota por lo general de la boca de una mujer, que por otra parte no se oye necesariamente, pero, sobre todo, que ha de producirse *en el momento oportuno*, explotar en el ins-

tante preciso, en el punto de cruce de las líneas convergentes, al final de un trayecto a menudo alambicado y desproporcionado, pero calculado para que dicho punto alcance el impacto máximo: entonces la película funciona como esas grandes máquinas de los dibujos animados llenas de engranajes, de bielas, de cadenas de acciones y de reacciones; en este caso se trata de una máquina que pare un grito¹.

La expresión *punto del grito* pretende subrayar que lo importante no es tanto la sustancia, la modulación de ese grito, como su lugar. Y ese lugar puede estar ocupado en último término por nada, por un blanco, por una ausencia. El punto del grito es un punto impensable dentro de lo pensado, indecible dentro de lo que se dice, irrepresentable dentro de la representación. Ocupa un punto del tiempo, pero no tiene duración que le sea intrínseca. Suspende el tiempo que puede durar: es un desgarramiento en el tiempo. Ese grito encarna un fantasma *de absoluto sonoro*, se supone que satura la banda sonora, vuelve sordo a quien lo escucha, incluso puede ser que no lo oiga la persona que lo emite.

Recordemos algunas películas como *Psicosis*, como *King-Kong* (la primera), *El hombre que sabía demasiado*, *Impacto* y una parte de *La Tour infernale* y nos sorprenderá comprobar la extravagancia y el derroche de medios escénicos y de producción que se han puesto en marcha para que todo se pierda y se gaste en un grito de mujer. Para que dicho grito se produzca en el momento oportuno no se escatima nada: se inventan gorilas del tamaño de un edificio de veinte pisos, edificios en llamas de medio kilómetro de altura, diluvios de fuegos artificiales, orquestas sinfónicas, refinamientos de realización... Porque en este tipo de películas, en un momento determinado, todas las líneas inconexas de la ficción van a encontrarse, a cortarse en el momento fugaz e inmediatamente desvanecido del grito de la mujer. Como en un monstruoso rito social de «potlatch» en el que nada resultaría demasiado ingenioso, demasiado disparatado para llevarnos hasta el punto del grito.

¿Y por qué un grito de mujer? Evidentemente, parece un cine hecho por personas sádicas que gozan con el espectáculo de una mujer presa del terror. Sí, pero...

Podemos igualmente pensar que, para el hombre, el grito de la mujer plantea la cuestión del «agujero negro» del gozo femenino, de ese gozo que no se puede expresar ni pensar. Grito que no está intensamente erotizado ni siquiera en las películas que están construidas sobre ese grito como absoluto de terror y de placer, a pesar del carácter

¹ El principio de este capítulo repite, con ciertas modificaciones, parte de una nota crítica dedicada a esta película de Brian de Palma en *Cahiers du Cinéma*, núm. 333.

fuertemente sádico de la situación; desbarataría más bien el placer fálico, y lo que encarnaría es más bien un absoluto.

¿Y por qué no podría expresar dicho absoluto igualmente un grito de hombre? Es lo que ha pretendido hacer la película de Skolimowski *El grito*, cuyo título ya declara abiertamente su propósito. Se nos prepara durante un buen rato para oír un famoso grito mágico, arma secreta de un brujo o pseudo-brujo interpretado por Alan Bates. El grito se oye al fin cuando va a acabar la película y el director cuenta que fue él mismo quien emitió el grito y luego hizo que lo manipularan con medios electroacústicos.

¿Cómo es el tal grito? Impresionante, sí, pero nada que ver con el punto del grito. Es un grito de fuerza, para ejercer un poder, marcar un territorio, un grito estructurador, *esperado*. Si en dicho grito hay algo de bestial, es como la identificación del macho con un animal totémico. El ejemplo más famoso es el grito del Tarzán hollywoodense, fabricado en los años 30 a partir de múltiples gritos de animales; grito fálico mediante el cual el macho se exhibe y deja oír su potencia viril.

Pero el grito de la mujer es más bien el grito de un ser humano sujeto del lenguaje frente a la muerte; el punto del grito es de orden propiamente humano. Sólo tal vez Marguerite Duras, que no se arredra ante nada, sea la única que haya hecho lanzar a un hombre un grito que no es un grito de Tarzán, ni de Bestia ni de brujo: el grito del vicedecónsul en *India Song* y *Son nom de Venise*.

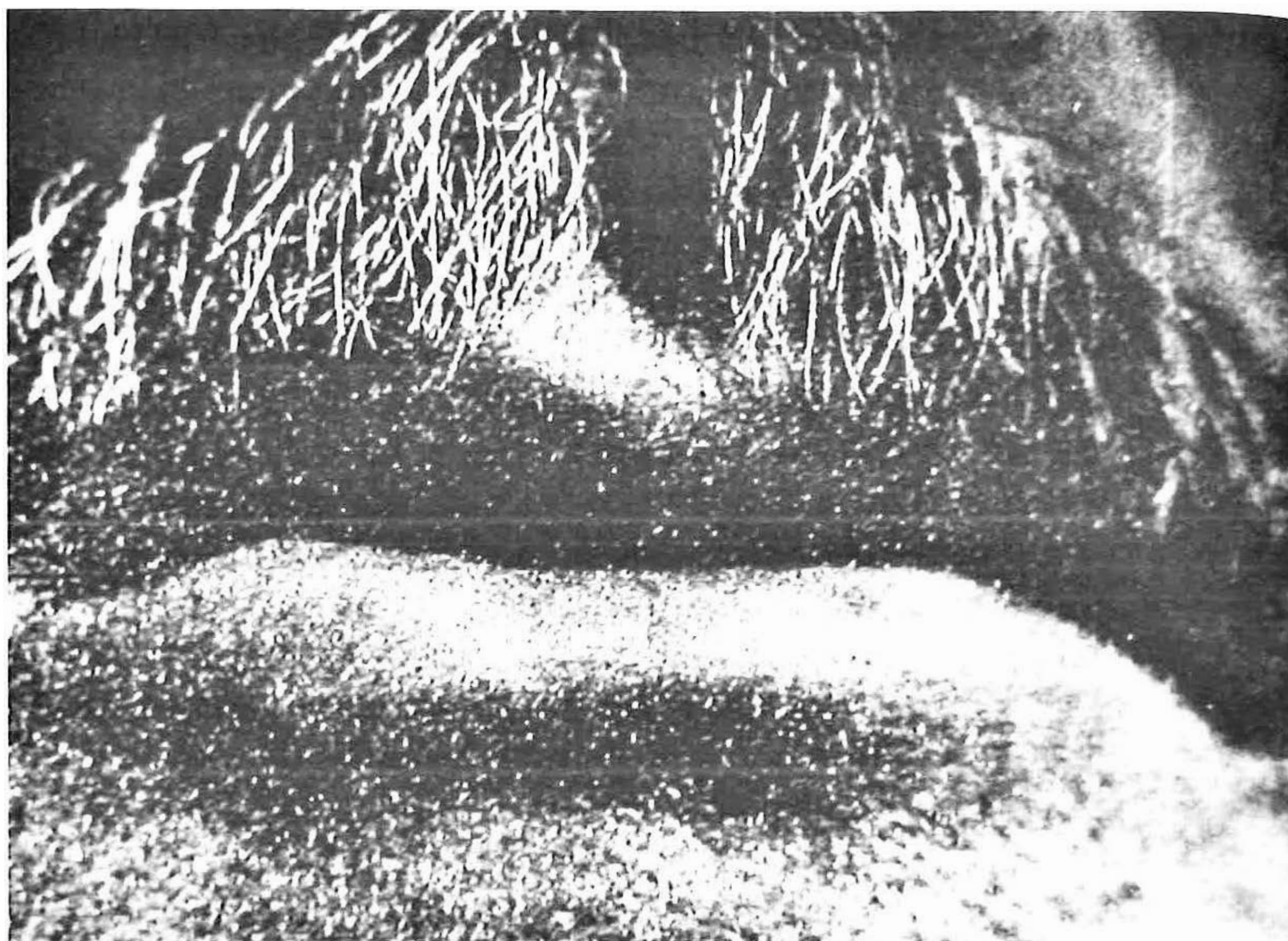
El punto del grito, en una película sobre un hombre, plantea inmediatamente la cuestión del *dominio*, del dominio de dicho grito.

La cuestión se plantea sin rodeos, pues hay medios y fuerzas empeñados en conseguirlo, en la escena de *King-Kong* (primera versión) en la que, en el barco que navega rumbo a la isla del gorila, un realizador sádico hace que la protagonista Fay Wray lance unos «ensayos de grito», evocándole la monstruosidad de la Bestia. En la mayoría de las obras en las que el director construye un hermoso relato quebrado, complicado, con el fin de conseguir un hermoso punto del grito, no dejan de mostrarnos cómo el punto del grito puede escapársele a la persona que lo organiza: sólo le cabe imaginar que es su Amo. En el caso de Hitchcock, de De Palma, o en *King-Kong*, se subraya claramente que el hombre no es otra cosa que el empresario del espectáculo, el productor de una *stravaganza*, como dicen los norteamericanos, pero que el punto del grito, en último término, se le escapa, como se le escapa a la mujer que lo emite y que actúa como médium.

El grito del hombre delimita un territorio, el grito de la mujer remite a lo ilimitado, lo avala todo por sí mismo, es centrípeto y fasci-

nante, en tanto que el grito del hombre es centrífugo y estructurador. El punto del grito es como el punto de apoyo de las palabras, la salida del ser.

El cine en su totalidad, arte cajón de sastre, arte divergente, se ha empeñado en utilizar este dispositivo, esta estrategia con el fin de obtener un punto del grito en el que acabará encontrándose y justificándose, incluso perdiéndose, esa loca movilización de medios...



La boca de Kane (Orson Welles) pronunciando «Rosebud» (*Ciudadano Kane*, 1941, de Orson Welles).

6. El amo de las voces

1. LAS VOCES-SILUETA DE JACQUES TATI

Le guste o no, todo realizador del cine hablado ha de asumir el papel de *Amo de las voces*. Pero, ¿en qué medida es la voz algo que hay que *dominar* o, en otro término, *contener*?

La voz es, por naturaleza, invasora, lo sabemos desde los primeros tiempos del cine hablado. Tiene una tendencia bien conocida, en el cine, a hacerse *más grande que los cuerpos*. Y ello por razones evidentes: el afán de inteligibilidad del texto, de la claridad de las voces, lleva a grabar las voces sistemáticamente *en primer plano*, para darles preponderancia luego, en las mezclas, con respecto a cualquier otro elemento sonoro. Regla tan implícita que cada vez que el realizador ha querido que no se comprenda *todo* lo que se dice, para que la palabra se convierta en rumor, parloteo, ruido, en el caso de Ophüls, Tati, Fellini, Godard, se ha enfrentado a una gran oposición por parte de los profesionales y, a veces, del público. Los ingenieros de sonido han temido, y no sin motivo, que se impute la falta de inteligibilidad a una torpeza técnica. En cuanto al público, al que se le ofrece algo desacostumbrado, se ha sentido a veces frustrado al no comprender lo que se habla.

Esa presencia privilegiada que se ha convenido en dar a las voces en la banda sonora tiene como consecuencia que se «saque hacia delante», en relación con el decorado, a los personajes que hablan. Aunque los veamos de lejos, o perdidos entre algunos edificios, el sonido acentuado de su voz más fuerte, más presente, nos los acerca, los «agrandas». Es lo que sucede, por ejemplo, en el famoso plano en profundidad de campo de *Ciudadano Kane*, en el que la madre de Kane

niño firma en primer plano el contrato que compromete el destino de su hijo y en el que vemos a éste, en último término, jugando fuera de la casa con la nieve. ¿Por qué nos impacta tanto la presencia durante toda la escena de esa pequeña silueta que no podemos olvidar? Por los gritos agudos del niño, que lo señalan continuamente. Si nos entretuviéramos en volver a mezclar *Ciudadano Kane* cortando solamente esa voz (que por otra parte no es necesaria para la acción: podría jugar en silencio, la ventana podría estar cerrada, el alejamiento podría permitir que no se le oyera, etc.), es casi seguro que la pequeña silueta del fondo, aunque se viera con claridad, se nos olvidaría un poco. Éste es un ejemplo de la manera en que la ausencia o la presencia de una voz confiere a un personaje una dimensión particular.

Cuando Jacques Tati da deliberadamente a sus personajes, mediante el juego de la sincronización y la dosificación de las mezclas, voces algo débiles, ininteligibles, proporcionadas a la dimensión que ocupan en el encuadre los cuerpos que las emiten (filma sistemáticamente en plano general), consigue con ello un efecto perturbador y singular.

En Tati, la voz no es el vehículo enfático de un texto que ha de transmitir sino que participa de la silueta del personaje, contribuye a definirlo como lo definen su ropa, su porte, ni más ni menos. Y si comparamos la dimensión de una voz con el espacio visual que «ocupa», *la voz en Tati es siempre más pequeña que el conjunto del plano que habita*; procura no invadir la imagen y se mantiene modestamente en su lugar, circunscrita al cuerpo que se le ha asignado como emisor. Tati emplea incluso, para evitar que no sobresalga demasiado, que no se la escuche demasiado por el sentido de las palabras, algunos trucos personales de post-sincronización y de mezcla (ya sabemos que en él todo está post-sincronizado): crea, por ejemplo, al hacer las mezclas, unos leves *fadings*, unas fluctuaciones de nivel que hacen como que parpadee y le impiden adquirir excesivo cuerpo y autoridad, pero que, además, subrayan la música de la palabra, con sus acentos, sus subidas, sus aristas, y al mismo tiempo la estilizan.

De este modo, la voz humana que no cierra todo el espacio acústico se desprende del terreno sonoro, para que los ruidos, que habitualmente se sitúan en último término, puedan recuperar su importancia y se pongan a hablar.

Son incontables, en Tati, los *gags* basados en una utilización animista de los ruidos, que hace que hablen los objetos y las máquinas: unos hombres que se sientan en asientos que hacen *pfff* cuando se sientan en ellos (en *Playtime*) y la conversación que mantienen, cuando la

gente se levanta y se sienta, es una conversación a base de *pfff*. Debido a una serie de colisiones, un coche cacarea como una gallina. Los limpiaparabrisas de los automóviles cuchichean, pían o gruñen, dependiendo de la personalidad de sus propietarios. Y en relación con esta *adquisición de la palabra* por parte de los sonidos, la voz humana queda reducida a la categoría de ruido.

Por otra parte, Tati utiliza casi siempre el sonido *aquí y ahora* y las cosas y los cuerpos no crean sonidos casi nunca más que mientras aparecen en escena. El sonido de un automóvil que sale del campo en *Traffic* enseguida se «desvía», es decir, desaparece. Hay poco sonido fuera de campo, excepto como sonido de ambientación, como sonido global. Cuando un ruido plantea el enigma de su procedencia, la respuesta a la cuestión se da, no en el plano siguiente, sino dentro del mismo plano, oculto en algún lugar «dentro del cuadro».

Ello supone que las voces no se abandonen a su propensión natural, que es la de ocupar el primer plano de la escena. Hay que contenerlas. Y no es casualidad que sea en el cine francés donde se manifieste más a menudo y con mayor nitidez esta preocupación por *retener* las voces. Preocupación que en Bresson se convierte en auténtica obsesión.

2. ROBERT BRESSON HACE HABLAR AL ANTEPASADO

A menudo asociamos, justificadamente, a Bresson y a Tati como dos utilizadores geniales de los ruidos, cada uno a su manera. Es cierto que en ambos el arte de tratar los ruidos y ponerlos de relieve es coherente con cierto modo de *retener las voces*: lo que en Bresson se denomina el lado «monocorde» de la dicción que impone a sus actores, o, como él dice, a sus «modelos». Por otra parte, no es tanto la monotonía de esta declamación lo que, al parecer, molesta al público (y mucho) como la singularidad de su emisión vocal, de un tipo hasta entonces desconocido, tanto en el teatro como en el cine. El modelo bressoniano habla como se escucha: recogiendo paso a paso lo que acaba de decir dentro de sí —de modo que se diría que concluye su discurso a medida que lo emite, sin permitirle la posibilidad de que resuene en los oídos de su interlocutor o del público—. A esto responden las estrictas órdenes que Bresson daba a sus actores de que hablaran «como para sí mismos». Cada palabra, cada frase, una vez pronunciada, forma una especie de islote, absolutamente cerrado. En Bresson se da un odio singular hacia el efecto de reverberación enfática de la voz

en el espacio, en el cuerpo del otro; tanto de la resonancia creada por un lugar reverberante como una iglesia o una sala como por el efecto de resonancia creado por cierto tipo de emisión de voz.

Este odio se manifiesta en *Un condenado a muerte se ha escapado*, que narra la evasión de un resistente, tema —basado en las memorias del comandante Devigny— que coincide de forma admirable con las posiciones estéticas a las que tendía naturalmente Bresson. Porque si en esta hermosa película la mayoría de los personajes hablan «al estilo de Bresson», evitando proyectar la voz y moviendo poco los labios, por una vez la propia acción de la película justifica tan extraña dicción: son prisioneros bajo vigilancia y les han prohibido hablar. Por el contrario, sus carceleros, los Amos, el mal, hablan en esta película ladrando, haciendo que resuene de manera teatral el espacio de la prisión.

La fobia a la resonancia resulta todavía más evidente en *El diablo, probablemente*, película sobre la que Serge Daney escribió un artículo titulado «L'Orgue et l'Aspirateur» que, al igual que los de Pascal Bonitzer, ha supuesto un hito en el tema todavía nuevo de la voz. Sin parafrasear a Daney, subrayaremos solamente que, en la escena de la iglesia que analiza, lo que resulta insólito es que la voz de los que hablan en voz alta dentro del edificio, contra lo que cabría esperar, no resuena en absoluto. Con lo que Bresson pone de manifiesto que le tiene sin cuidado la verosimilitud sonora (naturalmente, todas las voces se han rehecho en postsincronización).

En *El diablo, probablemente*, ya no resuena ninguna voz (a excepción tal vez de las que se oyen cantadas en un disco de Monteverdi) y todo el mundo habla en tono mate. Por el contrario, como señala Daney, el sonido resulta a veces «demasiado fuerte». Pero, ¿qué sonido?

Al principio de la película, un *bateau-mouche* navega por el Sena y se oye el sonido grave y sordo de su motor. Este ruido profundo, arcaico, lo percibimos como la voz del Antepasado. Evoca el trompo que imita el sonido de un buey (*bullroarer*), instrumento ritual que en algunas tradiciones mágicas se utiliza precisamente para evocar al Antepasado. Podemos igualmente oír esta voz en los extraordinarios gemidos que lanzan los árboles cortados con la sierra mecánica (secuencia del documental ecológico) y en los rugidos de los ascensores. Todos estos ruidos tienen, en la película, una calidad sorda, dramática, incluso turbadora. ¿Voz del Antepasado, que habla sin que se le oiga en un mundo mate, o voz del Diablo? ¿Diablo que, según sugiere Daney, hace que los hombres procuren no abrir demasiado la boca, por miedo a que se les meta dentro?

Ya en *Un condenado a muerte se ha escapado*, un centinela alemán le decía a Fontaine, el protagonista, que hablaba aunque estaba prohibido:

«Immer dasselbe... Kannst du nicht deinen Mund Halten?» («Siempre igual... ¿No puedes estarte callado?»), o literalmente, según la expresión alemana: *retener la boca*.

Retener la boca es una preocupación del cine francés, y no sólo en el caso de Bresson y de Tati. Porque este cine es hoy uno de los pocos existentes en los que la voz no se da por sentada. A ello se debe seguramente que, por lo que respecta a la voz, surjan en Francia los intentos más originales (Bresson, Tati, Duras, Godard, Straub, etc.) y al mismo tiempo, en otros autores, las voces menos brillantes, la dicción más tediosa. Después de Cocteau y de Guitry, este cine sigue siendo más que nunca el cine de las voces, sobrepasando al *cine literario* y distinguiéndose de éste. Cine de obsesionados con la voz, en el que pronunciar una palabra es un asunto patético.

3. EL CALDERO DE FELLINI

No hay que buscar mucho para hallar el caso contrario: el cine italiano, con la vitalidad y las generosas aproximaciones de sus postsincronizaciones, ajenas a cualquier fijación obsesiva con respecto a la coordinación de las voces y las bocas. La tolerancia que en Italia se permite para la sincronización de las voces es ya notable, pero Fellini bate todos los récords, con sus voces que no coinciden con los cuerpos de los actores más que de una manera extremadamente laxa y libre, tanto en el espacio como en el tiempo. Cabe señalar que la versión francesa del *Casanova*, supervisada por Patrice Chéreau, es más sincrónica que la versión original. Chéreau pretendió restituir en el doblaje francés los enormes y frecuentes desfases entre los movimientos de los labios y las voces oídas, que habrían extrañado a los profesionales del cine francés, y también al público, achacándoselos a algún fallo técnico.

Por otra parte, resulta interesante comparar los dos doblajes vocales del personaje de Casanova, encarnado en imagen por el canadiense Donald Sutherland: el actor que se encarga del doblaje italiano, Luigi Proietti, tiene una voz gruesa, rica, propia para estallidos y baladronadas, a veces insinuante y enfática. La de Michel Piccoli, en el doblaje francés, es concreta, irónica, melancólica, pero le falta amplitud. Procede de una escuela en la que se ha perdido cierta tradición declamatoria y retórica. Hay inquietud en esta voz: la inquietud que fomenta todo el contexto del cine francés de no ser ya el Amo de su voz, de perder la identidad de ésta. Inquietud de la que no hay el menor rastro en la voz del Casanova italiano. Es una voz diversa, amplia, envolvente,

carece de retención, se podría incluso calificar de comunitaria. La voz en Francia es a menudo algo que uno se guarda para sí y ¡ay de quien la robe! En el cine italiano, cuando se declama, todo el mundo asume la misma voz y puede suprimir los contornos de la suya para luego recuperarla. Esto no supone problema alguno. Fellini lleva muy lejos este aspecto asequible de las voces del cine italiano, utilizando al máximo la libertad que le ofrece el cine para mezclar voces y acentos. Al tiempo que sabe, como Tati, perfilarlos, estilizarlos, sabe también soltarlos a todos al mismo tiempo, dejarlos a la deriva, cabalgando, formando pompas en el espacio; los echa a un gran caldero de voces, de gritos, de resoplidos, de suspiros, de canturreos de frases pronunciadas en diferentes lenguas. En el cine de Fellini siempre queda algo de la mezcolanza original de los cuchicheos de los dormitorios infantiles, con sus carcajadas y la confusión de las fuentes vocales, cuando no se sabe quién habla, si el de la cama de al lado o uno mismo. La voz en Fellini no es algo que haya que retener o dominar, como el Diablo; es algo originalmente mezclado y colectivo, una especie de «polivoz» global de la que se diría que emana, particularizada, cada voz individual. A Fellini le importa muy poco ser el amo de las voces.

4. LA VOZ ENJAULADA

La historia es siempre igual: un hombre, un individuo de sexo masculino, quiere apoderarse, capturar en la «jaula de la pantalla», como dice Bazin, *una voz femenina*, y tal vez también el gozo que dicha voz le provoca; a menos que no se trate del poder original cuyo signo más arcaico es dicha voz (¿qué poder hay más original, para el ser humano, que el de la Madre que lo ha llevado en su seno?). Ello suele conducir al fracaso, a la muerte, la degradación o el ridículo: porque la voz desborda el espacio en la que se la pretende encerrar, rehuye el deseo del director de ocupar y dominar cada centímetro de la pantalla, no permite que le den órdenes y la pongan en marcha así como así.

El famoso museo de Cazzone, en *La ciudad de las mujeres*, de Fellini, encarna esa pretensión grotesca de querer reinar sobre las voces, de querer enjaularlas. Porque la colección que ha formado el gran falócrata para conservar el recuerdo de sus conquistas femeninas es exactamente un *museo de voces*, de instantes grabados y conservados en bucle. Son las voces de las mujeres con las que ha hecho el amor (se oye también la voz de él), grabadas en los momentos previos o durante el acto

sexual. Cada mujer tiene su retrato, una gran foto tipo litografía a color que se ilumina cuando se pulsa un interruptor. Pero dicho interruptor pone al mismo tiempo en marcha secuencias de voces que se oyen tras un bip-bip y que repiten el mismo ciclo cada varios segundos. Algunas hablan («me gustaría comértela»), otras gruñen, gimen de placer, llaman a su mamá, reivindican el orgasmo. Snaporaz (Mastroianni) descubre el museo situado en un pasillo estrecho y largo, y se pasea por él como un chaval, entreteniéndose en poner en marcha las voces, cortarles el pitido, hacer que se oigan varias al mismo tiempo. Al puntuar sus actos con interjecciones de cómic que expresan un júbilo infantil, asume el papel de Amo de las Voces, de Amo del Placer, y todo porque va pulsando unos botones que ponen en marcha los gritos.

Pero cuando en ese lugar, supuestamente destinado a dar placer al hombre, Snaporaz descubre a su propia mujer (Anna Prucnal, a la que precisamente Fellini le ha dado el papel de cantante) ella le demuestra quién es *verdaderamente* el Amo de las Voces, al mover la manecilla que pone en marcha de golpe todas las voces al mismo tiempo. «Y es, comenta el guión, una vez más una voz de mujer la que oímos, pero no procede de los cientos de bandas sonoras, no es una grabación, sino la voz de una mujer de verdad, viva, la que se oye por detrás de Snaporaz, dura, irónica: “¡Con que quieres oírlas a todas juntas, a todas esas guarras!”»¹. Entonces se encienden todas las diapositivas, «desencadenando su magma sonoro», afluyen irresistiblemente las voces y es una mujer la que lleva las riendas.

En *Ventanas*, de Gordon Willis, una lesbiana, desesperadamente enamorada de una joven tímida (Talia Shire), intenta apropiarse de su voz, robarle los gritos de placer: paga a un hombre para que vaya a casa de la joven y la obligue, amenazándola con un cuchillo (haciendo como que se lo va a clavar en el cuello), a simular los estertores de placer que él graba para llevárselos a la lesbiana. Ésta, dueña de la voz de Talia, escucha una y otra vez extasiada aquellos suspiros forzados, como si con ello pudiera «poseer» a la que ama a través de su voz. Por si fuera poco, tiene un piso cuyas ventanas dan a las de su víctima, al otro lado del East River. Desde ellas puede vigilarla con unos prismáticos, al tiempo que la aterroriza por teléfono. Además, su víctima es tartamuda, problema que, como es sabido, se debe a un defecto de la imagen vocal que percibe la persona que habla, por *feed back*, de su propia voz; el

¹ Federico Fellini, *La città delle donne*, Milán, Garzanti, 1980.

guión de este pequeño *thriller* a lo Bergman se basa evidentemente en el tema del espejo y del intercambio de identidad entre una mujer «fuerte» y una mujer «débil»: la voz es, en este caso, como sucede en *Persona*, el eje de la identificación. Porque, al igual que sucede con Elsa en *La leyenda de Lylah Clare* de Aldrich², a fuerza de jugar con la voz de la otra persona, la enamorada abusiva acaba por identificarse con ella, y de ser verdugo pasa a convertirse en víctima, dejándose vampirizar y poseer por la voz que había creído que iba a dominar.

Pero la más hermosa historia del hombre que se perdió por querer convertirse en el Amo de las Voces, hasta pretender engendrarse a sí mismo, es seguramente la de *Ciudadano Kane*.

Ya sabemos el lugar insistente, reforzado, privilegiado, que Welles otorga a su propia voz en las películas, entreteniéndose en doblar a varios personajes secundarios (*Mister Arkadin*, *El proceso*) o en grabar su voz destacándola sobre todas las demás, haciéndola más fuerte, más presente, más convincente. Sin duda por el gusto de jugar a ser mago, titiritero, pero también por querer reivindicar orgullosamente que sólo él es dueño de su propia voz.

Ya en *Ciudadano Kane* se había dicho todo sobre esta «hibris» («pretensión excesiva que se merece el castigo de los dioses»). Porque *Ciudadano Kane* no es sólo un estudio psicológico y periodístico, y nos gustaría contarlo como un *mito*.

5. KANE, DEL ESCRITO AL ORAL

La primera vez que vemos a Kane en el relato de su historia (aparte de la secuencia inicial de titulares de noticias) es en una página de un libro. Un periodista que desea hallar la clave de la palabra *Rosebud* (la última palabra que pronuncia Kane antes de morir) va a una biblioteca a consultar el manuscrito de las memorias de Thatcher, hombre que estuvo presente en los primeros años de Kane, cuando fue a buscar al niño para llevárselo a la ciudad, cumpliendo los deseos de su madre. La cámara «lee» de izquierda a derecha lo que ha escrito Thatcher pero, cuando el texto se interrumpe para pasar a la línea siguiente, continúa y se pierde en el margen en blanco de la derecha. La pantalla blanca de la página en blanco se va convirtiendo, gracias a un fundido encadenado, en una página de nieve, en un paisaje donde se

² Sobre esta película, véase el capítulo 9, «Penando en busca de un cuerpo».



El Sr. Arpel (J.-P. Zola) y algunas personas que visitan su fábrica en *Mi tío* (1958) de Jacques Tati.



Anne Wiazemsky en *Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson.

imprime en primer lugar, como si fuera una letra, la menuda silueta del Charles Foster Kane niño, minúscula en aquella gran extensión.

Así empieza la escena de infancia en la que la Madre firmará, contra los deseos del pequeño Charles y a pesar de las tibias protestas de un Padre que enseguida quedará definido por su escasa autoridad, el contrato que conducirá al niño a una carrera predeterminada. El contrato le garantiza los beneficios de una mina de oro adquirida milagrosamente por casualidad gracias a un pedazo de papel, de una concesión a la que debe, sin comerlo ni beberlo, el empezar la vida con una fortuna colosal.

Lo cual supone que, atrapado por partida doble, tanto por el deseo oscuro de su madre como por el regalo gratuito y exorbitante de esta fortuna, Kane se las va a ver y a desear si pretende ser un *self made man*.

Cosa que, sin embargo, intenta llevar a cabo, decidiendo, cuando alcanza la mayoría de edad, liquidar sus posesiones, aunque no su fortuna, y conservar tan sólo un diario de segunda fila, el *Inquirer*. Trabaja a fondo para que sea un éxito pero no renuncia a echar mano de su dinero para corromper al equipo del periódico rival, es decir, para *comprar plumas*. De este modo consigue que el *Inquirer* se convierta en un órgano influyente de tirada colosal.

Por lo tanto, al principio intenta construirse sobre el *escrito*, arrogándose mediante el texto impreso el poder de legislar sobre la opinión y de desencadenar guerras. Pero ello no le basta: pretende meterse en política, convencer como *orador*, hacerse con los *votos*³ del pueblo (escena del mitin). Es precisamente en ese momento crucial, cuando está a punto de alcanzar el éxito, cuando decide iniciar una relación adúltera con una joven «cantante» (las comillas son una historia en sí: son las que figurarán en el artículo periodístico que aniquilará sus ambiciones políticas; para demostrar que no están justificadas, se meterá en la demencial empresa de imponer a la joven como cantante de ópera). Resumiendo: que acude a su casa, a donde ella, singular sirena, lo ha atraído con sus *risas* y su *dolor de muelas*, y allí él le habla de su madre, le pide que le cante, la aplaude.

A partir de ahí, todo cristaliza: su adversario político se encarga de divulgar su relación con la cantante entre comillas. Le fallan los votos de los electores. La madre de Susan había querido que ésta fuera cantante de ópera, pero no lo había conseguido. Kane pretende superar

³ En francés voz y voto se traducen por una misma palabra: «voix». (*N. de la T.*)

sus deseos y concentra toda la fuerza de su voluntad en la voz de Susan. La obliga a cantar en el teatro de ópera que ha construido para ella, donde la joven ha de enfrentarse a la crítica y a las burlas del público. «Vamos a ser una estrella de la ópera» le dice él a los periodistas. Este «vamos» pone de manifiesto su apropiación amorosa de la voz de ella. Pero como uno no puede ser el amo de una voz que no es la suya ni convertirla, a pesar de la persona a la que le ha tocado en suerte dicha voz, en instrumento de poder, Kane consigue lo que se ha buscado: que se ponga en ridículo su fama, que su influencia quede reducida prácticamente a cero.

En otras palabras: en el escrito Kane ha salido airoso con demasiada facilidad. Por ello se ha empeñado en suspender el oral y en perder, en la medida de lo posible, la ventaja del escrito. Como si antes del contrato, del escrito en que se basa su poder, su fortuna fuera la fuerza fundadora de la *Palabra* que le faltaba para sustentar el sentido último de su existencia.

Si contemplamos el principio de *Ciudadano Kane* como lo que es en la cronología mítica de la película, un principio y no un fin, ¿qué encontramos? Sobre una música cavernosa, arcaica, se suceden unos paisajes inconexos en un ambiente de caos primitivo, el «batiburrillo» en el que todavía están mezclados los elementos, la tierra y el agua. Las únicas señales de vida, unos monos, hacen referencia a un pasado prehumano. Una luz resplandece en la ventana más alta de una especie de Xanadú. La luz *se enciende y se apaga* (efecto intensamente reforzado por la música). Poco después, la primera palabra de la película sale de una boca gigantesca. Se oye esta palabra: *Rosebud* y luego la bola de cristal que una mano sostiene cae y se rompe.

Asistimos a una especie de Génesis, en el que *Rosebud* es la primera palabra que se pronuncia, con la cual se hace la luz. Significante por definición imposible de analizar, por ser el primero de los significantes, absolutamente rotundo, primordial.

La caída de la bola remite a los mitos que asocian la primera manifestación del Verbo con la pérdida de la unidad original, con la caída. En un mito gnóstico, nos dicen que cuando se creó el mundo, la *letra* de la palabra creador, su esencia profunda, se elevó, en tanto que el sonido «se quedó abajo, como si lo expulsaran»⁴. Este mito del sonido primitivo, perdido, aunque raramente lo hallemos tan explícito, es casi universal, como el de la *caída* que tuvo lugar cuando, al con-

⁴ Citado en Hans von Leisegang, *Die Gnosis*, Stuttgart, Kröner, 1985.

vertirse parte del sonido en lenguaje, algo debió de perderse. Algo de aquella plenitud original que se supone que es la voz total y envolvente de la Madre en su materialidad, en la que ninguna dimensión de símbolo señala la marca de una pérdida. Como dice Claude Hayblum, «debería caer, quedar abandonado algo de la voz para que el niño pudiera acceder a la palabra». De ahí el mito de la edad de oro de la plenitud del sonido, que hace que los hombres sueñen con un lenguaje-música que tendría su propio significado, en el que el significante pasaría enteramente a la significación, sin el «residuo» que es la materialidad del sonido; en el que no existiría la dimensión de una separación, de una pérdida, de un olvido; en el que la significación ya no nacería de la ausencia de la cosa, sino que seguiría habitando la plenitud del significante.

Así pues tendríamos, al principio de *Ciudadano Kane* un intento de autogénesis mediante la voz, aunque fallido. Prueba de ello es la luz de la ventana que se enciende y se apaga para acabar extinguiéndose, como un parpadeo en cámara lenta, descompuesto.

Volvemos a ver esta luz en las dos secuencias de la ópera, en las que Susan se desgañita en escena frente a un maestro de canto furioso y a un Kane terrible y patético, que le lanza una mirada suplicante y muda.

Al principio de la primera secuencia, un fugaz y sorprendente movimiento vertical de la cámara sube rápidamente desde la boca de la cantante hasta una lámpara que parpadea en primer plano.

La segunda —con grandes fundidos encadenados en los que se mezclan las imágenes de Susan, en sus posturas grotescas en la ópera, con titulares de los periódicos, planos generales del público, la boca abierta de par en par del maestro de canto, la cara de Kane que la mira fijamente como una máscara espantosa— está obstinadamente puntuada por los parpadeos de la diabólica lámpara, que acaba por apagarse por completo, quedando a la vista el filamento que se ha fundido, mientras la voz ininterrumpida, multiplicada, trágica, baja también grotescamente hacia tonos graves, como la voz de Hal en *2001*, coincidiendo exactamente con el fallo de la bombilla. Imposible asociar con mayor exactitud la extinción de la voz y la de la luz.

La fuerza de voluntad de Kane no ha logrado convertirlo en Amo de las Voces, en creador de la voz femenina, ni mucho menos en engendrador de la Palabra que le faltó para darle fundamento como sujeto. Cuanto más se empeña en ser el Pigmalión de una voz (el profesor Higgins se limitaba prudentemente a la elocución y el acento), más se pierde y se hunde en el abismo.

Rosebud, además de la infancia perdida, representa el fantasma de una palabra primordial mediante la cual el hombre carente de Padre se crearía a sí mismo; pero esta palabra que profiere orgullosamente la boca de un Dios acaba en huella escrita sobre un trineo que echan al fuego.



Dickie Moore y Jane Greer en *Retorno al pasado* (1947) de Jacques Tourneur.

7. La última palabra del mudo

1. EL GRAN SECRETO

La peculiaridad del cine mudo fue que, de entrada sus personajes no eran mudos sino que hablaban y ello lo distinguió inmediatamente de una pantomima grabada¹.

Al dotar a la película de una «pista sonora» sincronizada con ella, y al incluir la voz en esta pista suplementaria, el cine hablado, por el contrario, permitió, no sólo que se pudiera oír el *silencio* (hasta entonces, a menos que se interrumpiera el flujo constante del acompañamiento musical, no había verdaderos silencios en la propia ficción, sino tan sólo un *silencio* impuesto al espectador por un cine sordo), sino que se pudieran incorporar personajes *verdaderamente* mudos... El cine «sordo», al hacerlos evolucionar entre personajes hablantes sin voz, no podía *hacer que se oyera su mutismo*.

Existen, por lo tanto, personajes mudos en películas habladas, muchos más de lo que se cree y ¿cómo abordar el cine hablado sin reservarles un lugar en el mismo? Estos mudos del cine hablado no deberían tener nada en común con lo que fue el cine denominado «mudo», pero... se diría que a veces representan, en el cine moderno, como por

¹ La mayor parte de este capítulo reproduce algunas páginas de un artículo publicado con el mismo título en *Cahiers du cinéma*, núm. 330. Para no recargar esta obra, hemos evitado integrar la segunda parte, que apareció en el número 331 de la misma revista y que abarca la evolución de otros mudos famosos del cine hablado, como el personaje de Elizabeth Vogler en *Persona*, de Bergman, el Kid de *Build my Gallows High*, de Jacques Tourneur, y naturalmente, Harpo Marx.

delegación, el recuerdo de un «Gran Secreto» perdido, del cual habría sido depositario el cine mudo. ¿Simple confusión basada en el malentendido de una palabra o relación más esencial?

Efectivamente, el cine moderno se piensa, se vive, como si fuera hijo de un cine previamente mudo, y aquella época, a la que se ha sacralizado por ser la original, se suele reverenciar como edad de oro del secreto perdido. *El gran secreto* es, por otra parte, el título que Truffaut dio a la parte de su libro *Las películas de mi vida*, en el que recoge diversos artículos sobre los inventores de formas y géneros, en la época del cine «sordo».

En ese caso, ¿podemos arrancar el Gran Secreto de la boca de los personajes mudos que siguen poblando el cine hablado? ¿Qué tienen que contarnos, para qué sirven?

2. EL MUDO DEL CINE Y SUS FUNCIONES

Cuando nos preguntamos «¿para qué sirve el mudo?» ya estamos contestando en parte de antemano. El mudo está en una ficción para *servir* y, a la vez, para desempeñar el papel de *sirviente* —sirviente al mismo tiempo de uno/una de los/las protagonistas y de la ficción—. Raramente es el protagonista o el meollo de la narración; suele ser un personaje secundario, marginal, perpendicular, pero al mismo tiempo se sitúa bastante cerca del centro, del núcleo, del misterio. Aunque esté ahí para inquietar, para catalizar, para revelar, a menudo no es más que un *instrumento*.

Si vamos a hablar de mudos, conviene distinguir entre la *mudez*, condición física de un individuo que le impide hablar (lesión o destrucción de un centro nervioso o de un órgano) y el *mutismo*, que es la actitud de permanecer callada una persona, por razones denominadas «psicológicas», sin que tenga afectados ni los centros nerviosos ni los órganos de la fonación.

La primera cuestión que plantea un mudo en una ficción es precisamente ésta: ¿no puede o no quiere hablar? ¿Mudez o mutismo? Ésa es la primera característica del mudo: sea cual sea la circunstancia en la que intervenga, *suscita la duda*. Para empezar, en pocas ocasiones sabemos con seguridad si no puede o no quiere hablar y, además, *no sabemos de qué está enterado*: lo que sabe, lo que no sabe. Cualquiera que se enfrente a él comprueba que se pone en duda su propio conocimiento, porque lo que se sabe es siempre algo parcial, y bien pudiera darse el caso de que el mudo supiera «el resto».

Al mudo se le considera como el *guardián del secreto* y por lo general lo vemos desempeñando este servicio. Por lo tanto, si nos topamos con un mudo, ¡ojo, secreto al canto! Tanto si se trata de un sucio secreto sexual (aquellos personajes de hombres mudos que, a la sombra de un héroe, servían en otros tiempos para sugerir una homosexualidad vergonzosa) como de un secreto terrible (¿pero qué está sucediendo en los territorios del conde Zaroff?) o de un secreto mítico o cosmogónico. Toparse con el mudo es toparse con la cuestión de la identidad, del origen o del deseo. «Ma chi sei? Che vuoi?» pregunta el Snaporaz de Fellini a la mujer araña que lo mira fijamente sin pronunciar palabra (*La ciudad de las mujeres*). En este sentido, el mudo es a menudo un reproche ambulante. En cuanto aparece, el criminal nota que le flaquean las fuerzas. De ahí el papel que se le suele asignar de conciencia moral, porque delante del mudo todo el mundo se siente culpable.

Por el hecho de que no se sepa hasta dónde llegan los límites de su conocimiento, se supone que más o menos el mudo lo sabe *todo*, o guarda para sí lo que, conjugado con lo que sabe el que se enfrenta a él, lo completaría todo; se supone que conoce *la última palabra* que se está buscando, pero que él no quiere comunicar. Como si él fuera el *lugar* donde se ha escrito un conocimiento del que es depositario y que no se puede transmitir *en su totalidad*.

Como muchas personas afectadas por una mutilación, es posible que haya desarrollado un talento hipertrofiado. Se le dota de una mirada más penetrante, que ve más allá. Se supone que más o menos *lo ve todo*, como si hubiera pagado con la privación de la palabra por algo que no debería haber visto. A veces es ese «ojo de pez» de las películas de Fellini que mira intensamente. Hasta el punto de que uno no sabe cómo escapar de esa mirada. En *Build my Gallows High*, de Jacques Tourneur, un hombre no sabe qué distancia poner entre él y un chico mudo que sabe leer los labios, con el fin de mantener una conversación privada con Mitchum. «¿Podrá leer nuestros labios desde aquí?», le dice. «¡Pregúntaselo!», le contesta Mitchum. El mudo es el *testigo*, el ojo que estaba allí cuando ocurrió aquello.

El mudo es más o menos ubicuo o, en todo caso, indefinido en cuanto a su posición en el espacio, y puede surgir del fuera de campo en cualquier momento. Como si, al no estar vinculado a una voz, poseyera una especie de ubicuidad angélica, o diabólica. Lo podemos encontrar en cualquier parte sin que sepamos cómo ha llegado (Lacayo negro del *Don Giovanni* de Losey), como si su mutismo o su mudez abarcaran el ruido que hace al desplazarse.

Al tratarse de una persona que supuestamente más o menos lo sabe todo, lo ve todo y tal vez lo puede todo, es decir, que es potencialmente omnisapiente, panóptico y todopoderoso, sin que conozcamos nunca los límites de sus poderes, el mudo, es decir el cuerpo sin voz, queda dotado, en la ficción del cine, de los mismos atributos que los que corresponden a su contrario, la *voz sin cuerpo*, la voz acusmática, la voz de alguien a quien no vemos.

La palabra «supuestamente» no es una simple precaución oratoria. La *duda* que el mudo proyecta sobre lo que se refiere a su conocimiento y a su poder (y al conocimiento y al poder de los demás) es lo que determina su posición en la estructura de la narración. Esta duda abarca, en primer lugar, los límites: cuerpos sin voces y voces sin cuerpos que, al parecer, carecen por igual de límites definidos.

A veces el mudo es el hombre sabio que está de vuelta de todo; o el que ha «formulado un voto» y vive recogido en un proceso de maduración interna (*Andréi Rublev*, *El testamento del Dr. Mabuse*). Un famoso *gag* de la comedia de Dino Risi *Abrázame y sácíame de besos* ilustra el paso de la mudez como padecimiento al mutismo por vocación, con el personaje del sastre mudo interpretado por Ugo Tognazzi, que ha jurado que el día en que Dios le devuelva la palabra ingresará en la orden trapense.

En definitiva, el mudo sólo puede ser todo esto en potencia, ha de contentarse con ser la silueta, el criado que sirve el café o quita la mesa. Pero si *hay que recurrir a él*, el más insignificante, el más despreciable de los mudos se convierte en una persona inquietante, ilimitada.

El mudo y su nombre: no dice «yo» sino que asume el nombre que se le da. A veces, ni siquiera tiene nombre, cosa que lo hace especialmente inquietante, como si este simple hecho le confiriera la posibilidad de estar en todas partes y en ninguna de ellas.

En la estructura del relato suele encontrarse, como hemos dicho anteriormente, no en el centro sino *cerca del centro, al lado de...*: como doble, como conciencia, como instrumento, como reproche, como duda.

No hay que caer en la trampa de convertir al mudo en el contrario del que habla. Porque no es ni el contrario, ni el envés, ni el opuesto, a diferencia de lo que indicaría cierto «sentido común». Como cuando se dice que la muerte es lo contrario de la vida, lo que no significa gran cosa. Podríamos decir que el mutismo es corolario y condición de la palabra, al igual que la muerte es condición y corolario de la vida. A partir de ahí, el mudo interpreta en las ficciones determinados papeles privilegiados. En primer lugar, el de acólito, doble, sombra

y conciencia; como el muchacho sordomudo de *Build my Gallows High*, o el personaje interpretado por Krystyna Janda en *Sin anestesia* de Wajda.

Puede ser que encarne el anuncio de la muerte y de la deuda pendiente —como Charles Bronson en sus papeles de justiciero lacónico (*Érase una vez en el oeste*); la máscara negra de *Orfeo negro* o la bailarina vestida de negro de *La cortina rasgada* de Hitchcock que, aunque no es muda, actúa como si lo fuera en su relación con Paul Newman. Es el sirviente mudo, personaje arquetípico de tantas ficciones. En este sentido, puede ser el *ejecutor*. El diccionario Littré, en la entrada correspondiente a «mudo» da entre otras esta definición: «Gente vinculada al servicio de los sultanes que, aunque no estaban privados del uso de la palabra, no se expresaban nunca más que por gestos. *El sultán le envió a los mudos, que lo estrangularon*». En esta función, puede ir en pareja (*El proceso* de Welles). Pero puede cumplir cualquier otra función delegada por una especie de instancia, de potencia superior. En cuanto sirviente mudo, representa igualmente a la «clase excluida», la que contempla sin decir ni pío cómo los Grandes y los Ricos se aman y se matan unos a otros, con una connotación de reproche vivo y como a la espera de una inevitable lucha final.

A veces, aunque las menos, es también *objeto del deseo*, en la medida en la que jamás se le llega realmente a poseer: la mujer amada que no se entrega en palabras o Gitón, el joven efebo del *Satyricon* de Fellini, que no dice una palabra cuando tres hombres se lo disputan y que, con su sonrisa de superioridad, da la sensación de que dirige la partida. En toda la película no pronuncia más que una palabra, con una voz, por otra parte, escandalosamente discordante con su aspecto físico (una voz ronca, vulgar, monstruosa) y la palabra es para elegir entre los dos amigos, Encolpio y Ascilto: «Tú».

Por último, en la medida en que representa al resto, la última palabra, lo que se da de lado, el mudo está a veces ahí precisamente para *no servir*, para señalar una duda, un hueco, una carencia. Parece ser que los dogón, en sus ceremonias de máscaras reservadas para los hombres, tienen una de sordomudo que se coloca apartado de los demás, sin otra función que la de representar la nada.

Todo lo que hemos dicho con respecto a la función del mudo puede aplicarse igualmente tanto al mudo de la novela, como al del teatro y al del cine. ¿En qué se distingue «específicamente» este último?

El mudo cinematográfico remite en primer lugar más o menos, como cuerpo sin voz, al origen del cine y a ese supuesto «gran secreto» del cine mudo del que es depositario.

El mudo del cine remite también a todo aquello gracias a lo cual funciona el cine en primer lugar, con relación a lo oculto, la exclusión, el fuera de campo. Remite igualmente a la cuestión del todo y de lo que no es todo, del resto y de lo que se ha desechado en la ficción cinematográfica; a la cuestión de la supuesta «última palabra» que encerraría el dispositivo y el conocimiento en un «todo».

*El mudo del cine remite por último a la condición del lenguaje, de la palabra y de la voz en el cine. Cuerpo sin voz, remite a su opuesto, la voz sin cuerpo, el acusmase. ¿Acaso el sistema de una película como *India Song* no consistía en superponer una «banda de imagen» por la que circulan cuerpos sin voz, mudos, y una «banda de sonido» en la que se hablan voces sin cuerpos? Cosa que no tiene nada que ver con el hecho de colocar un comentario sobre imágenes mudas. Porque aquí tenemos cuerpos mudos y voces que se les puede «asignar», pero siempre con un desfase, con un vacío, con un entredós.*

4. DEL CUERPO SIN VOZ A LA VOZ SIN CUERPO

Qué extraña relación de simetría la que mantiene en el cine la voz sin cuerpo del acusmase con el personaje mudo.

En ambos casos, ya lo hemos comentado, se supone que el personaje portador del cuerpo sin voz, o de la voz sin cuerpo, es más o menos omnividente, omnisapiente y hasta todopoderoso. En ambos casos, quedan sin definir los límites de su ser y de su cuerpo (incluso, por extraño que pueda parecer, en el caso de los límites del cuerpo del mudo) y, por lo tanto, también los de su papel, su lugar, su poder. En ambos casos, por último, si se revela su voz, o su cuerpo y su rostro, se rompe el encanto y el personaje recupera su condición de ser común, perdiendo su aura mítica y sus poderes más o menos supuestos. En lo que se refiere al mudo que prescinde de su mutismo, véase *El número 17* de Hitchcock, *Persona*, *Satyricon*, *El hombre elefante*, etc., películas en las que la revelación corresponde siempre a una caída y un regreso del mudo al destino común.

Sin embargo, no debemos forzar el paralelismo, aunque el personaje acusmático y el personaje mudo representen dos extremos del cine: uno es la imagen sin voz, lo que creaba el cine mudo, con las reservas que se puedan hacer sobre lo que en este caso significaba «mudo»; el otro es la voz sin imagen o, mejor dicho, la voz sobre una imagen negra, extremo al que suele llegar el cine denominado «experimental» pero que ya está presente en muchas ficciones clásicas, cuan-

do la voz surge de la pantalla negra de los créditos, o de un negro entre dos secuencias (voz en *off* de Maupassant en *Le Plaisir* de Ophüls) o, si acaso, de un paisaje informal de aguas tranquilas (Duras, como siempre), o el principio de la película de Helma Sanders *Deutschland, bleiche Mutter*. Pero, aun ofreciendo simetrías evidentes, estos dos extremos no son reversibles.

Así, la voz denominada «en *off*» funciona como un núcleo central y autónomo desde el cual habla, y que ordena, comenta, comunica el conocimiento, etc. El mudo se encuentra raramente en el centro y casi siempre «al lado de», y es otra persona la que le asigna su función recurriendo a él. En otras palabras: para que haya un mudo se precisan dos personas.

La voz sin cuerpo y el cuerpo sin voz pueden igualmente, como sucede en *El testamento del Dr. Mabuse*, constituir las dos mitades desunidas de una entidad inasequible. Se ve claramente cómo esta película parte de un Mabuse sin voz, procedente del limbo del cine mudo, para ir hacia un Mabuse sin cuerpo, mientras lo escrito garantiza una función de transición y, al mismo tiempo, de inmortalización del mito. Pero no se puede decir que Mabuse, al adquirir una voz que es siempre la de otra persona, caiga en el destino común; por el contrario, en la medida en la que ha pagado su inmortalidad con el sacrificio de su cuerpo mortal, está siempre dispuesto a perpetuarse porque, al igual que Osiris, está siempre incompleto y modela continuamente su ser y su poder a partir de los medios que le son contemporáneos y, sobre todo, a partir de los fallos de estos medios, de los agujeros de los dispositivos de simulacro, de todos los «fuera de campo» de encuentro.

5. EL EFECTO DEBUREAU

Resulta evidente la relación entre mimo y mutismo, aunque no sean la misma cosa. La pantomima puede ser una determinada manera de introducirse en el pacto de la palabra. Como dice Frédéric Lemaître a Baptiste Debureau, en *Les Enfants du Paradis*: «Hablas con las piernas, respondes con las manos...» Referencia que a algunas personas puede parecerle trivial, callejera, en el universo de la cinefilia; y sin embargo...

Sabemos que uno de los temas principales de esta película es la oposición Pantomima/Teatro, oposición que ha resultado muy útil a la hora de marcar la diferencia entre el cine mudo y el cine hablado, sobre todo en el momento en el que el segundo ponía en tela de juicio al primero. Sin embargo, Chaplin, que excepcionalmente fue ca-

paz de resistirse durante mucho tiempo al cine hablado y que defendió el mudo como un arte de «pantomima», sabía perfectamente que el mudo no era *sólo* la grabación de una pantomima, como sabía que el hablado no era sólo teatro filmado. Como suele suceder, no había otro medio, a la hora de plantearse géneros nuevos, que hacer referencia a los antiguos. Por lo tanto, nos encontramos con una historia en la que un Mimo y un Actor de teatro se enamoran de la misma mujer, Garance, que, al principio de la película, se exhibe en una caseta de feria, con el busto desnudo, como efigie de la Verdad. ¿Simbolismo renqueante? El caso es que esta película provoca siempre una emoción auténtica, universal y menos trasnochada, a pesar de su marco histórico, que los Carné-Prevert de tendencia «realismo poético».

La película surgió a partir de una anécdota histórica sobre el mimo Debureau (1796-1846) que Jean-Louis Barrault le contó a Carné. Pero resulta que si se explotaba la tal anécdota, perdía su gracia. Así que se desechó, aunque conservando el personaje de Debureau, alrededor del cual se montó una historia completamente nueva en la que se inscribía el proyecto primitivo. Y éste fue el resultado:

En el apogeo de su gloria, Debureau mata de un bastonazo a un hombre que importunaba a su mujer. «Se inicia un proceso a cuyas sesiones acude todo París, para conocer la voz del célebre Debureau», cuenta Carné. Llamaremos efecto Debureau a esta curiosidad por conocer una voz. «Pero», prosigue Carné, «si Jean-Louis Barrault interpretaba, como estaba previsto, a Debureau, se anulaba el interés de mi 'caída', pues todo el mundo conocía su voz, y nos arriesgábamos a la indiferencia general en caso de que un desconocido interpretara el papel del protagonista»². Alternativa en apariencia evidente pero que oculta lo esencial: ¿qué se espera exactamente al querer conocer la voz de alguien, y cómo puede uno plantearse, como hicieron Barrault, Carné y Prévert, que en un solo instante se construya una ficción sobre semejante objeto oculto que, al parecer, no se puede ni siquiera intercambiar y que, una vez revelado, resulta que ya no es deseable? ¿En qué se basa, pues, el *efecto Debureau*? Nos gustaría responder: en nada precisamente, y por eso es imparable. Efectivamente: no se trata de una curiosidad que pretende únicamente «saber más» de alguien, mediante lo que revelan el timbre y el tono de su voz. Hay algo más en juego, pero ¿de qué se trata?

² En el epílogo de la edición fotográfica de *Les Enfants du Paradis*, París, André Balland, 1974, pág. 345.

Tenemos un ejemplo en el cine moderno, en el que se ha intentado utilizar el efecto Debureau. En *La última locura*, homenaje al cine mudo burlesco, película sin palabras con efectos de ruidos y música, Mel Brooks utiliza la figura del celeberrimo mimo Marceau para introducir un fallo en forma de *gag* «paradójico» a su idea preconcebida de hacer una película completamente muda. Es el mimo Marceau quien pronuncia la única palabra de la película: «¡No!», rechazando la propuesta de participar. *Gag* ingenioso, aunque decepcionante, más interesante contado que visto, más «concepto de *gag*» que otra cosa, pues su realización revela que la voz del mimo Marceau, una vez oída, no es «nada», se ha escamoteado el objeto y ya no puede circular. Sin embargo, el hecho de que Mel Brooks lo convierta en uno de los ejes de *La última locura* pone de manifiesto tanto la persistencia del *efecto Debureau* como la identificación tenaz entre pantomima y cine mudo.

Aunque pueda parecer que *Les Enfants du Paradis* se abstengan de apostar por este efecto en estado puro, no andan escasos de temas. Los manejan todos, o casi todos: arte y vida, «el mundo es un teatro», «la función ha de continuar», el amor-pasión, los celos, la lucha de clases y, de propina, «no hay relación sexual»; allí están todos, enunciados de viva voz. Precisamente se *nombran* en lugar de tratarse, trabajarse, incorporarse a la ficción; y paradójicamente, por este motivo, por la manera como asume el vacío sobre el que se construye, la película resulta profundamente conmovedora y auténtica.

En efecto, la trama de esas dos «épocas», repletas de personajes y acontecimientos, comienza con una noche de amor *que no tiene lugar* entre Debureau y Garance y termina con otra noche de amor, varios años después, en la misma habitación y con los mismos personajes. ¿Por qué motivo no tiene lugar la primera vez, aunque Garance se ofrece a Baptiste, éste lo sabe y entre ellos no se opone ningún obstáculo? Por nada. Baptiste dice: «¡Ay, Garance, si supierais! Desearía que me amarais tanto como yo os amo.» Luego sale de la habitación sin más y no sabemos, ni Baptiste tampoco, lo que supone ese reproche de que Garance tendría que saber algo. ¿Y por qué tiene lugar la noche de amor años después, y qué compleja coincidencia de circunstancias y encuentros la facilitan? También en este caso por nada: sencillamente porque uno y otra han decidido llevarla a cabo. Después de lo cual, una vez consumada la relación sexual, a la película no le queda más que acabar. Garance dice básicamente «ha sido maravilloso, pero tengo que irme», porque anda que no ha llovido, él se ha casado, es un mimo famoso, tiene un hijo; ella se ha casado con el conde, ha viajado. La película resulta conmovedora por la manera de asentar tantos

años, tantas emociones e ilusiones sobre algo que no es nada y que ilumina toda una vida con una pesadumbre eterna. ¿Pero dónde se sitúa ese algo que no es nada, en cuanto objeto semejante a los signos, ropa, alianzas de oro, que se intercambian y regalan en la trama de los melodramas humanos o cósmicos?

En cualquier caso, la que la descubre, la que sabe *dónde está*, es Garance, la que justamente cataliza la acción y revela «su» verdad a cada uno de los hombres que la aman, mientras ella misma arrastra desde el principio hasta el fin un tedio existencial, irremediable. Todo gira en torno a Garance, en los primeros minutos de la película, cuando, al salir de su pozo, se encuentra sucesivamente con Frédéric, pico de oro, que la divierte pero luego la aburre; luego con Lacenaire, el anarquista literato que la aburre y ya no la divierte, cuando se mezcla con la muchedumbre delante de un desfile. Allí lo que le llama la atención no es la «gran pantomima mágica, exótica y pirotécnica» que anuncian, sino el desecho del espectáculo, lo que deja de lado, el mudo anodino de mirada vacua que a la multitud le parece tonto. Es Baptiste, antes de que se le declare, antes de que empiece él también a desearla con palabras, a pedirle él también a ella la «última palabra» que ella no le podrá dar; en la mirada que Garance posa sobre la mirada vacua del mudo que todavía no es él mismo encuentra ella aquel *algo que no es nada* que va a circular e intercambiarse, un poco de aquella verdad que a menudo se le encomienda, sin beneficio ni alegría para ella, la «garante» (cambiándole una letra, su nombre; nombre que por otra parte no reivindica: «me llaman Garance»).

De este modo, el «efecto Debureau», aparentemente desalojado de *Les Enfants du Paradis* porque parecía inexplorable, es justamente lo que se pone en juego al principio de la película y lo que le permite arrancar, haciendo las veces de *objeto* vacío, hueco, como el anillo que circula en la *Tétralogía* de Wagner. El robo original, por así decirlo, es cuando el mudo es todavía para Garance un *lugar* que convierte en «depositario» de algo (cosa que le transmite inmediatamente al comentarle a un burgués que está a su lado: «A mí me parece que tiene unos ojos muy bonitos»). A partir de ahí, cristaliza todo: Baptiste se revela como mimo ante el público y ante ella (con ocasión de otro robo, el de la cartera del burgués por parte de Lacenaire). El paso del tiempo hace el resto, surgiendo el amor recíproco entre Garance y Baptiste (amor imposible) y los celos estructuradores de Frédéric (que lo liberan de su verbalismo y le permiten que llegue a ser un gran actor) y de Lacenaire (que acaba por actuar en lugar de hablar). Basta con volver a ver *Les Enfants du Paradis* para darse cuenta de que el relato está entre-

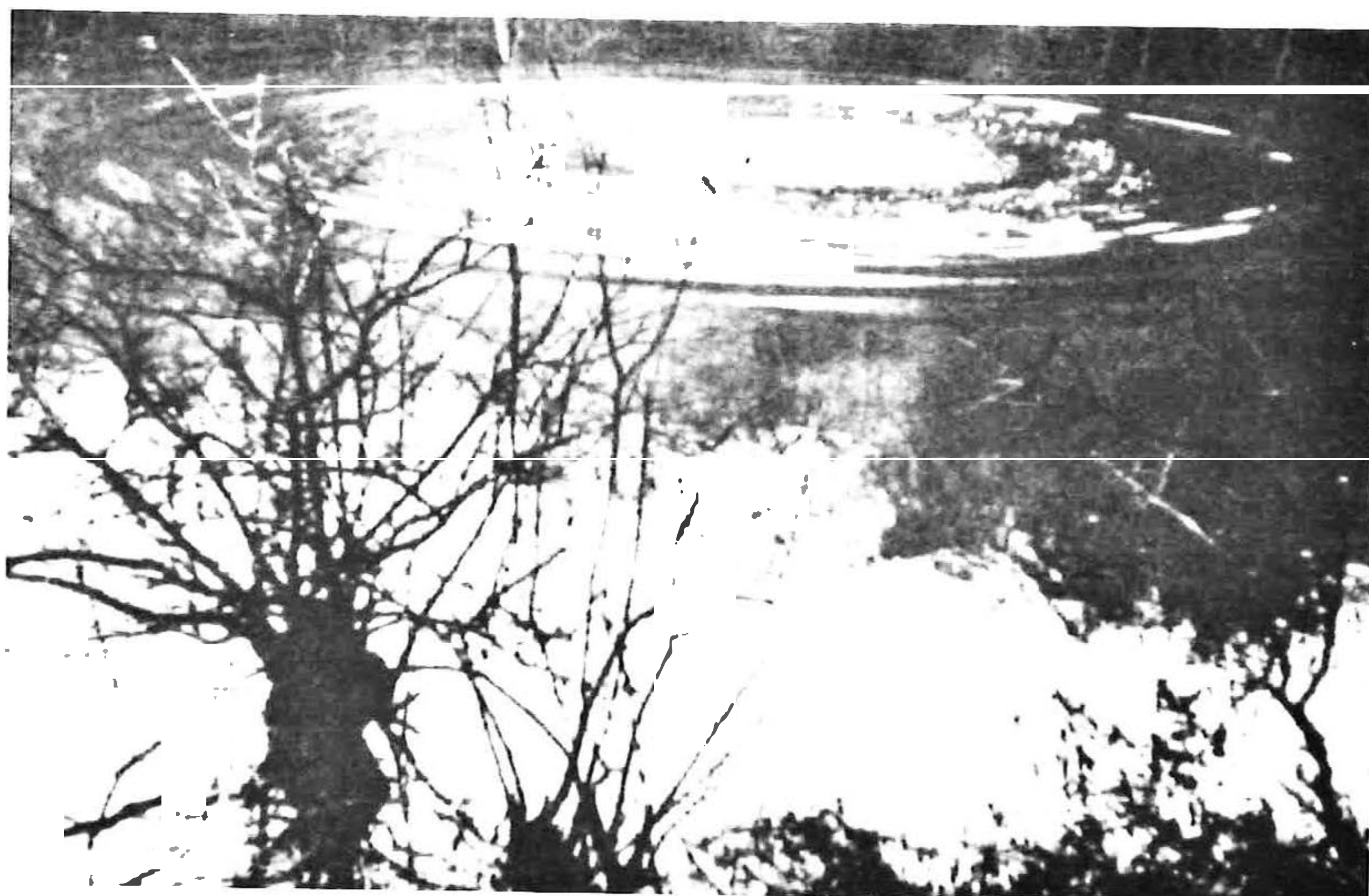
tejido de silencios que hacen referencia al mutismo y a la mirada del principio, y para hallar una referencia obvia a un abismo de mutismo originalmente inocente, que es el que el cine hablado supone que tenía en su infancia «muda».

La articulación mutismo/inocencia la hallamos en la propia anécdota que engendró la película: Debureau entrega su voz al público porque ha matado a un hombre. Ese *algo que no es nada* que se buscaba en su voz se encuentra evidentemente, en primer lugar, en su mutismo (pero sólo es un mutismo porque como tal lo definen la perorata del padre y la mirada de los demás), y allí está constituido por la mirada de Garance como objeto (lo que Hitchcock llama en sus relatos el «Mac Guffin»).

En *Les Enfants du Paradis* se trata por lo tanto de determinado imposible, de cierta maldición que se pone en juego en la relación entre lenguaje y deseo, y en los que el mudo desempeña el papel de revelador y de lugar de proyección. Remiten al mito de una inocencia y de un conocimiento que supuestamente tenía el cine mudo, depositario del «gran secreto».



Kyoto Kagawa en *El intendente Sansho* (1954) de Kenji Mizoguchi.



8. La invitación a la perdición

1. LA CANCIÓN DE TAMAKI

La Madre —su nombre es Tamaki— camina por un bosque, con sus dos hijos, Zushio, el mayor, y Anju, la hermana pequeña. Los acompaña la vieja criada de la familia. Van en busca del Padre, exiliado por haberse rebelado contra las autoridades. Antes de dejar a su familia, el padre había regalado al pequeño Zushio una estatuilla sagrada y una frase que le manda repetir: «Sé duro contigo mismo, generoso con los demás. Todas las personas son iguales al nacer, todas tienen derecho a la felicidad.»

Los viajeros llegan a orillas de un lago, donde deciden acampar. Como quieren levantar cobijo para pasar la noche, los niños se alejan para ir a cortar juncos y ramas. Anju quiere romper una gruesa rama de un árbol, pero no puede. Llama a Zushio, que intenta ayudarla. La rama se quiebra con el peso de los dos niños, que se caen de espaldas en medio de alegres carcajadas. Entonces dice Anju: «Oigo la voz de Madre.» «Es el ruido de las olas», le contesta Zushio. Efectivamente, su madre los llama, inquieta. ¿Por qué? Sencillamente porque se han alejado de ella.

De este modo, los niños y los espectadores oyen la voz de la Madre separada de su cuerpo, como la rama se ha desgajado del árbol. Voz acusmática y quejumbrosa que a Zushio le parece el ruido de las olas, aunque nosotros reconozcamos sin dificultad, como Anju, una voz de mujer. Voz que seguirá habitando la película, llamada modulada y cansina en la que los nombres de los dos niños «Zushio... Anju...» van siempre unidos, en el mismo orden.

Al día siguiente, en el transcurso de una escena terrible a orillas del

lago, separan violentamente a la Madre de sus dos hijos. La Madre ha cometido el error de fiarse de una supuesta sacerdotisa, y ésta los entrega a unos piratas que se llevan a los viajeros para venderlos como esclavos. A Tamaki la conducen a la isla de Sado, donde será vendida como cortesana. A Anju y Zushio los compran para trabajar como esclavos en los dominios del cruel Intendente Sansho, de donde nadie puede salir so pena de que lo marquen al rojo vivo.

Pasan años de tan dolorosa vida.

Anju se ha convertido en una muchacha dulce y sumisa (la llaman Shinobu, la «Sufrida»). Pero en ella sigue abierta la llaga de la separación. En cuanto a Zushio, que no espera volver a ver jamás ni a su Padre ni a su Madre, se ha endurecido, obedece la ley cruel de los dominios de Sansho e incluso acepta marcar al rojo vivo a un anciano al que han sorprendido intentando evadirse.

Pero resulta que un día llega a los dominios del Intendente una esclava nueva, una muchacha de nombre Kohagi. Anju la asigna a los telares. Mientras teje, Kohagi entona una triste canción (que primero oímos como acusmática, pues la cámara enfoca a Anju): «Zushio, cuánto te echo de menos... Anju, cuánto te echo de menos.» Anju reconoce la llamada de su madre, convertida en canción, con los dos nombres unidos, el del hijo siempre en primer lugar. Canción que ha franqueado el espacio y el tiempo para llegarle por boca de aquella esclavita. «¿Quién te la ha enseñado?», le pregunta Anju. «Era una canción muy conocida en Sado.» «¿Y quién empezó a cantarla?» «Parece ser que una cortesana.» Anju se echa a llorar.

La canción que Kohagi se ha puesto a cantar nos traslada a la orilla de la isla de Sado, donde resuena de manera irreal, ahogada por el eco, como si estuviera por doquier, auténtico canto de sirena que torna a quien la emitió, Tamaki. Como atraída por el canto que emana de ella misma, la Madre corre por la playa y trata de sobornar a un barquero. Pero la detienen y la castigan cortándole un tendón para que no pueda volver a escaparse. La vemos de nuevo caminando a orillas del mar, cojeando y apoyada en un bastón. Con voz desgarradora, entona interminablemente su lamento, Zushio, Anju, siempre los dos nombres, en el mismo orden.

Y con esta voz volvemos a franquear el espacio. Nos hallamos de nuevo en los dominios del Intendente, en donde Anju repite incansablemente la canción. Zushio, harto de oírla, le dice que se calle. Rechaza la idea de huir, avivada en Anju por la llamada de la voz, y piensa que hay que olvidarse del Padre y de la Madre y dejar de torturarse con la esperanza de volver a verlos.

Poco después, a ambos les dan permiso para franquear los límites de los dominios, acompañados por un guardián, con el fin de sacar a una esclava vieja que está agonizando. Como quieren levantarle un cobijo, cortan unos juncos. De este modo se reconstruye la escena de su infancia: hermano y hermana unidos en la naturaleza, los juncos cortados, la rama que rompen juntos, cayéndose, la misma música y... procedente de todas partes, irreal, en suspenso, la llamada de la Madre que resuena por el aire: «Zushio... Anju.» Entonces Zushio *se abre a la voz* y llora. Decide escaparse. Pero Anju no lo acompaña, prefiere quedarse para despistar a los perseguidores y que él se marche corriendo, cargando con la vieja a la espalda. Mientras huye, Anju, que no quiere que la vuelvan a hacer prisionera y la torturen para que confiese a dónde se ha marchado su hermano, decide quitarse la vida. Camina lentamente hacia un lago. La canción de la Madre, «Zushio, cuánto te echo de menos... Anju, cuánto te echo de menos», más acusmática que nunca, la atrae hacia el agua en la que se hunde muy lentamente, hasta que no se ve más que una onda circular sobre su superficie. En ese momento cesa la canción.

Zushio consigue llegar hasta el Primer Ministro, que le comunica la muerte de su Padre y lo nombra gobernador.

Lo primero que hace Zushio en cuanto se convierte en hombre poderoso es ir a meditar sobre la tumba de su padre.

Lo segundo es promulgar una ley que prohíbe la esclavitud e ir en persona a los dominios de Sansho para detenerlo, buscar a su hermana y anunciar a los esclavos que ya son libres. Se entera con gran dolor del sacrificio de Anju.

Lo tercero que hace es renunciar a su cargo de gobernador y, como simple viajero, encaminarse a la isla de Sado para encontrar a su madre, a la que no ha visto desde que se la llevaron los piratas cuando él era niño. Le parece reconocerla en una vieja prostituta y, cuando ha perdido toda esperanza, vuelve a oírse, con una voz muy débil, la canción acusmática que contiene su nombre.

La canción lo conduce hacia un lugar miserable, la choza de un pescador ante la que una anciana ciega canta alelada mientras se balancea. Zushio se echa a sus pies sollozando: «¡Madre, soy yo, tu hijo!» En principio, ella no se lo puede creer. Él le dice que toque la estatuilla que le había dado su Padre. Ella la palpa y la reconoce, acaricia el rostro de su hijo, lo reconoce. Él le comunica la muerte del Padre y luego la de Anju. «No quedamos más que tú y yo.» Mientras se abrazan fundidos en llanto a orillas del mar, Tamaki, la Madre, pronuncia estas últimas palabras: «¡Si estás aquí, seguro que es porque has hecho caso a tu Padre!»

Tal es la sencilla historia de *El intendente Sansho*. Nadie, en el cine, ha conseguido que sonara la voz de la Madre como el director de esta película, Kenji Mizoguchi.

2. LA VOZ DE LA MADRE

¿Cómo se explica que la voz cargada de amor de la Madre ejerza sobre la hija ese poder mortal, atrayéndola hacia el agua, al tiempo que despierta en el corazón de Zushio, el hijo, una compasión que llevaba mucho tiempo reprimiendo? ¿Será porque a él lo nombra en primer lugar? Evidentemente no.

No hemos de olvidar que Zushio había recibido del Padre el don de una palabra, que le recuerda la Madre en la última réplica de la película. En cambio, la dulce y leal Anju no recibió nada. Entre la voz de la Madre, a la que está siempre totalmente abierta, y ella, no tiene nada, ninguna referencia a la palabra del Padre ni a la Ley.

Cuando se oye por primera vez esta voz acusmática a orillas del lago, Zushio no quiere reconocerla, dice que es el «ruido de las olas» y rechaza el poder de dicha voz. La hija, Anju, que es toda disponibilidad, la reconoce inmediatamente. Zushio guarda dentro de sí un lugar en el que se recoge, se cierra y se protege. Anju no tiene nada propio.

Hermano y Hermana rompiendo juntos la rama de un árbol para una «Madre»; proximidad de la orilla, voz acusmática de la Madre que los llama uniendo sus nombres: ésa es la figura que, reconstruida años después, desencadenará el largo periodo de separación, de encierro y de latencia que vivieron los dos jóvenes y que lo llevará a él a un renacimiento y a ella al sacrificio, a la muerte.

En todas las tradiciones, los árboles tienen un espíritu, un alma que grita cuando se los mutila. ¿Sería acaso la voz de la Madre la voz del árbol herido? La rama desgajada evoca las numerosas separaciones que constituyen este relato: la del Padre separado de su mujer y de sus hijos, la de los hijos separados de la Madre, la del Hermano y la Hermana... Hasta que ya no quedan más que el Hijo y la Madre, que se vuelven a encontrar y se abrazan sollozando.

Podríamos igualmente imaginar que la rama desgajada es como un acto de autonomía y que la Madre se empeña en restablecer con sus hijos, que se le escapan, el vínculo vocal que los encadenará a su inquietud, con una llamada que los une a los dos. Aunque su inquietud se manifieste en primer lugar con respecto a Zushio, al que vemos en la

primera imagen de la película saltando sobre el tronco de un árbol en medio de un río: «Zushio, eso es peligroso.»

El agua es femenina, el árbol masculino. El agua y la voz son dos imágenes de lo que no tiene ni lugar ni límites a menos que se le den. Por el contrario, el árbol es un lugar y marca un límite.

El motivo de los límites es importante en *El intendente Sansho*. Salir de los límites de los dominios del Intendente es un delito que se castiga atrocemente. La isla de Sado es para la Madre una prisión que la separa de sus hijos. El tendón que le cortan (el árbol desgajado) la encierra todavía más en los límites de su cuerpo y el lamento que sale de su boca, y que vuela lejos, es por lo mismo más desgarrador.

El agua, en esta película, significa separación, peligro, muerte. La voz de la Madre es lo que subvierte los límites, lo que atraviesa el tiempo y el espacio, pero para la muchacha, que sólo puede unirse a su Madre en la muerte, en la fusión con el agua, la voz es una *invitación a la perdición*.

A veces nos hemos planteado esta pregunta, que puede parecer absurda: ¿qué habría cambiado si *El intendente Sansho* hubiera sido una película muda y tuviéramos que imaginar la voz de la Madre? A menos, desde luego, de que se la oyera *realmente* (¿pero qué peso tiene ese «realmente»?). Nos parece que la respuesta es la siguiente: en la medida en que, en una película muda, la voz no se materializaría, sino que se daría a entender a partir de imágenes que la significarían, esta llamada de la Madre sería una imagen encadenada a otras imágenes, una figura vinculada a otras figuras. Pero la voz materializada de Kinuyo Tanaka se *despega* efectivamente de las imágenes, adquiere autonomía, tiene vida propia. Y nosotros podemos también, como hizo Zushio, negarnos a oírla o, como Anju, reconocerla.

El cine mudo nos incita a imaginar la voz de la Madre, a condición de que la voz esté explícitamente designada; el cine hablado, al dejárnosla oír primero en los límites del silencio, ofrece la posibilidad de no *escucharla* cuando se la ha *oído*. El momento más «secreto» del *Intendente Sansho* es cuando la voz resuena por primera vez, cuando todavía no la ha nombrado Anju ni se ha identificado mediante un primer plano de la Madre llamando a sus hijos, y cuando es posible que el espectador, que la ha «captado», todavía no le haya prestado mucha atención. Cuando todavía nadie la ha nombrado, es ese objeto fantasma, inubicable, que seguirá merodeando por la película.

Cuando al final Zushio encuentra a su madre en la playa, guiado por el canto de ella, Mizoguchi anula el ruido del mar, aunque está muy próximo y visible, como si la voz sustituyera *efectivamente* al ruido.

de las olas que oía Zushio. No hay nada en común entre este mar de película hablada, que está efectivamente mudo y cuyo canto está sustituido por una voz de mujer, y el mar de las películas mudas, que evocaba inmediatamente en los espectadores la audición interna del batir de las olas.

La voz y la playa. En esta película hay algo estrechamente vinculado al mito de las sirenas y de lo que, a nuestro entender, se habla muy poco: es que son criaturas de los *límites* entre la tierra, en cuanto cuerpo sólido, circunscrito, y el mar, que representa lo que no está circunscrito, lo informal. Las sirenas habitan pues en los límites que pretenden negar, puesto que incitan a la confusión: la de la tierra con el mar, la de la palabra con la voz.

3. SIRENAS

Evidentemente la voz está relacionada con los límites y la playa. Según Denis Vasse,

el feto, encogido dentro del seno materno, percibe las presiones líquidas así como las sensaciones auditivas. Sabemos ahora que la criatura oye *in utero* determinadas frecuencias de la voz materna [...] En cuanto a las sensaciones cenestésicas del líquido amniótico, forman cuerpo, en su volumen, con lo que se ejerce resistencia a la invasión del líquido y le marcan al cuerpo sus límites. No es ciertamente casualidad que en los niños psicóticos en particular, las primeras representaciones del cuerpo aparezcan casi siempre sobre un barco o sobre un arenal, en el límite que la tierra impone al mar. No será difícil reconocer, por lo tanto, que los primeros significantes ya verbales, los de la voz, se encuentren indisolublemente vinculados a las sensaciones cenestésicas de una tensión y de un límite que, sin embargo, no son todavía las de la piel, las del tacto»¹.

Desde que la pantalla de cine está habitada por la voz que subvierte el lugar de la pantalla, la atormenta el mito de las sirenas. Desde luego, en el cine mudo ya se daban las historias de sirenas (por ejemplo, el grito de Nina en *Nosferatu el vampiro*, que provoca la perdición del vampiro), pero inscritas en la imagen, en aquel conjunto sin fisuras que era el cine mudo. Con el cine hablado, al pasarse del sonido suge-

¹ En *L'Ombilic et la voix*, *op. cit.*, pág. 81.

rído al sonido que realmente se oye, ¿qué hace la voz sino por lo general *volverse contra la imagen*, seducirla y causar su perdición?

Es lo que sucede con la «sirena» que se oye al principio de *Salve quien pueda, la vida* de Godard, voz de soprano invisible que invade la habitación de Jacques Dutronc; voz a la que nadie llama ni señala en la imagen, pero que tiene vida propia, subvierte con su presencia aberrante y fuera de campo el lugar de esa habitación de hotel donde no pinta nada, y sigue oyéndose todavía en el vestíbulo del hotel. Nos recuerda las voces «deslocalizadas» de Marguerite Duras, justamente presente en esta película mediante su voz. Esta voz femenina, «ubicua», acabará por anunciar la muerte de Dutronc bajo la mirada de dos mujeres.

En una película que ya hemos mencionado, *Punto límite*, de Lumet, encontramos al piloto del bombardero que habíamos dejado volando hacia Moscú para lanzar las bombas. Le han dado estrictas instrucciones de que, más allá de un límite, no se vuelva atrás lo llame quien lo llame, porque cualquier voz podría ser una trampa del enemigo. Por ello se resiste a la súplica del Presidente (Henri Fonda). Tras intentar interceptarlo por todos los medios, incluidos los misiles, los norteamericanos recurren al arma suprema: la voz de la mujer. La esposa del piloto le habla, le suplica y él, como Ulises, debe armarse de valor, tensar cuerpo y alma, para resistir a su llamada.

Una extraña película de los comienzos del cine hablado, *L'Île mystérieuse*, de Lucien Hubbard, producto híbrido a caballo entre el cine mudo y el hablado (como *El cantor de jazz*), evoca una situación análoga. En este caso, los protagonistas se encuentran dentro de un submarino y, mediante un inverosímil aparato de telegrafía sin hilos situado bajo el agua, captan la voz de una mujer que les pide que suban a la superficie para socorrerla. Posteriormente se descubre que la voz era una trampa: no era Sonia, la joven contramaestre la que los llamaba, sino una pobre mujer obligada mediante tortura a hacerse pasar por ella. Por lo tanto, la voz se presentaba de golpe en la dimensión de perdición y señuelo.

4. EL TIEMPO SUSPENDIDO

La mujer gritó, en la gran sala de conciertos del Albert Hall, justo antes del último acorde de la orquesta y el coro. Su grito no detuvo la música, ineluctable; tan sólo desvió el disparo del asesino y salvó la vida de un embajador al que ella no conocía.

¿Qué sabía ella del propósito de cometer, en el Albert Hall, el asesinato de una persona, de un embajador al que ella no conocía? Nada, y sin embargo lo adivinó y gritó, en tanto que su marido, el hombre que sabía demasiado (tal es el título de la película de Hitchcock, a cuya segunda versión nos estamos refiriendo), no consiguió avisar a la policía. No es casualidad que esta mujer, Jo Conway (Doris Day) sea cantante. Su voz tiene poderes que no acaban ahí.

Efectivamente, poco después del atentado fallido, secuestran a su hijo y lo esconden en una habitación de la Embajada, a la que precisamente acude invitada a una recepción por el Embajador al que ha salvado la vida. Sabe que su hijo está escondido en alguna parte de aquel edificio, ¿pero dónde? Imposible recurrir a la policía, pues aquella Embajada de paredes tapizadas de rojo es inviolable, como un cuerpo (de nuevo una mujer que viola una casa). De modo que, como no puede registrarla, Jo Conway, que es cantante, decide utilizar su voz. Ante una concurrencia que ignora lo que está sucediendo y que le insta a dar una muestra de su talento, elige volver a cantar la canción fetiche que, al principio de la película, le canta a su niño: «¿Qué será, será, Whatever will be, will be», canción de una prudencia al mismo tiempo esencial y sin contenido que transmiten las Madres, la canción misma de la transmisión. A medida que canta, sube el tono de su voz hasta proporciones ilimitadas, amplificada por el eco. Al igual que la canción de la Madre en *El intendente Sansho*, el canto de Jo Conway invade el espacio vacío de los pasillos y escaleras rojos de la Embajada, que vibra por entero, como resuena un cuerpo con la voz que lo habita. Voz que, por un momento, anula la ley y la fatalidad y que, envuelta en un eco sobrenatural, llegará hasta el niño, secuestrado en una habitación recóndita. El niño le contesta con un silbido. Así se establece el vínculo y, gracias a ese momento fuera de la ley en el que la voz supera las barreras, Madre e Hijo se encuentran.

Hallamos igualmente, aunque de manera mucho más conmovedora, fuerte y profunda, la anulación del Mal por la voz en *La noche del cazador*. Marguerite Duras comenta con admiración la escena final de esta película de Laughton:

Canta como antes. ¿Como antes de qué? Tal vez antes de que naciera el mundo, como dice la canción. La anciana canta para él. Primero canta para que sepa que ella está allí, para mantenerlo a distancia, para decirle que está allí, despierta, cuidando de los niños. Y luego canta con otras dimensiones. Su canto se propone, en primer lugar, como un desafío; luego lo comparte el padre; por último, sí, se convierte en un canto de alegría, de fiesta. El criminal y la anciana cantan juntos el



Yoshiaki Hanayagi y Kinuyo Tanaka en *El intendente Sansho*.



Lilian Gish y Robert Mitchum en *La noche del cazador*.

regreso a la vida, la última fiesta del padre, y los niños se sumergen en ese canto hasta que se hace de día. Cantan a voz en cuello. Su canto se oye por doquier [...]. A lo largo de la noche, el canto se convierte en una muralla infranqueable para el crimen².

Marguerite Duras hace aquí alusión al efecto de anulación, de tregua, al hecho de que la voz se vincula con el origen y marca el cierre al tiempo que lo supera (véase Denis Vasse, «La voix fonde la limite qu'elle traverse»³).

En Hitchcock, la escena es mucho menos fuerte, pues la Madre tutelar no inspira al director lo mismo que la Madre aterradora.

La niebla de Carpenter, película de la que ya hemos hablado, pone en escena una voz de madre bienhechora, que podría ser de sirena, puesto que habla desde un faro en desuso. Su voz establece el vínculo entre varios personajes que no se encuentran. Tiene un hijo y el Padre está ausente. La separación de los sexos es también aquí uno de los temas de la película, como en *La noche del cazador*.

Del mar dominado por la voz surge una niebla blanca y viva, que despliega sus tentáculos para infiltrarse por la pequeña ciudad costera. Desde lo alto del faro, la mujer-voz (que habla desde una emisora de radio) *ve* la niebla que, para los que se encuentran más abajo, supone la falta de nitidez, la pérdida de los límites. Cuando queda uno atrapado en ella, desaparece el lugar y de ese no-lugar emergen los fantasmas mudos y asesinos. Por lo tanto, la mujer-voz es la única que puede nombrar, localizar, salvar, a poco que se la capte. Aquí la voz lucha contra lo que no tiene forma, contra lo que es informe, y se enfrenta a la niebla como si se tratara de una especie de materialización de sí misma.

No hay más que una voz de mujer para invadir de este modo el espacio. Para ello no hace falta cortina alguna. El recurso de la cortina es un artificio masculino. El Acusmase masculino tiene que esconderse para prestar su voz a algo ilimitado, pero lo hace en un lugar localizable. Incluso Jehová, el Gran Acusmase, ocupa un punto del espacio, puede «presentarse ante Moisés», cuando éste se lo pide, con la prohibición de que se Le mire⁴. Mantiene un dispositivo, cortina, humo, zarza, pero ocupa un lugar, y a ello le debe su condición de Padre.

² Marguerite Duras, *Les Yeux verts, Cahiers du cinéma*, número especial, 312-313.

³ Denis Vasse, en *L'Ombilic et la voix*, *op. cit.*, pág. 186.

⁴ Éxodo, 33.

Por el contrario, se diría que la voz de la mujer tiene en sí misma, originalmente, el don de ubicuidad.

Por lo tanto, todo cambia, según se trate de un hombre o de una mujer, o de un ser que no es ni lo uno ni lo otro, que dispone de ese lugar, la pantalla, para hablar de amor y de muerte sobre un fondo de mar, o para desempeñar el papel de amo detrás de alguna puerta o cortina.

5. LA PANTALLA COMO UNA PLAYA

«Que el cine se encamine a su perdición», tales son las famosas palabras de Marguerite Duras, puestas de relieve en *Camion*. Palabras que causaron gran impacto en Francia, y en la propia profesión cinematográfica. Cuando la autora publica en *Le Monde* un texto en el que invita a todos los que de antemano podrían con toda seguridad aborrecer *L'Homme Atlantique* a que no vayan a verla, es el acabose. El editorialista de un periódico corporativo francés se siente obligado a acusar el golpe publicando un largo artículo conjuratorio. ¡Como si aquella voz, que no habla más que en su propio nombre, tuviera el poder de aojar a toda la industria cinematográfica!

Que la voz es el instrumento de la perdición del cine, ya se ha dicho, pero ya lo era hace más de cincuenta años, en los primeros tiempos del cine hablado. Con la diferencia de que no se utilizaba la palabra voz, sino que se decía: el sonido, lo hablado, el diálogo... Pero como ya hemos comentado, ¿qué otra cosa que la voz (y no los diálogos, que ya existían en el cine mudo) podía desequilibrar y comprometer al cine? ¿Qué perdía con ello? ¿Una «inocencia» que sólo podría suponersele retrospectivamente el día en que se le asignara la voz? Unos meses antes, nadie sospechaba que el cine se encontraba en la edad de oro de su inocencia, ni siquiera que era mudo. Y bastó con que, siendo mudo, dejara de serlo para que de golpe surgiera ese término para designarlo, así como la idea de la inocencia de aquel cine y la convicción de que se había perdido.

La perdición del cine seguramente viene a ser lo mismo que decir que uno se ha perdido en un desierto, o en el océano sin límites. Las películas de Marguerite Duras a menudo inscriben, en el sonido o en la imagen, al mar oído o visto desde la playa, y la pantalla en dichas películas suele aparecer como un borde, como una ribera habitada por voces acusmáticas, voces de sirenas que llaman al cine a su perdición. Desde la orilla es desde donde la imagen del mar comunica el senti-

miento más fuerte de lo ilimitado, ¿o no? Y la pantalla, el marco, ¿no es acaso a menudo una playa?

Una película en particular de Duras, *L'Homme Atlantique*, da la impresión de situarse en una de las orillas del cine ante el mar. Sobre todo porque, por debajo de la voz del autor, se oye, o parece que se oye, el ruido de las olas, tan mitigado que se confunde con los «ruidos de fondo» moleculares de la pista sonora de la película; a menos que no se trate precisamente de ese ruido de fondo, ese «ruido blanco» sin contornos que se confunde con el ruido del mar.

Esta película es famosa por estar constituida esencialmente por lo que se esperaba que Marguerite Duras utilizaría un día: una voz de acusmaseo hablando sobre una imagen negra. Aunque no sea la única ni la primera que lo haya hecho (lo hemos visto en muchas películas incluso fugazmente, como en *El vampiro de Düsseldorf*), nadie la había utilizado todavía de ese modo. En primer lugar, *L'Homme Atlantique* no es negro de principio a fin, la pantalla se ilumina a veces con una visión: el borde del océano visto desde una ventana y, en un hotel, un hombre, mudo.

Una sala oscura, de cine, la voz de una mujer e, intermitentemente, algunas imágenes: ¿es tan sólo eso *L'Homme Atlantique*? No, porque cuando la pantalla está en negro, *ello no significa que ya no haya un lugar*; el marco, el espacio de la proyección, aunque estén en negro, siguen siendo visibles. Si las imágenes que vemos fueran las de una película que se detiene de vez en cuando, todo sería distinto. Es ese marco evidente, esa ventana negra creada por la proyección de la película negra lo que hace que siga habiendo una película; y es en relación a ese lugar encuadrado, fijo, en donde la voz puede actuar en la dimensión de lo ilimitado, del sin-lugar, de la perdición. *Porque existe un lugar* y ese lugar es el del *no-verlo-todo*: así es como mejor se puede definir sin duda, según André Bazin, la pantalla de cine.

Se diría pues que la voz le debe sus efectos de misterio, de poder, de trascendencia y hasta su supuesto poder de verlo todo, en el cine, a ese lugar del no-verlo-todo que es la pantalla, que la deja jugar con el señuelo de un poder que en cualquier momento podría arrebatarse. Por ejemplo, cambiando la limitación del no-verlo-todo (de una vez) por el desafío de mostrarlo-todo (poco a poco). Mostrarlo todo, incluso lo que no se puede mostrar del fuera de campo tradicional, incluido lo porno, los efectos de violencia, que no dejan nada para la imaginación. Tampoco aquí hay nada que añadir: se trata de imágenes para cerrarle la boca a la voz. A lo cual responde, simétricamente, la

renuncia a no mostrar nada de *L'Homme Atlantique*, y su voz de eco infinito.

La voz que provoca la perdición del cine es una historia bonita, pero una historia de cine. El cine de la perdición no es la perdición del cine, sino todo lo contrario. ¿Acaso no va uno gustosamente a perderse a las salas oscuras? ¿No sería entonces la voz, en esa invitación a la perdición, la más seductora de las acomodadoras?

III. NORMAN

o el anacusmaser imposible



Preben Lerdoff Rye y Ann Elisabeth en *La palabra* (1954) de Carl Th. Dreyer.

9. Penando en busca de un cuerpo

1. LA CICATRIZ Y EL PUNTEADO

La cultura occidental moderna se declara resueltamente, e incluso podríamos decir desesperadamente, monista. Es decir, que niega rotundamente la idea de una dualidad del ser humano, de un corte que pasara por su centro. Se postula la identidad del ser humano consigo mismo, y se plantea como ideal la reconciliación de sus elementos dispersos en el seno de su cuerpo, considerado como el hábitat homogéneo y sin fisura del individuo.

No nos queda más remedio que constatar que el cine hablado es *dualista*, que se basa en cierto dualismo más o menos oculto, negado, o por el contrario pregonado. Por su propio principio, vuelve a dividir: hace un corte entre el cuerpo y la voz y luego los vuelve a pegar, o no, siguiendo el punteado (digamos, de paso, que no ha habido que esperar a la invención del gramófono o del teléfono, es decir, de aparatos que disocian la voz del cuerpo que la emite, para pensar en la voz como entidad separada, autónoma; la idea de la grabación de la voz ya existe tanto en los mitos antiguos —Midas, Eco— como en las famosas «palabras heladas» de Rabelais).

¿Pero acaso el cine hablado no es precisamente una forma en la que se reúne, en la que se junta, más que en la que se corta? ¿No sería preferible hablar de corte más bien para la radio o el teléfono?

Pues justamente no: ni la radio, ni el teléfono, ni su contrario el cine mudo son dualistas. El teléfono y la radio, al aislar la voz, la dan como parte que representa el todo de la persona. De manera simétrica, el personaje del cine mudo, con su cuerpo animado que mueve los la-

bios, se da como parte de un todo que es el cuerpo que habla, y deja que cada cual imagine para sí la voz que sale de aquel cuerpo. Por lo tanto, al privarnos ostensiblemente de algo, de un elemento, la radio y el cine mudo nos permiten soñar con la armonía del todo.

Pero si hay algo que el cine hablado, al situar las voces en los cuerpos, ha puesto en evidencia es que eso no pega, que encaja mal. Cuántos comentarios suscitó la voz de Garbo, revelada en *Ana Christie*, que no se imaginaba tan ronca a juzgar por los rasgos de su rostro; algunos incluso pretendieron atribuir aquella discordancia a la capacidad de deformación del micrófono. Pero hubo también estrellas que pagaron el pato, cuando al oírse verdaderamente su voz, se la tachó de aguda y poco acorde con su físico o, mejor dicho, con la pareja voz-cuerpo que las películas mudas permitían imaginar.

Hagamos un poco de ontogénesis; es decir, repasemos la historia de la formación de un individuo humano. A veces nos hacen creer, implícita o explícitamente, que supuestamente el cuerpo y la voz constituyen en sí un todo, una coherencia natural, y que el devenir humano consiste, en el caso del niño, en «adquirir conciencia» de que esto es así y que no hay más que volver a poner juntos y en orden unos elementos que se le han dado por separado y en desorden. La voz, el olor, la visión del «otro»: la idea de que todo ello formaría un conjunto, de que el niño no tendría más que reconstruirlo recurriendo a su «principio de realidad», está muy arraigada. Pero se trata más bien de una *operación* de lo más estructural (es decir, vinculada a la estructuración del sujeto en el lenguaje) de injerto de la voz no localizada en un cuerpo particular que se le asigna simbólicamente como fuente. Esta operación ha de dejar una cicatriz y ¿qué hace el cine hablado sino marcar el lugar de la misma puesto que, al darse como reconstrucción de una totalidad, acusa todavía más la no coincidencia original? No cabe duda de que pretende, mediante la operación denominada «sincronización», volver a unir cuerpos y voces disociados al haberse inscrito sus imágenes en distintos soportes; pero cuanto más nos acerquemos a la resincronización más percibiremos, como le sucede a Marguerite Duras, lo arbitrario que es este convencionalismo que quiere dar como unidad lo que vemos claramente que en origen *no pega*.

Ello no nos permite sin embargo despreciar la búsqueda de una coincidencia absoluta, de un restablecimiento escrupuloso de la verdad del sonido original sobre las imágenes originales, para recrear una totalidad. Es un fantasma que forma parte de lo que podríamos llamar los «fantasmas motores», sueños locos de unidad y de absoluto que conducen a los hombres por los senderos de la creación.

Nos parece sencillamente evidente que si voces y cuerpos no pegan en el cine hablado no es debido a una laguna técnica (si además hubiera relieve, olor, tacto, las cosas no cambiarían nada; o sencillamente grabaciones de mayor fidelidad, o una localización del sonido más escrupulosa) sino al propio principio del dispositivo.

Por lo tanto un día, para el individuo, la voz del otro y la suya propia se fijan en *algún lugar* y de ahí no se mueven demasiado. Si existe un *algún lugar* de la voz, un lugar que es el de la emisión vocal, ¿es capaz el cine de filmarlo?

2. EL LUGAR DE EMISIÓN DE LA VOZ

¿A partir de qué umbral se puede decir en el cine que la voz de alguien está, aunque sea mínimamente, fuera de campo o en *off*? Cuando no está estrictamente situada y localizada en el lugar simbólico de emisión de la voz, que es la boca: por lo tanto, cuando ésta no está visible.

Decimos simbólico, porque además la emisión de la voz, la *fonación*, afecta a muchos otros lugares del cuerpo —pulmones, músculos de la respiración, laringe, cerebro, etc.— y porque, paradójicamente, parece que el cuerpo humano no tiene un *órgano específico* de la fonación (la laringe es un órgano que regula la respiración).

Si se mantiene disimulada la boca del actor, no podemos verificar la *coincidència temporal* de sus movimientos con los sonidos que se oyen, que sigue siendo el criterio definitivo para atribuir la voz y localizarla en un personaje. Conocemos el valor de dicho criterio: el doblaje y el *play-back* lo utilizan con fines engañosos. Porque no existe para garantizar la verdad sino para que resulte creíble.

La boca es una de las primeras, cuando no *la* primera parte del cuerpo humano que el cine ha filmado en primer plano. Se suele citar un cortometraje de 1901 rodado por un tal Smith, *The Big Swallow*, en la que un hombre, «el gran glotón» del título, avanza hacia el objetivo. Abre la boca de par en par, como un horno, para engullir la cámara, al operador, la imagen (que se queda totalmente en negro) y, en cierto modo, hasta al espectador. Filmar aquella fuente negra, que dispensa vida y amenaza con tragárselo todo, fue como uno de los primeros desafíos a los que se enfrentó el cine.

El espectador del cine mudo estaba pendiente de los labios de la estrella, aunque no oyera realmente la voz que de ellos salía. El origen de aquella fijación oral —es hora de que lo digamos— se encontrará sin

duda en la relación primitiva con la boca de la Madre, análoga a la suya propia, de la que el niño lo recibe todo, se alimenta, grita, vomita o experimenta algunas de sus primeras sensaciones localizadas.

Filmar la boca, el canto, fue uno de los primeros temas del cine; y la ópera filmada, con o sin el sonido de la voz, uno de los primeros géneros cinematográficos. Pero el canto es un modo de emisión de voz particular, en el que todo el cuerpo concurre alrededor de la voz, de la columna de aire modulado que se escapa por la abertura de los labios. Entonces la voz se emite y se filma por sí misma. Por el contrario, la emisión hablada, como vehículo de palabras, emociones o mensajes, pone mucho más de manifiesto la *separación del ser humano de su voz*¹, la ausencia del cuerpo en lo que dice la boca, es decir, el mentís que aquél le da.

Se puede poner en duda, naturalmente, que la voz sea el lugar que haya que filmar como fuente de emisión vocal. A esta cuestión ha dedicado Serge Daney un artículo del que reproducimos algunos párrafos en el anexo. Pero si se insiste en la boca para *filmar la voz*, ¿no será también porque proporciona los puntos de referencia más exactos del sincronismo?

3. EL HOMBRE SÍNCRONO

Pensándolo bien, hay que ver qué criterio tan raro es el del sincronismo, al que se le da tanta importancia (menos en Italia que en Francia) a la hora de anudar juntos voz y cuerpo. Como su propio nombre indica, se refiere a la dimensión del tiempo (etimológicamente «tiempo-unión») y permite verificar, leyendo los labios de los locutores, si la articulación de las palabras que se oyen coinciden con los movimientos de la boca. Dichos movimientos son lo único que se puede ver de la emisión vocal, pues el resto es interno (glotis, cuerdas vocales, pulmones) o invisible (columna de aire). La constatación de esta coincidencia temporal se admite como garantía «con reservas» de que estamos ante la realidad de la vida, en la que sonido e imagen son, en principio, sincrónicos dentro de los límites de la velocidad del sonido (el trueno no es síncrono con respecto al relámpago)².

¹ Cosa que no sucede en las películas de Straub-Huillet, con su peculiar manera de concentrar el cuerpo del actor alrededor de la dicción, utilizando el sonido directo.

² Existe igualmente el efecto de presencia voluptuosa de la voz y del «hocico humano» que recoge Barthes en las últimas líneas de *Le plaisir du texte*, París, Seuil.

Se trata pues de un criterio estrictamente temporal, como si cualquier criterio espacial, entre voz e imagen, no fuera en absoluto fiable. Cuando resulta que es todo lo contrario: en lo que se refiere al espacio, impera la arbitrariedad más absoluta. Prueba de ello es que el sonido estereofónico se puede utilizar en la actualidad con la mayor incoherencia espacial entre lo que se ve y lo que se oye, sin que nadie se inmute, excepto los especialistas. A duras penas se admite que en una película nos presenten el cuerpo de un personaje próximo y su voz lejana (efecto que raramente se utiliza, aunque tiene también una gran belleza) y sin embargo se tolera, e incluso gusta, lo contrario, que tampoco es nada verosímil: personajes alejados y sus voces próximas.

Queda por lo tanto demostrada la relatividad de los convencionalismos que bastan para que se considere que una voz está bien conectada con un cuerpo. Lo esencial no es que se pueda constatar incesantemente *de visu*, obsesivamente, esta coincidencia sino que se puedan reconocer de vez en cuando los signos codificados que nos la garantizan. Si la persona que está hablando de repente se da la vuelta, no nos va a preocupar gran cosa el no poder comprobar el sincronismo y damos por sentado que la voz que se oye sigue siendo la suya, siempre sincrónica. La operación de meter la voz en un cuerpo —de incorporación de la voz— es una operación no mecánica sino simbólica: jugamos a identificar como suya la voz que sale del cuerpo de un actor, aunque sepamos que la película está doblada, con tal de que se respeten las reglas de una especie de contrato de lo creíble, semejante a aquél cuyas leyes pretendía enunciar Bazin para el montaje.

Pero cuando nos encontramos con el caso extremo felliniano en el que todas las voces (post-sincronizadas, recordémoslo) están más o menos flotando alrededor de los cuerpos, alcanzamos un nivel en el que esas voces, aunque sigamos relacionándolas con los cuerpos que las asumen, empiezan a adquirir una especie de autonomía, en una expansión barroca y descentrada. Por el contrario, hay películas en las que las voces están claramente sincronizadas, bien enfocadas y filmadas de frente: estamos ante el *hombre sincrónico*, directo y humano. Al final de *La palabra* de Dreyer, el loco, Johannes, pronuncia ante el cadáver de Inger las palabras que resucitarán a la joven. Dreyer podía haber filmado la escena de dos maneras: de manera acusmática, mostrando el rostro de Inger cuando se oyen las palabras de Johannes fuera de campo; o enfocando a Johannes, su cuerpo y su rostro, en el momento en el que pronuncia con fuerza las palabras que restituirán la vida.

La primera solución sería más mágica: la voz de Johannes funcionaría como una voz de acusmáser con el poder de los acusmaseres. La

otra solución nos mantiene en una dimensión humana: Johannes no es más que un hombre y sus palabras sólo tienen poder por la gracia de Dios. Ésta es la que Dreyer ha elegido. En toda la película, la emisión de voz está filmada con franqueza, de frente, con pocas voces fuera de campo. La palabra actúa aquí de manera estructuradora, refiriéndose a la fuerza simbólica del lenguaje encarnado, y no a la magia negra de las Voces sin cuerpo.

Sólo en un momento, en *La palabra*, se oye una voz de acusmase. Ese momento no se le reserva a Johannes (que no es más que un hombre) sino a Inger, la joven Madre, antes de que dé a luz con trágicas consecuencias. Se encuentra en casa y canturrea bajito, para sí misma. Su alegre cancioncilla se prolonga tal cual, sobre un «plano de corte» inesperado que nos transporta fuera, al campo, donde vemos fugazmente caminando a uno de los hombres (el abuelo, si no me equivoco). Y es como si, en el espacio de un instante, todo el mundo exterior quedara bajo el ala protectora de aquella voz. Ése es el único momento, en *La palabra*, de magia acusmática, de magia buena.

4. ATORNILLADO Y ANUDADO

Fue Marguerite Duras la que encontró esta fórmula: el cine corriente, dijo, quiere a toda costa que las voces se «atornillen» a los cuerpos, y quiso romper con este atornillado, que según ella es una trampa, en *India Song*, aflojando las voces y dejándolas errar. El término atornillado sugiere perfectamente lo que puede haber de rígido, de forzado, en este modo de obligar a las voces del cine a que parezca que salen de los cuerpos.

Esta ideología del atornillado, con sus exigencias obsesivas de sincronización, la encontramos, por ejemplo, en el cine francés tradicional, aficionado más que otros a una sincronización impecable.

Este atornillado impecable que anhela el cine francés con sus post-sincronizaciones rigurosas, ¿no pretende a fin de cuentas disimular que, se haga lo que se haga, colocar las voces sobre los cuerpos es siempre, en mayor o menor medida, un anudado? Como lo es, en definitiva, la localización que nos habituamos a hacer de las voces sobre los cuerpos, empezando por la de la Madre.

Algunos de los primeros espectadores del cine hablado ya detectaron ese efecto; así sucedió con Alexandre Arnoux, que fue a buscar a Londres las primeras impresiones sobre este nuevo género:

El efecto general —comenta en 1929 para los lectores franceses de *Pour Vous*— resulta en principio bastante desconcertante. Como el altavoz instalado detrás de la pantalla no cambia nunca de lugar de emisión, la voz, sea quien sea el personaje que habla, procede siempre del mismo punto. Sincronismo perfecto sin duda, pero que produce en el auditor una incomodidad confusa. Si se analiza dicha incomodidad, se da uno cuenta enseguida de que la concordancia del movimiento de los labios y de las sílabas pronunciadas refuerza, por la perfección de su propia realización, las exigencias de la verosimilitud y ordena la localización en el espacio, haciéndola absolutamente indispensable. Si no, se encuentra uno ante una comedia extraña en la que los actores remedarían con fidelidad, con sus bocas, las réplicas; mientras tanto, un corifeo misterioso y ventrílocuo, rigurosamente inmóvil en medio de la pantalla, a cierta profundidad, asumiría la parte sonora de sus discursos mudos³.

¿Qué diría Alexandre Arnoux ante todas las fantasías a las que hoy se da rienda suelta en cuanto a la localización del sonido en el espacio, más inverosímil que nunca? Pero ya se sabe cómo acaba todo esto: estableciendo implícitamente aproximaciones toleradas.

En definitiva, qué más da que haya anudado, atornillado, doblaje, sonido directo, *play-back* o ventriloquia. Precisamente: unas veces nos importa y otras no. A determinado cine burlesco y cómico, el de Charlot, el de Laurel y Hardy, el de los hermanos Marx, cuando se le califica de anudado, no es en menoscabo de su ontología, pues a menudo es con esto con lo que juega, con el ser humano como cuerpo dislocado, como marioneta, como ensamblaje burlesco de cuerpo y voz (problema que no hay que confundir con el del doblaje de los actores cómicos a otra lengua). Si dejamos por un momento de creer en la unidad del cuerpo y de la voz, el que más riesgo tiene de salir mal parado en sus efectos es determinado cine serio.

Por lo general, en un doblaje, se pretende asignar a los cuerpos voces en consonancia con los mismos. Lo que se ha hecho en menos ocasiones —porque ello suele producir una sensación muy desagradable— es fabricar un monstruo con una voz completamente inadecuada para su sexo, edad, fisonomía, expresión. En las películas de terror es donde más se ha experimentado con este recurso: dando, por ejemplo, una voz ronca y vulgar a la niña posesa de *El exorcista*. Entre los monstruos así creados, podemos citar el Gitón del *Satyricon* de Fellini, efebo mudo que no pronuncia más que una palabra en toda la pelícu-

³ Citado por René Clair en *Cinéma d'hier cinéma d'aujourd'hui*, op. cit., págs. 190-192.

la, con voz obscena y ronca; o, dentro del mismo género, los mozos enmascarados de *Lola Montes*, con sus voces bestiales. El cine cómico también se entretuvo, fugazmente, en intercambiar las voces de hombres y mujeres (en *Cantando bajo la lluvia*, los *gags* extraídos de un primer ensayo desastroso del cine hablado), pero se suele evitar prolongar el efecto, porque al espectador enseguida se le hiela la risa.

Es decir, se tolera bien, siempre que no se mezclen los sexos, las diferencias de edad, etc., pero no se soporta cuando se franquean las barreras del sexo y las generaciones, entre el cuerpo y la voz.

5. LA VOZ DE OTRO

La idea del doblaje nació con el propio cine hablado. Cuando Hitchcock rueda en 1929 su primera película hablada, *La muchacha de Londres*, había pensado en un primer momento que fuera muda. Ha de adaptarla al cine hablado añadiendo algunas escenas más. La actriz principal, Anny Ondra, es alemana y habla mal inglés. Así que dispondrá que la doble... en directo, por «Joan Barry, una joven actriz inglesa que se situó en una cabina fuera de campo y que recitaba su diálogo ante un micrófono, mientras que la Srta. Ondra mimaba los diálogos. Yo seguía la interpretación de Anny Ondra mientras escuchaba las entonaciones de Joan Barry con auriculares»⁴. Aunque es bien sabida la inventiva de Hitchcock, podemos suponer que no fue el único director de su época que tuvo esta idea y que otros utilizaron el recurso de emplear en directo *la voz de otro*.

La voz de otro, de un actor de doblaje, es el tema de *Cantando bajo la lluvia* (1952). Ya conocemos el argumento: Gene Kelly y Jean Hagen forman una pareja famosa del cine mudo; entonces llega el sonido. Catástrofe: Jean Hagen tiene una voz muy aguda. ¿Qué se puede hacer? Donald O'Connor encuentra la solución. A Jean Hagen la doblará, sin que se entere el público, la encantadora voz de Debbie Reynolds, amiga de Gene (se trata más bien de un *play-back*). Se proyecta la película con gran éxito en una velada de gala; el público aclama a Jean, quiere que cante en el escenario, en carne y hueso. Entonces le piden a Debbie Reynolds que doble a Jean, pero en directo y oculta detrás del telón, mientras la actriz simula que está cantando. Pero de repente, Gene, Donald y el productor deciden levantar el telón desve-

⁴ A. Hitchcock y F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, Seghers, 1975, pág. 72 [trad. esp.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2003].

lando para el público a Debbie, que está cantando por detrás de Jean. En un plano sorprendente vemos a las dos mujeres, una detrás de otra, con los dos micrófonos alineados, cantando ambas con esa voz única que se pasea entre ellas en busca de su fuente. El público comprende y acaba por restituir la voz a su cuerpo original. Jean Hagen se eclipsa y Gene Kelly se gana la simpatía del público para Debbie. Es pues la voz la que ha puesto fin a esa extraña competición en la que los hombres, los que deciden bajar o levantar el telón mabusiano, juegan a ser los Amos de las Voces.

La situación no es producto únicamente de la imaginación de los guionistas Betty Comden y Adolphe Green. Desde sus orígenes, el cine hablado supuso la posibilidad de prestarle a alguien la voz *de otro*.

Una voz de mujer que se hace pasar por la de otra es una situación que se da en otras películas habladas como *Persona* de Bergman, y en las de Robert Aldrich, *¿Qué fue de Baby Jane?* y *La leyenda de Lylah Clare* (a la que nos referiremos más adelante).

Una voz de hombre que se hace pasar por la de otro es la situación básica de *El Testamento del Dr. Mabuse*, que se diría dictada, en cuanto a sus recursos dramáticos, por el principio mismo del cine hablado.

Es decir que, en cuanto se inventó el cine hablado, se mostró la voz humana en la dimensión de la duda, del engaño, y además de la *posesión*.

6. DONDE SE EXPLICA CÓMO LA VOZ TOMA EL RELEVO DE LA SOBREIMPRESIÓN Y LA SUPLANTA

Existen pocos géneros dramáticos que, como el cine hablado, se presten a asignar a la voz el papel de alma, de sombra y de doble. Y ello gracias a la invención del acusmase.

Pero si había un cine repleto de historias de fantasmas y de dobles y que, sin embargo, carecía del recurso de la voz, ése era el cine mudo. Al carecer del acusmase, utilizaba un procedimiento que, con la llegada del cine hablado, fue poco a poco suplantado por la voz: la *sobreimpresión*.

El cine mudo podía recurrir a la imagen sobreimpresa para tres funciones particulares:

- significar un sonido que oían los personajes (repicar de campanas, instrumento de música, pitido de tren, llamada a la puerta, etc.) mostrando la imagen de su causa al tiem-

po que la imagen de las personas que lo oyen (procedimiento que marcaba la continuidad del sonido, en tanto que la sugerencia de un sonido mediante un plano de corte hacía intermitente el sonido imaginado);

- mostrar una aparición, una imagen de doble o de fantasma;
- significar el pensamiento de alguien, la intervención de una percepción subjetiva, lo que la persona ve u oye para sus adentros (imágenes mentales).

Obsérvese que estas tres funciones de la sobreimpresión, entre otras, fueron inmediatamente sustituidas y adoptadas, con la llegada del cine hablado, por el sonido acusmático, pues el sonido era ya, en sí mismo, una especie de dimensión paralela, de sobreimpresión. Y encontramos en un gran número de películas la cohabitación de ambos procedimientos, el visual y el sonoro, como para reforzarse mutuamente.

Efectivamente, el sonido suplantó a la sobreimpresión:

inaturalmente para significar el sonido!

- además, para encarnar a dobles, a fantasmas...
- por último, para significar pensamientos, cosas imaginadas, percepciones subjetivas (como sucede en *Psicosis* en la escena de las «voces» de Marion).

El testamento del Dr. Mabuse, película de transición que adapta un personaje del cine mudo, tiene la peculiaridad de que garantiza la transmisión de papel y de poderes entre la sobreimpresión y la voz de acusmático, al emplearlos de manera combinada. Cosa que confirma esta revelación de Lotte Eisner: «Lang me dijo que hoy ya no recurriría a las sobreimpresiones del fantasma de Mabuse, que le parecen torpes; prefiere la voz en *off* que guía la carrera loca del doctor que acabará [...] delante de la verja del manicomio»⁵. A pesar de lo cual utilizó la sobreimpresión como si, al experimentar en esta película con todo lo que se puede hacer con una voz de acusmático, tratara de reforzar el procedimiento nuevo con el antiguo. En algunas escenas, la sobreimpresión visual de un fantasma viene por lo tanto a reforzar y apoyar la sobreimpresión vocal que es la voz de Mabuse; al igual que la silueta recortada a contraluz por detrás de la cortina, que aparece a ráfagas, viene a reforzar, y como a garantizar, la voz del Amo.

⁵ Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, París, Eric Losfeld, 1981, pág. 230 [trad. esp.: *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1996].

Podríamos interpretarlo como una debilidad, como una falta de seguridad. Desde luego, pero *El testamento del Dr. Mabuse* cuenta también esto: la transmisión de poderes entre el cine mudo y el hablado, entre la sobreimpresión que desaparece y la voz de acusmaseer que aparece y que, poco a poco, va a adueñarse del cine hasta fagocitarlo a veces (Marguerite Duras). Esto resulta absolutamente evidente en la escena en la que Baum se deja hipnotizar por el fantasma de Mabuse.

A solas en su despacho, lee el manuscrito del interno, ese Testamento escrito en trance por el sabio loco y que el personal del manicomio ha recogido y ordenado. «Herrschaft des Verbrechens», «El imperio del crimen», tal es el título de este texto, en principio deshilvanado y delirante, luego organizado, en el que se puede ver una denuncia increíblemente exacta y pertinente, en 1932, del fascismo en auge, puesto que se denuncia como un método para la toma de poder mediante el terror provocado por acciones inexplicables.

Por lo tanto, Baum se lee este Testamento, en voz alta, con una voz de dicción clara y articulada. Entonces su voz queda sustituida por *otra*, de acusmaseer, que toma el relevo —voz próxima, insinuante y susurrada de hipnotizador, que al principio se diría que se oye dentro de él como «voz subjetiva»—. Baum mantiene la boca cerrada y baja la mirada hacia el manuscrito. Luego la alza de repente: ante él, el fantasma de Mabuse, sobreimpreso, le habla con una voz cada vez más enajenada.

Fascinado por la aparición, Baum se queda petrificado. La sobreimpresión se desdobra: sale un doble del fantasma sentado y se levanta. Frente a este Mabuse en pie, aparece junto a Baum iun tercer Mabuse! Mientras Baum todavía está fascinado por el primer fantasma que está sentado delante de él, el tercero va pasando las hojas del Testamento y *entra en Baum*. Entonces resuenan unos timbales y se desvanecen al mismo tiempo los tres fantasmas. Durante toda la escena se oye un sonido agudo y continuado, que inmoviliza el tiempo y se acentúa bruscamente antes de que Baum alce los ojos. La escena es breve, rigurosa, aterradora.

¿Qué ha sucedido? Mabuse mudo ha producido un escrito que estaba a la espera de que alguien lo descifrara. Y cuando Baum le pone los ojos encima, *al leerlo en voz alta despierta su poder*. Esta voz de lectura despierta a su vez a *otra voz*, voz-yo que lo habita, antes de ser la voz del fantasma, que se ha hecho visible y lo mira fijamente.

Tenemos aquí esta posesión por la «Stimme», contra la que no se puede hacer nada, de la que hablaba aterrado el vampiro de Düsseldorf en la anterior película de Lang... De ese modo, de lo escrito a la voz y

de la voz a la mirada se abren las vías del poder de Mabuse. En tiempos del cine mudo, era hipnotizador y actuaba con la mirada. *El testamento* no hace referencia a ello más que en algunos primeros planos de sus ojos que no miran; pero en cambio la película muestra de nuevo el poder que ejerce *lo escrito* y sobre todo *la voz*. Lo mismo que hay una transmisión de poderes entre el procedimiento visual de sobreimpresión y el procedimiento auditivo de voz acusmática.

En cuanto a la voz de ese fantasma, hemos de analizarla de nuevo, pues es el único momento de la película en el que tenemos una voz sobre un cuerpo de Mabuse. Pero el cuerpo es transparente y monstruoso y la voz irreal: no se le puede asignar ni edad ni sexo, como cuando en la escena primitiva la voz puede ser la de la Madre fálica original o las voces mezcladas del Padre y de la Madre. La posesión suele estar marcada por este tipo de voz: demasiado grave y ronca para una mujer, demasiado aguda para un hombre.

La leyenda de Lylah Clare de Robert Aldrich renueva el tema de la posesión vocal: Lylah Clare es una estrella que ha muerto y se ha convertido en leyenda; su Pígmalión, que es también —nos enteraremos más adelante— el autor de su muerte, es el director Zarkan (Peter Finch). Éste busca a una mujer para que interprete, en una película biográfica, a la estrella desaparecida; y además para repetir con la nueva la historia que condujo a la primera a la muerte. Se elige a una joven fina y elegante, Elsa (Kim Novak) para encarnar a Lylah y se le pide en primer lugar que «se meta» en el personaje. Se convierte en amante de Zarkan. Estamos ante un guión clásico.

La identificación perfecta de Elsa con la Lylah que ha de reencarnar se produce el día en el que se funde con la muerta *a través de su voz*. Y naturalmente el medio, el lugar de la fusión, se lo proporciona el simulacro cinematográfico.

Se proyecta en presencia de Zarkan, Elsa y otros colaboradores una escena de una película de Lylah. Elsa, que se la sabe de memoria, empieza a pronunciar, en la sala, al mismo tiempo y con la misma voz, las mismas frases que la muerta pronuncia en la pantalla. El proyccionista, que se ha dado cuenta de lo que está sucediendo, baja el sonido de la película. En ese momento, ya no hay dos voces simultáneas, sino la imagen de Lylah que sigue desfilando muda en tanto que la viva, Elsa, la dobla en directo, prestándole una voz *exactamente igual a la original*. Zarkan y las demás personas presentes se quedan estupefactas: Lylah ha vuelto a la vida. A partir de ese día, Elsa está poseída por Lylah Clare.

Normalmente, el doblaje consiste en ponerle a una persona una voz que no es la suya original. Lo diabólico en este caso es que se han inver-

tido las tornas: al imitar la voz de Lylah, Elsa consigue que la muerta la doble, por así decirlo. Pero no se presta impunemente su voz de viva al cuerpo de una persona muerta que ha sido grabada. Y Elsa volverá a vivir el destino de Lylah y morirá de la misma manera que ella.

Tendrá, cuando esté en trance, posesa, la voz ronca y obscena, a la que no se le asigna sexo ni edad y las carcajadas diabólicas que hacen que digamos: *no es posible que sea ella*. Como la madre en los momentos en los que el niño no la reconoce: no puede ser esa persona poseída por la violencia o el sexo, tiene que ser otra.

7. LA IMPOSIBLE INCORPORACIÓN

Vemos pues que Elsa consigue perfectamente doblar a Lylah Clare; es decir, en realidad es ésta la que la dobla a ella, pues ha cometido la imprudencia de *asemejar su voz a la de la muerta*.

En *Psicosis* se expone una situación simétrica: el imposible pegado de una voz a un cuerpo o, por así decirlo, la imposibilidad de meter esa voz en un cuerpo, la imposible incorporación de la voz.

No es baladí que esta expresión de «meter la voz en un cuerpo» pueda recordar la de «meter el cuerpo en un ataúd» o la de «meter el cuerpo en la tierra». La incorporación de la voz se parece al entierro del cuerpo. Es bien sabido que el entierro es un acto simbólico; hay quien sostiene que fue incluso el primer acto que condujo al ser humano a una evolución distinta de la de otras especies. Enterrar a alguien no es sólo deshacerse de su cuerpo por motivos de higiene; es también asignarle un lugar a su alma, a su doble, o bien, si uno no es creyente, a todo lo que queda *en nosotros* o *para nosotros* de su persona; y ello mediante ritos y señales, como una piedra, una cruz, una inscripción, que le dicen «te quedarás ahí» para que no vuelva a aparecérselos a los vivos como un alma en pena. El fantasma es, tradicionalmente, un no-enterrado o un mal-enterrado... Y sucede exactamente lo mismo con el acusmase, cuando se trata de una voz que todavía no hemos visto y que, al no poder ni entrar en la imagen para fijarse sobre alguno de los cuerpos que se mueven por ella ni ocupar la posición retirada del comentador de imágenes, está condenada a vagar por la superficie. Ése es el tema de *Psicosis*.

Mucho se ha escrito ya sobre esta película. En estos análisis, que suelen ser pertinentes, no se habla, que yo sepa, del papel que desempeña *la voz de la Madre* como acusmase... La Madre, en *Psicosis*, es en primer lugar una voz. Se entrevé fugazmente una especie de gigante

bestial y muda, que empuña un cuchillo. Y fugazmente también una silueta en sombra chinesca detrás de la cortina de su habitación (como la de Mabuse detrás de la cortina). Y de nuevo fugazmente, en la *escena del descansillo* que analizaremos más adelante, un cuerpo transportado por Norman. Pero siempre se oye esta voz, continuamente, en *off* o fuera de campo, voz cruel e insistente, y nunca fugaz.

Las tres intervenciones de la voz de la Madre, en *Psicosis*, coinciden con tres escenas bisagra:

- la primera, cuando Marion llega al hotel y oye la discusión de la Madre con su hijo, Norman;
- la segunda («escena del descansillo»), cuando se oye fuera de campo otra discusión, igualmente violenta, entre Norman y su madre a la que quiere bajar al sótano. Escena que acaba en un amago de desacusmatización;
- la tercera, al final, cuando descubren a Norman en la celda, completamente poseído por la Madre.

a) *La discusión*. Norman (Anthony Perkins), el joven que regenta el motel al que llega Marion (Janet Leigh) que viene huyendo, le propone a ésta que cene con él en la casa antigua que hay al lado del motel y en la que vive con su madre. Mientras él se dirige a la casa, ella se instala en su habitación. Entonces oye, procedente de la casa contigua, una pelea en *off* entre Norman y una anciana de voz dura, fuerte, pero algo lejana y envuelta en un eco de reverberación. La ira de la Madre acusmática (la *Acusmadre*) la provoca la pretensión de su hijo, un galopín libidinoso, de meter a una desconocida en «su» casa. Poco después baja Norman a excusarse: le cuenta que su madre está enferma e inválida y que él es el único que se ocupa de ella.

Naturalmente, el objetivo de esta escena es poner en marcha el dispositivo acusmático: en otras palabras, antes incluso del asesinato, *crear el deseo de ir a ver lo que pasa*. Efectivamente, la ley de cualquier voz fuera de campo es suscitar, desde su posición acusmática, el deseo de ir a ver quién habla, aunque sea el personaje más inofensivo (pero con la condición de que la voz tenga una relación con la imagen de inclusión posible, de que no se trate de la voz no comprometida del comentarista).

A partir de esta escena bisagra, la trama girará en torno a esta idea fija: entrar en la casa para ver a la Madre. Como es sabido, la violación de la casa familiar por una mujer es una escena típicamente hitchcockiana con consecuencias por lo general dramáticas: véase *Rebeca*,

Encadenados, *La ventana indiscreta*, *El hombre que sabía demasiado* (versión de 1956), *Los pájaros*, etc. Pero en este caso, entrar en la casa supone además encontrar el lugar de la voz, conseguir que la Madre entre en el campo, fijar su voz sobre un cuerpo. Pero, poco después de la primera intervención de la Acusmadre, aparece un ser de gran tamaño, mudo y salvaje, cuyos rasgos no vemos aunque se nos induce a creer que es la Madre, e intenta apuñalar a Marion, que está en la ducha. Más adelante veremos la misma silueta en el descansillo de su habitación, en el primer piso, pretendiendo acabar con el detective del mismo modo.

Hasta aquí podríamos decir: «¡Pues ahí la tienes, la incorporación! ¡Aunque sea poco, algo se la ve a la Acusmadre!» Nada de eso: la incorporación no consiste desde luego en mostrarnos aquí fugazmente un cuerpo mudo (encima jamás de frente) y por otra parte una voz que supuestamente le pertenece, y que el espectador se encargue de realizar en su mente el ensamblaje de esos elementos dispares. La incorporación se lleva a cabo mediante el ensamblaje simultáneo del cuerpo visible y de la voz audible, que es una manera de que el cuerpo afirme: «ésta es mi voz» y la voz «éste es mi cuerpo», especie de matrimonio por contrato que consagra la fijación tranquilizadora de la voz en la morada del cuerpo, desactivando y conjurando los poderes acusmétricos. Y en este caso no es así.

b) *La escena del descansillo*. La segunda vez que se oye la voz de la Madre, en *Psicosis*, es cuando, buscando a la Madre, Norman sube a su habitación en el primer piso para cogerla y llevarla a un escondite. Toda esta escena se basa únicamente en la espera y el temor al mismo tiempo ante la desacusmatización de la Acusmadre.

Al principio la cámara sigue a Norman desde atrás y sube las escaleras con él. Pero cuando Norman entra en la habitación por la puerta que se ha quedado abierta, la cámara no entra, porque ya se ha desolidarizado y se queda *fuera*, en la escalera, realizando en la continuidad del mismo plano un movimiento complicado de elevación y de basculación que la situará verticalmente por encima del descansillo cuando Norman salga de la habitación llevando a su Madre en brazos. Antes de eso, hemos oído una conversación fuera de campo dentro de la habitación entre Norman y la Madre. Su voz sigue resultando altanera, pero más próxima, menos chillona, sin reverberación, más mate. Esta voz a la que nos acercamos roza en cierto modo el borde del encuadre, haciéndonos esperar una desacusmatización en la que nos dispongamos a enfrentarnos a lo que Pascal Bonitzer llama un «encuentro desafortunado». Así se desarrolla el diálogo fuera de campo:

NORMAN: Mira, madre, yo...

LA MADRE: Lo siento, hijo, pero mira que te pones ridículo cuando pretendes darme órdenes...

NORMAN: ¡Te lo ruego, madre!

LA MADRE: No, no quiero esconderme en esa cilla. ¡Estaríamos frescos! Aquí me quedo. Ésta es mi habitación y nadie me va a sacar de ella, y mucho menos el desvergonzado de mi hijo.

NORMAN: ¡Vamos, madre! Ese tipo buscaba a la chica y alguien va a venir a buscarle a él. Te lo ruego, madre, no será más que unos días. Sólo unos días, para que no te encuentren.

LA MADRE: ¡Sólo unos días! ¡En ese sótano húmedo y negro, no! Ya me escondiste una vez y no quiero volver a las andadas, nunca más. ¡Y ahora, sal de aquí! ¡Te he dicho que salgas, hijo!

NORMAN: Voy a llevarte, madre.

LA MADRE: Norman, ¿qué estás haciendo? ¡No me toques! Bájame, puedo andar so...

Mientras pronuncia estas palabras, Norman sale de la habitación pero la cámara ya se ha situado en posición de *picado total*, de tal modo que, en ese breve instante en el que Norman aparece y empieza a bajar las escaleras y en el que oímos la voz de la Madre, sólo vemos que lleva en brazos un cuerpo indefinido. Enseguida, esta visión se borra con un *fundido en negro* de la imagen acompañado por un *fundido en silencio* de la voz de la Madre tras su última frase (recordaremos que una frase cortada así y abocada al silencio, de un personaje importante al final de una escena, es cosa relativamente poco frecuente en el cine hablado). Hemos de señalar una pequeña inexactitud en el libro de Richard Anobile, del que hemos extraído los diálogos: sitúa las últimas palabras de la Madre en un plano del descansillo todavía vacío, antes de que en él aparezca Norman. Estas últimas palabras coinciden en realidad con la imagen de Norman en la escalera con su madre en brazos.

La desacusmatización esperada, Hitchcock nos la ofrece y, al mismo tiempo, nos la escamotea. Nos la escamotea mediante el punto de vista deformador y alejado, y también mediante la brevedad de la imagen y su desaparición, en un fundido en negro simultáneo del sonido y de la imagen, del cuerpo y de la voz, en el momento en que creemos que los tenemos *juntos*. Al final de la escena la Madre sigue penando en busca de un cuerpo.

Encontramos aquí una referencia muy fuerte a la *escena primitiva*, sugerida por las palabras de la Madre fuera de campo, con el doble sentido aterrador de la agresión y del deseo («¡No me toques! ¡No me toques!»), palabras que evocan un cuerpo a cuerpo cuya visión espera-

mos y tememos. Por lo general, el atractivo aterrizado de ir a ver lo que solamente se oye ha tenido a menudo, en las ficciones cinematográficas, una estrecha relación con la escena primitiva. Y el efecto de la escena se refuerza con un «punto de estremecimiento», como dice Raymond Bellour, creado por la revelación, al final de la escena anterior, de que esta madre en realidad estaría *muerta y enterrada*, y por las palabras del sheriff que desplazan hábilmente la cuestión: «Si la mujer que hay arriba es la señora Bates, ¿quién es entonces la que está enterrada en el cementerio de Greenlawn?»

Pocas cosas nos resultan tan desconcertantes en el cine como esta *desacusmatización escamoteada*; Marguerite Duras también se acercó a ella en *India Song*, en la que casi llegamos a *ver cómo hablan* en sincronía los fantasmas mudos que se mueven por la imagen y que oímos fuera de campo; de ahí el efecto particularmente fascinante y mortífero de esta película que, como bien percibió su autora, extrae su fuerza del hecho de *dejar algo en el plano*. No cabe duda de que *Son nom de Venise*, en la que se vuelve a utilizar la misma banda sonora sobre imágenes vaciadas de personajes, respondía a la necesidad de conjurar el vagabundeo fantasmagórico de *India Song* dándole un final simbólico: la prohibición de que las voces entraran en el campo.

En el caso de Hitchcock, la fascinación procede de que lo que se ha dado se quita en el mismo movimiento, lo que se ha perdido, se ha perdido en el propio mecanismo de aprehensión, y todo ello en la continuidad de un solo plano. Hitchcock explica la razón:

No podía cortar el plano porque el público se pondría en guardia: ¿por qué se retira de repente la cámara? Así que dejé la cámara colgada siguiendo a Perkins cuando éste sube por las escaleras, entra en la habitación y sale del encuadre; pero la cámara sigue subiendo sin corte y, cuando estamos por encima de la puerta de la habitación, gira, mira de nuevo hacia la parte inferior de la escalera y, para que al público no le extrañe este movimiento, lo distraemos con la discusión entre la madre y el hijo. El público escucha con tanta atención este diálogo que no se fija en lo que está haciendo la cámara y, gracias a ello, podemos situarnos en la vertical y al público no le sorprende ver a Perkins cargando con la madre, visto en la vertical por encima de sus cabezas. Me resulta apasionante utilizar la cámara para despistar al público⁶.

En cuanto a la elección de este ángulo en picado, Hitchcock la explica cuando habla de la escena del asesinato del detective:

⁶ A. Hitchcock y F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, op. cit., pág. 307.

Si la hubiera mostrado de espaldas (a la Madre, que en realidad es Norman disfrazado), habría parecido que estaba ocultando a propósito su rostro y el público habría desconfiado. Desde el ángulo en el que me había situado, no daba la impresión de que mi propósito fuera no mostrar a la madre⁷.

Evidentemente, Hitchcock no tenía ninguna obligación de utilizar un procedimiento tan elaborado para mantener al público en tensión. En nuestra opinión, lo que ha querido llevar hasta sus últimas consecuencias es el funcionamiento mismo de la disposición del espectador para creerse lo que está viendo, aplicando una ley de «montaje prohibido» (ley que reza: «¡No corten!») que otros como Bazin (y después de él Bonitzer, para hacer su análisis crítico) habían considerado como piedra angular del efecto de realidad en el cine.

Estas palabras de Hitchcock, que resumen la pregunta que el director pone en boca del espectador: «¿Por qué se retira de repente la cámara?», evocan un *coitus interruptus*, y se observará que las escenas en las que Hitchcock no permite que se corte la toma, que se haga un montaje, suelen ser escenas de beso. Para él, cortar la escena equivaldría a *separar a la pareja*: «Creo que las escenas de amor tienen mucho intrínquilis», dice (véase el beso en un plano de *Encadenados*); y luego cuenta una extraña escena de amor que nunca llegó a rodar y que va imaginando durante su conversación con Truffaut. De esta escena bastante escabrosa quedémonos, para nuestros efectos, con que se basa una vez más en la disyunción entre el diálogo y la situación. Se trata de palabras pronunciadas con el propósito de distraer la atención de lo que se ve y, por contraste, reforzarlo. Igualmente instructiva es la naturaleza del recuerdo personal, que sigue estando muy presente, según dice, en su memoria, y que evoca para explicar su opción de *no cortar*. En cierta ocasión, yendo de viaje en un tren francés, ve, frente a la pared de una fábrica, a una joven pareja enlazada: «El chico estaba orinando contra la pared y ella no llegó a soltarlo; miraba lo que él hacía, miraba cómo pasaba el tren y luego volvía a mirar al chico»⁸. Nuevamente una especie de *ménage à trois*, como dice Hitchcock, entre la pareja y la mirada desde el tren a la que responde la mirada de la muchacha. En todas estas escenas la mirada del espectador participa como tercera persona con respecto a la pareja fusionada.

⁷ *Ibíd.*, pág. 306.

⁸ *Ibíd.*, págs. 293-294.

Resulta que sobre la regla del «montaje prohibido» que aquí se impuso Hitchcock ha teorizado André Bazin, a propósito de una escena totalmente distinta: *las peleas entre hombre y bestia*. Pero, ¿acaso no hay algo bestial en la pareja de Norman y de su madre? (recuérdese como a ésta se la muestra o, mejor dicho no se la muestra, en las dos escenas de crimen). El texto de Bazin, publicado en 1953, plantea el problema en el cine de la disposición del espectador para *creerse* lo que está viendo, y ahí también entramos de lleno en el tema del «efecto de realidad» cuando se simula una pelea entre el hombre y la bestia mediante un montaje trucado. Está claro, dice Bazin, que no nos lo creeremos si el hombre y la bestia aparecen en planos separados; tenemos que verlos juntos al menos en un plano para que nos lo creamos de verdad. Y entonces cita a Chaplin que, en *El circo*, se mete «efectivamente en la jaula del león, y los dos quedan encerrados en la jaula de la pantalla». Éste será pues el enunciado de la ley: «Cuando lo esencial de un acontecimiento depende de la presencia simultánea de tres o cuatro factores de la acción, se prohíbe el montaje. Éste recupera sus derechos cada vez que el sentido de la acción es independiente de la contigüidad física»⁹.

Se podría analizar la escena del descansillo igualmente según el principio hitchcockiano de «no separar a la pareja» o según el principio baziniano de «mostrar juntos al hombre y la bestia» (el vivo y la muerta asesina, aquí cuerpo a cuerpo). Porque da igual la pareja humana, o el hombre y la bestia, cuando se trata del terror primitivo del sexo.

Y es que, al tiempo que nos muestra juntos al hombre y a la bestia, al hijo y a la madre, el cuerpo y la voz, Hitchcock tiene que escamotearlos: porque la bestia tiene una mitad de hombre, porque la Madre es una momia, porque la voz sale, no del cuerpo de la Madre (gracias a una ventriloquia macabra) sino del cuerpo de Norman que interpreta ambos papeles. Como si de este modo nos señalaran lo infilmable por excelencia: la pareja fusionada, monstruosa, la bestia con dos espaldas de la escena primitiva, la pareja imposible del cuerpo y de la voz.

La escena del descansillo está construida con el objeto de alcanzar el *efecto de roce* final de la voz con el cuerpo, en el que se llega a los límites del *efecto de realidad* del cine, mucho más que en el convencionalismo de la sincronización (digamos de paso que, aunque la voz *totalmente liberada de los cuerpos*, en Marguerite Duras, es a menudo sublime, en otros autores representa un sistema que se agota enseguida: porque

⁹ Artículo recogido con el título «Montaje prohibido» en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*

aunque la voz empalmada al cuerpo compone una pareja convencional que puede apetecer separar, *lejos del cuerpo, no tarda en aburrirse*). Aquí, en *Psicosis*, al igual que en *India Song*, se rozan al cabo de una larga trayectoria asintótica pero, ¿por qué hay en ese roce algo horrible? ¿Por qué da la sensación de que el ala de la muerte toca al mismo tiempo al espectador?

c) *La celda*. Ya nos hemos referido al tercer momento de la voz de la Madre: se produce cuando Lilah, la hermana de Marion, descubre a la Madre real momificada, y tras el relato del psiquiatra, que desmonta meticulosamente el asunto y da una explicación lógica con la cual toda la película resulta coherente. Por lo tanto, se diría que todo está resuelto. Pero cuando nos anuncian que el prisionero tiene frío y que un policía coge una manta para llevarla a la celda, la cámara sigue al policía como había seguido a Norman por las escaleras. El espectador espera ver de nuevo el matrimonio incestuoso de la voz de la Madre y el cuerpo de Norman. Y de nuevo se oye primero la voz de la Madre fuera de campo que dice «thank you» y luego entra en la celda. Pero la voz que se oye entonces sobre el rostro de Norman, el monólogo de la Madre, es una voz en boca cerrada, de posesión o de ventriloquia. Definitivamente, la voz no ha encontrado un cuerpo que la asuma emitiéndola y que le asigne un lugar, como tampoco tiene lugar el enterramiento de la Madre según las normas, puesto que la han exhumado y momificado. Para que la trama se cerrara, sería sin duda necesario que se volviera a enterrar simbólicamente el cuerpo descubierto en el sótano; en lugar de ello, el último plano de la película es una imagen de desentierro, la del coche de Marion (que es el *ataúd* de ella y también el del dinero). Hay otras alusiones al enterramiento, o a su contrario, la momificación, que ponen de manifiesto la importancia de este tema en *Psicosis*. No es de sorprender que la voz del fantasma domine la última imagen, que consagra el triunfo del acusmase. Es la misma historia que en *El testamento del Dr. Mabuse*, película con la que *Psicosis* tiene un gran número de semejanzas.

Las dos películas giran en torno a un ser que se nos oculta y cuya voz da fe de su existencia y manifiesta su poder (Mabuse, la Madre); se trata igualmente de reencuentros imposibles entre la voz y un cuerpo en el que se localizaría, cuerpo que es el de una persona no enterrada (cuerpo disecado, disperso de Mabuse; cuerpo momificado de la Madre); se trata también de la posesión vocal de un hombre por un acusmase más fuerte que él (de Baum por Mabuse, de Norman por la Madre). Tenemos también *una silueta detrás de una cortina iluminada* a con-

traluz, que pone de manifiesto la presencia del Amo, así como un hombre que asume la voz de su madre (Hofmeister cuando se vuelve loco y pretende conjurar el terror; Norman en los momentos de desdoblamiento). Y tenemos igualmente *la intrusión de una mujer en un recinto cerrado* (la de Lily en la habitación de la cortina, la de Lilah —nombres parecidos— en el sótano) que conduce a la *revelación*, que es también la de un ser *no-humano*: no la de Mabuse, sino la de un dispositivo mecánico; no la de la Madre viva, sino la de una momia. Por último, ambas historias concluyen con la *identificación total del ser débil con el ser fuerte*, que se paga al parecer con la locura definitiva y el encierro: la de Baum con Mabuse, la de Norman con su madre.

Sabemos que Hitchcock había visto la película de Lang, pero no creemos que calcara conscientemente su argumento que, por lo demás, difiere en muchos aspectos. Sencillamente, las dos películas giran más o menos en torno al mismo mito del acusmase, con el mismo rigor, con el mismo deseo de llevar el cine hasta sus últimas consecuencias. Con *El testamento del Dr. Mabuse*, igual que con *Psicosis*, el cine hablado pone en juego su propia estructura, basada en un fuera de campo habitado por la voz, que es el corolario inevitable del campo. Por último, ambas películas evocan también el poder de *resucitar a los muertos* mediante el sonido y la imagen. Giran igualmente en torno a la ilusión de lo que se ve y lo que se oye, sobre la que se basa el cine; y se conduce el cine hasta sus imposibilidades designadas como tales: la voz y la imagen no pueden aparecer en él más que cortadas, y no pueden consumir reencuentros imposibles en una unidad mítica que se ha perdido para siempre. El cine hablado no es más que un anudado y puede que en ello resida su grandeza, cuando, en lugar de rechazar este anudado, lo convierte en tema suyo, encaminándose con ello, bajo el signo de lo imposible, al meollo mismo del efecto de realidad.



Armin Jordan en *Parsifal*.

10. Sin ambages

1

Se han pronunciado unas palabras, pero luego se han perdido o se han suprimido. Queda la imagen de los labios que se mueven, del cuerpo que emite. Un actor (al que no vemos) modela su dicción a partir de estos movimientos de labios y se pega su voz a las imágenes en lugar de las palabras desaparecidas. Esto se denomina *doblaje* (en el que incluimos, aquí, la *postsincronización*, que utiliza la misma técnica). Da igual que una persona se doble a sí misma o que lo haga otra: en cualquier caso hay *desdoblamiento*. Por eso el doblaje puede producir efectos inquietantes de desajuste, de flotación de las voces alrededor de los cuerpos (Fellini, Tati) o de monstruosidad y de fantasmas (*El exorcista*). El sonido merodea alrededor de la imagen como la voz alrededor del cuerpo. Lo que le impide fijarse en él son las palabras perdidas o suprimidas, las que se emitieron en primer lugar, como da fe la imagen. Esas palabras no se pueden olvidar. *El doblaje fabrica un palimpsesto* bajo el que corre un texto fantasma. Se trata de un procedimiento *centrífugo*, que tiende hacia el estallido, hacia la dispersión. Es propio del cine hablado, con el que se inventó.

Unas voces han pronunciado, o pronuncian, unas palabras: sobre esas palabras, unos actores (da igual que sean dueños de las voces o no) hacen que sus cuerpos canten, bailen, se muevan. Es el cuerpo el que se calca sobre la voz, la imagen la que se construye sobre el sonido. Esto se llama *play-back*, recurso tan antiguo como el mundo, tanto si se trata del *play-back* en directo (marionetas, ópera, circo, ventriloquia) como en diferido (cine, dibujos animados). En el cine, parece ser que

el *play-back* se utilizó ya a partir de 1905 en los primeros experimentos de películas habladas o cantadas. El *play-back* es, por esencia, *centrípeto*; su punto fuerte es la concentración, la tensión. Supone también que se supriman algunas palabras pronunciadas, pero son palabras que sirven para mimar (las que se pronuncian durante el rodaje), que no son más que un texto secundario, un borrador con respecto al texto original, el que se pronuncia y sobre el que se construye. El cuerpo pretende, con el *play-back*, incorporar la voz, aspirando a llevar a cabo la imposible unidad.

Se suele utilizar el doblaje para el texto *hablado* y el *play-back* para el texto *cantado*, aunque existen excepciones en ambos casos.

Trivializado por la televisión, se suele utilizar el *play-back* para lograr efectos de ubicuidad: se filma el cuerpo que mima la voz (tanto si es inicialmente la suya como si no lo es) en cualquier lugar sucesivamente, a caballo y luego en una barca, en la bañera o en un escenario; es la voz, ese fuera de lugar, lo que garantiza la continuidad, lo que da la *unidad de lugar*. Efecto divertido el del *play-back*, pero un poco liviano y tan utilizado que a veces es preferible la tensión del «sonido directo».

El *play-back* y el doblaje son recursos que en el cine suscitan la desconfianza, pues son *trucajes*.

Luego aparece Syberberg que, tras Straub, Bergman y Losey, acomete la cuarta película-ópera del cine moderno (no mencionaremos otros proyectos anteriores): su idea es trabajar con actores, por su imagen, y no con los cantantes originales. ¿Y si los actores no remedasen el canto? Parece ser que por un momento acaricia esta idea, pero se ve atado por la lógica del *play-back*: si no se remeda, la cosa no funciona, el cuerpo y la voz se ignoran. De modo que todos los personajes han de someterse a la consigna del mimo. Pero sin pudor, sin disimulo, sino todo lo contrario: para mayor gloria del *play-back*. Y entonces Syberberg acerca la cámara, como nunca hasta entonces se había hecho, al rostro conmovedor de Armin Jordan remedando la voz de Wolfgang Schöne en el personaje de Amfortas, y se ve el abismo negro de la boca, la monstruosidad de los labios en acción, la bestia extraña de la lengua que avanza desde el fondo de la garganta, todo ello con el propósito de atrapar la voz y se queda uno absolutamente emocionado. En otro momento, nos saca *de delante de nuestras narices* al joven que prestaba su cuerpo a Parsifal y lo sustituye *delante de nuestras narices* por una muchacha que prosigue en el punto en el que el otro tuvo que dejar el canto del tenor Rainer Goldberg, y que sigue cumpliendo el rito de la sincronización, aunque ya no resulte «físicamente» creíble. El es-



Edith Clever en *Parsifal* (1982) de Hans-Jürgen Syberberg.



Günther Reich y Louis Devos en *Moïse et Aaron* (1974) de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

pectador se queda horrorizado o maravillado, pero con la sensación de que allí se está ventilando algo importante. Y por último, en el acto III, los dos cuerpos, el del joven y el de la muchacha, remedan tan conscientemente uno como otro, codo con codo en el mismo plano, la misma, la única voz.

«Erlösung», diría Wagner, es decir, redención del *play-back*, de su carácter compuesto y solapado. ¿Por qué? Porque se presenta sin ambages, asumiendo la alteridad del cuerpo a la voz que pretende atribuirse.

No existe, dice la película de Syberberg, un Parsifal en cuanto ser único y completo, esa imposible conjunción de piedad, sabiduría, castidad, ingenuidad espiritual («Durch Mitleid wissend, der reine Tor»)¹; hay al menos dos seres que son como dos mitades incapaces de volverse a unir, de las que nos habla *El banquete* de Platón. Su utilización del *play-back* nos revela igualmente que no hay homogeneidad entre el cuerpo y la voz, o en todo caso ninguna que el cine pueda mostrar de manera *veraz* (la «trampa del sonido directo» a la que se refiere Marguerite Duras); sólo hay un *anhelo* (el alemán tiene para ello un término: *Sehnen*) de unidad, y el cine puede mostrar dicho anhelo, es incluso una de las cosas que mejor hace.

En el doblaje, alguien se oculta —puede ser el mismo que ha interpretado ante la cámara— con el fin de dotar de voz a un cuerpo que ya ha interpretado. En el *play-back* tenemos *delante de nosotros* a alguien que pone su rostro y su cuerpo para que se les pegue la voz que estamos oyendo. Asistimos a una representación en la que los riesgos, los fracasos, se inscriben sobre el celuloide. No hay emoción que proceda *directamente* del doblaje en sí; como su principio es el del escamoteo, la huida, la sustitución, no produce más que efectos indirectos, a veces hermosos. El *play-back* provoca una emoción directa y, empleando una palabra devaluada, *física* (estoy pensando no sólo en la película de Syberberg, sino también en algunos planos de Judy Garland, Bing Crosby, Liza Minnelli, en el cine musical norteamericano). Concentra la imagen en su esfuerzo por encarnarse².

¹ Fórmula que define en la ópera de Wagner al redentor cuya llegada aguardan los Caballeros del Santo Grial, y que podría traducirse más o menos así: «Por la compasión dotada de sabiduría, es el puro necio.»

² Jean Narboni, cuyos comentarios y sugerencias han sido muy valiosos para esta obra, observa precisamente que todos los esfuerzos de los Straub-Huillet con el sonido directo se encaminan en esta misma dirección. Véase su artículo «L'énorme présence des morts» sobre la película *Fortini cani*, *Cahiers du Cinéma*, núm. 275, y recogido en el volumen *Les Chiens du Sinaï Fortini/Cani*, París, Cahiers du Cinéma/l'Albatros, 1979.

Hemos de volver a *El cantor de jazz*, oficialmente la primera película hablada.

De hecho, esta famosa película no tiene más que una escena hablada, que por otra parte no estaba prevista inicialmente y que casi se improvisó durante el rodaje. No es cantada más que durante una cuarta parte aproximadamente; durante las otras tres cuartas partes es muda, con intertítulos. Pero en ella encontramos ya, junto al sonido directo, la utilización del *play-back* (que todavía no está muy conseguido) e incluso el recurso syberbergiano de *sustitución de un cuerpo por otro*, en la escena en la que Jackie Rabinovitz (Al Jolson) va a oír un recital de cantos judíos sagrados por un cantor, cuya voz le recuerda la de su propio padre. Entonces se ve cómo la imagen del padre toma el relevo de la del cantor y sigue en *play-back sobre la misma voz*. En otro momento sucede todo lo contrario, es decir que hay dos voces sobre un solo cuerpo. Cuando Al Jolson ha de entonar el Kol Nidre en la sinagoga, renuncia a su propia voz, ligera y fluida, con la que le hemos oído cantar «jazz» y hace *play-back* con la voz de un auténtico cantor, aunque se supone que nosotros no nos damos cuenta.

Por último, en *play-back* se realiza la primera escena cantada de la película, cuando Rabinovitz de joven, interpretado por un niño, aparece en el tablado de un café. Vemos cómo el joven intérprete remeda torpemente la canción, grabada por una voz, al parecer de adulto. Tan torpemente que tienen que filmarlo a veinte metros de distancia por lo menos, y que se multiplican los planos de corte sobre el público que lo escucha, para que no se note que no es él el que en realidad está cantando. Tendrán que pasar 55 años para realizar el movimiento de la cámara que buscará en primerísimo plano, en la garganta misma del pseudo-cantor, la declaración definitiva y sin ambages de que *no es él* y, al mismo tiempo, para convertir en principio el hecho de que el cuerpo sea ajeno a la voz.

El tema de *El cantor de jazz* es lo imposible: ser al mismo tiempo cantor de jazz para realizar su vocación y cantor de sinagoga para no perder su identidad; estar al mismo tiempo en lo profano y en lo sagrado, en el amor infinito de la madre y en la ley inexorable del padre. Todo ello planteado como *double-bind*, como dilema insoluble, que finalmente se escamotea: al final parece como si Rabinovitz pudiera estar al mismo tiempo, la misma noche, en la sinagoga y en el teatro. Hoy Syberberg nos dice: es imposible *un* Parsifal que responda a lo que se espera de él. Pero nos muestra ese imposible, mediante el des-

doblamiento «diacrónico» de Parsifal en dos figuras (que se unen brevemente al final bajo el signo de la utopía) y el desdoblamiento «sincrónico» de las personas en cuerpo y voz. Naturalmente, este gesto de mostrar lo imposible sólo puede ser único, y aquellos que recuperaran tras él el desdoblamiento andrógino de Parsifal, para significar la misma cosa, posiblemente volverían a escamotear algo.

Lo imposible común a *El cantor de jazz* y *Parsifal*, en cuanto películas, es la fusión cuerpo-voz, lo que propongo que se denomine anacusmáser integral.

3

Por lo tanto, se podría decir que el *play-back* al estilo de Syberberg adopta el procedimiento a la inversa. Cuando un actor que presta su cuerpo, que presta su rostro, remeda los movimientos de la boca y del cuerpo en *sincronización* con la voz previamente grabada, ¿no es acaso para que creamos que es él? Pero cuando este actor que presta su cuerpo está ostensiblemente designado para que resulte ajeno a la voz que se le atribuye, bien porque físicamente no pegue con esa voz (un rostro de chica con una voz de hombre), bien porque sean dos los que la reivindican al mismo tiempo, ¿para qué sirve entonces la sincronización? ¡Olvidémonos de este trámite! Es lo que pretendió hacer con su papel, como es sabido, la sublime Edith Clever: pero no funcionó. Efectivamente, se podría pensar que entonces ya nada vinculaba el rostro con la voz más que una vaga petición de principio. Pero ¿en qué se convierte la sincronización si deja de tener como objetivo ganarse nuestra disposición para creernos lo que estamos viendo? ¿En chantaje mediante una proeza física? No, no es solamente eso. Es un sentido casi *ritual* lo que entonces adquiere. Es un acatamiento de las normas; vuelve a pronunciar las palabras que ya se han dicho para actualizarlas de nuevo. Gracias a ella, la imagen dice al sonido: deja de flotar por doquier y ven a morar en mí. El cuerpo se abre para acoger a la voz (al revés de lo que sucede en el sistema bressoniano, en el que la voz doblada se filtra como con desgana del recinto cerrado de los labios).

En el *play-back*, el cuerpo se confiesa sin ambages marioneta animada por la voz: en *Parsifal* todo parte de la marioneta (véase el Preludio y el despertar de las muchachas-flor). En otro lugar³ he propuesto

³ En «Orson Welles speaking», artículo para el número extraordinario Orson Welles de *Cahiers du cinéma* (núm. 12).



Karin Krick y Michael Kutter en *Parsifal*.

la vinculación del cine de Orson Welles con la experiencia inicial del teatro de marionetas, en la que el niño proyecta su propia voz. Recordemos que, entre los proyectos del autor de *Ciudadano Kane*, figuraba una película rodada por entero en *play-back* hablado. Parece ser que no la pudo realizar por los motivos técnicos que suponía una sincronización con la cadencia irregular de lo hablado (en tanto que la del canto, en la música occidental clásica, está *medida*, regulada por un *tempo* y, por lo tanto, es más fácil de seguir). Tanto en Syberberg como en Welles se da ese punto de partida de la voz que existía en un principio y que estará siempre de paso en la morada de la imagen.

Se volverá a producir, en medio del *Parsifal* de Syberberg, ese momento de la *transmisión de poderes*: Parsifal 1, el chico, se ha soltado del beso de la Madre y empieza a adquirir cuerpo, humanidad; pero de repente llega Parsifal 2, la chica, se coloca a su lado y toma el relevo del canto, la mar de seria, mientras Parsifal 1 se esfuma. Con éste, a pesar de que su silueta juvenil no pegara con la voz vigorosa y viril de tenor que se le había adjudicado, todavía cabía pensar que era él. Con Parsifal 2, el cuerpo sabe que no es más que morada transitoria y ya no espera fusionarse con la voz; de ahí su tristeza, tras la máscara fría y decidida de Karin Krick. Hay que acabar la partitura, hay que llevar a cabo lo que estaba escrito⁴.

⁴ Publicado en *Cahiers du cinéma*, núm. 338.

Anexos

Estos breves extractos de dos textos destacados, escritos por redactores de *Cahiers du cinéma* en la década de 1970, figuran aquí, por un lado, como homenaje al trabajo realizado por dicha revista en una época en la que, si no me equivoco, en ninguna otra parte había interés por la voz en el cine; y por otro, como orientación hacia otros ámbitos (el cine de lucha y de testimonio) y otros autores (Godard, Straub-Huillet). Queremos expresar nuestro agradecimiento a Pascal Bonitzer y a Serge Daney por habernos permitido reproducirlos, pero también por sus sugerencias y la buena acogida que le dieron a este proyecto.

A) PASCAL BONITZER: SOBRE LA VOZ EN «OFF» (extractos de la obra *Le regard et la voix*, col. 10/18)

Las páginas de las que reproducimos aquí algunos extractos pertenecen al capítulo «Les Silences de la Voix», que recoge, con algunas modificaciones, un artículo publicado en *Cahiers du cinéma*, núm. 256.

Al contrario de lo que sucede con el espacio narrativo, cuya homogeneidad realista convencional provoca la identificación por la imagen y en la que, por lo tanto, todo lo que interviene fuera de campo plantea alguna pregunta (a menos que exista una identificación anterior gracias al juego del campo-contracampo, de los recuadros, etc.), en el espacio heterogéneo, dividido, del documental, la voz en *off* no suscita ninguna duda sobre quien la emite, sobre su lugar y su tiempo.

El comentario, al informar la imagen, y la imagen, al dejarse investir por el comentario, descartan dichas preguntas.

Qué duda cabe de que ello tiene consecuencias ideológicas. La primera de ellas es que, por lo tanto, la voz en *off* supone un poder, el de disponer de la imagen y de lo que ésta refleja, desde un lugar absolutamente *diferente* (del que abarca la banda de imagen). Absolutamente diferente y *absolutamente indeterminado*. En este sentido, trascendente: de ahí ese incontestable, ese incontestado supuesto saber. En la medida en que surge del campo del Otro, se supone que la voz en *off* sabe: ésa es la esencia de su poder.

Poder, efectivamente. Porque si la voz *sabe*, es necesariamente *para* alguien, que no hablará. Para alguien, es decir, *dirigiéndose a ese alguien* y *en su lugar*. No cabe duda de que ese alguien es el espectador, pero no sólo él: así, en la secuencia citada de *Chung Kuo / China*, Antonioni (la voz) habla *en lugar de* los campesinos chinos y *dirigiéndose a* los espectadores occidentales, *e inversamente* (porque en cierto modo la película se dirige también a los chinos, véase cómo se lo toman éstos, y habla de China en lugar de los espectadores, véase la posición de Antonioni, de espectador precisamente —privilegiado—). La voz habla *en lugar del Otro* y esto también hay que interpretarlo por partida doble: porque su misión no consiste en manifestar al Otro en su heterogeneidad radical sino, por el contrario, en dominarlo, en grabarlo (es decir, en suprimirlo conservándolo), en fijarlo por el conocimiento. El poder de la voz es un poder robado, robado al Otro, es una usurpación. [...]

La voz envejece. Su significante (lo que, en ella, se oye) «trabaja». En ella se percibe un acento que no es el de una región geográfica, sino más de una región de sentido, el acento de una época, el acento de una clase, el acento de un régimen; y ese acento neutraliza el sentido, desactiva el conocimiento que impone dicha voz. Por eso también hay que hablar de ella lo menos posible. *Sin comentarios*: en eso consiste la sabiduría o la prudencia del amo, del poder. La voz expone. Expone más que la imagen, porque con la imagen se puede jugar; el ridículo al que uno se arriesga con ello no es el ridículo supremo, el ridículo mortal, el del sentido. La persona que tiene «derecho a la palabra» (en el sentido de que ostenta su poder) ha de usarla lo menos posible. Vaya una regla más curiosa. ¿Se aplica a cualquier película en el registro de lo real, del documento, del documental? ¿Y se puede rehuir cuando, en caso extremo (como sucede en *Mai 68*), se anula el comentario, suplido por las escansiones del montaje?

A esta segunda pregunta se puede contestar que el *accento* —pues es esa aspereza de la voz lo que capta la audición crítica (al igual que la

luz rasante capta el grano de una superficie, la «materia» de un lienzo pintado)—, el acento se percibe también, aunque de manera menos directa, más allá de la voz, en los choques del montaje y la frecuencia de los cortes, en la parte del montaje que se convierte en discurso: no hay quien se escape de las rugosidades del discurso, de la verdad (por muy liso y llano que sea).

Pero, ¿quién tiene miedo de decepcionar, de envejecer, de estar muerto? ¿Todo el mundo? Todo el mundo tal vez, en la medida en que *todo el mundo* aspira a ser el amo, defiende su poder, su saber, su memoria. Es decir en la medida en que es *uno*. La voz en *off*: la voz de su amo. Y amo no hay más que uno. Por eso, voz de comentario, por lo general en ese sistema, no hay más que una en la banda sonora (y la mayoría de las veces es una voz de hombre). A veces, más raramente, dos voces que se relevan, alternándose (hombre, mujer), hacen que resalte con su discreta armonía conyugal la unidad superior del discurso. Pero aunque la voz resulte desmultiplicada, y con ello se quiebre esta unidad del discurso, el sistema cambia, y también sus efectos. En dicho sistema, el espacio en *off* deja de ser el lugar en el que se reserva y se interioriza la voz (lugar en el que «se oye hablar» a sí misma); a su vez se divide y, a raíz de esta división, adquiere dimensión de escenario, se dramatiza, se puebla. En él sucede algo, en paralelo a la imagen o entrelazándose con ella, pero despegada de ella. La voz ya no se plantea simplemente en la imagen, en caso de que haya varias y de que luchen entre sí (como en Godard, sobre todo en la época del «grupo Dziga-Vertov»), o de que se deseen o se amen mutuamente (como en Duras). Pero entonces lo que se subvierte es el principio mismo del documental, su principio de realidad (no menos único que objetivo).

Encontrar el cuerpo de la voz (su grano, como dice Barthes), ese residuo del sentido, es encontrar con su división el sujeto de esa voz, el sujeto reducido a la categoría de objeto, desenmascarado: en el ejercicio de Chris Marker, era «el anticomunista paranoico», «el estalinista jovial», figuras de carnaval. Por un lado, el sentido desnudo, neutralizado, risible («el rey está desnudo»); por otro, su «cuerpo», su cadáver: su ruido, su cacofonía... ¿Por qué ese estallido de la unidad del comentario y de la voz, esa escisión del sonido y del sentido en la voz, va acompañado en las salas, para que se note, de manifestaciones de protesta, de risas o de gritos? ¿Contra qué se protesta? Contra la gilipollez. Pero esta gilipollez no suscitaría ninguna reacción especial si no pretendiera (por principio) regentar con su discurso lo real, a través de la imagen. Reconocer, riéndose, en la imperturbable voz en *off*, la gilipollez, es suprimir la opresión del comentario. La risa estalla, hiende: hiende la voz del comentador.

Por lo tanto, si la unidad de la voz y del sentido en el comentario en *off* define un régimen de dominio o de opresión, tal vez a partir de su escisión se podría empezar a definir otra política (u otra erótica) de la voz en *off*. Algo de este tipo es lo que se propuso Buñuel en *Tierra sin pan*: el comentario es frío, pero la imagen habla a gritos. Lo que nos muestra la imagen es algo que revienta, que se pudre, que hace unas muecas espantosas; por lo tanto, necesariamente, la moderación, la reserva del comentario resulta extraña, la atonía de la voz, inquietante, como si el abismo entre el grito mudo de la imagen y el discurso de la voz en *off* estuviera imperceptiblemente atravesado por una risa silenciosa que desmintiera lo que dice la voz. A esa voz acabamos por *oírla*. A partir del momento en que la oímos, su discurso —que no es nunca el de la dominación— se encuentra amenazado, falla la función del comentario y se pone en tela de juicio la del documental. El propósito de *Tierra sin pan* es poner a prueba radicalmente la dominación del comentario, del imperialismo, del colonialismo inherentes al documental.

Todo el cine moderno, digamos que desde Godard por un lado hasta Bresson por el otro, parte de un cuestionamiento, tanto de la condición clásica de la imagen fílmica como imagen plena, centrada, en profundidad, como de la utilización de la voz como algo homogéneo, en armonía con la imagen. Lo que pone en juego la modernidad cinematográfica, cualesquiera que sean los títulos sobre los que avanza, es, lo hemos dicho a menudo, los efectos de ruptura, los encabalgamientos, los «ruidos» de la cadena fílmica; en ellos se opera un desgarramiento del efecto de realidad de la imagen fílmica, del efecto de dominación de la voz. La relación de la voz, el sonido y el silencio se transforma, se musicaliza. Ello da lugar a experiencias límite, por ejemplo, al margen del cine militante, las del «grupo Dziga-Vertov»; o de Straub, o de Duras. Straub es sin la menor duda el cineasta que con más riqueza, con más musicalidad, con más dramatismo, ha utilizado la pluralidad, el alcance de las voces en el espacio fílmico; sigue sin saberse mucho pero acabará por oírse. En el caso de Duras (que recientemente declaraba que no era capaz de sincronizar, de «atornillar», decía ella, las voces en las bocas) se trata, entre otras cosas, de una experiencia del silencio y de la subversión de la voz por el silencio: desde *Détruire dit-elle* y *Nathalie Granger* (*Nathalie Granger* habitada por el silencio, no para reforzar, con un efecto de reserva, el poder de la palabra *que pertenece al hombre*, sino para paralizarlo, para hechizarlo y para devolver la voz al lapsus, a la confusión, a la libertad del inconsciente; para devolver la voz a las mujeres) hasta *La Femme du Gange* e *India Song* (y tal vez *Vera Baxter*), en las que el silencio de la imagen provoca

la ocupación sonora del espacio en *off*, prende en él el fuego del deseo y remite la pregunta a los espectadores. [...]

En el cine clásico y moderno (a excepción de algunas películas *underground*), y concretamente en el documental, el espacio fílmico, e incluso el conjunto del dispositivo cinematográfico, quedan polarizados por dos órdenes concurrentes, la mirada y la voz. La mirada y la voz no es lo mismo que la imagen y el sonido. Son los dos órdenes complementarios y concurrentes a los que se ve sometida la labor de la banda de imagen y de la banda de sonido (rodaje, montaje, mezcla, etalonaje, etc.). Esta preponderancia de la mirada y de la voz está relacionada con la «pulsación en eclipse» del sujeto que regula la cadena fílmica (alternancia y escalonamiento de los planos: regla de los 30°, campo-contracampo, etc.) y del cual el espectador es el agente (cfr. Jean-Pierre Oudart, «la Suture» en *Cahiers*, núms. 210 y 212). Designa lo que constituye al espectador como tal: espectador de sus deseos (deseos en cuanto constituidos por el Otro). Por lo tanto, supone también la división, la alienación identificadora del espectador en la cadena fílmica. Se ha planteado recientemente la cuestión de saber si esta «alienación» era irreductible, o si era posible eliminarla mediante alguna perversión del dispositivo: por ejemplo, inscribiendo en la película los medios de producción de ésta, o bien haciendo opaca la pantalla, multiplicando las huellas icónicas o sonoras hasta la indiferenciación o la ilegibilidad, cegando de ese modo la escena del fantasma y volviendo a colocar, literalmente, al espectador en su lugar. Podríamos divagar sobre el interés de semejante operación, en lo que tiene de sistemática. Es cierto que moviliza de manera diferente la mirada, hace que recorra la superficie, la parte posterior del decorado, le ofrece otras aventuras. No es seguro que la esencia fundamental de éstas sea otra que las desviaciones de la «representación» ni, sobre todo, de que se trate socialmente —en los caminos cruzados del deseo y de lo social— de una subversión fundamental. Más allá de los conflictos fáciles de la profundidad imaginaria y de la superficie real, persiste la cuestión del objeto: ¿qué se puede hacer —qué se hace— con la mirada y con la voz?

B) SERGE DANEY: SOBRE LAS VOCES EN «OFF», «IN», «OUT», «THROUGH»
(extractos de «L'Orgue et l'Aspirateur», artículo publicado en
Cahiers du cinéma, núms. 278-279, agosto-septiembre de 1977)

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 finura cuando se trata de fijar una selección, una clasificación, una teoría de los *objetos perdidos*. Porque en el cine 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 *Le Message*) y objetos temporalmente perdidos (de vista), sometidos a la pulsación bien conocida del *fort* y del *da*, sujetos a la metáfora mercera del carrete de hilo, susceptibles 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 atar un hilo, cualquiera que éste sea, cuando se trata de la voz. Mal que bien, se bautiza como voz en *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 síncrono 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 en *off* con una ausencia en la imagen. Creo que hay que darle la vuelta al procedimiento y referir las voces a su efecto *en* o *sobre* la imagen, a la presencia de dicho efecto. Con ello corremos el riesgo de hacer juegos malabares con las utilísimas preposiciones inglesas en el sentido de determinada paradoja.

Llamaré *voz en off, stricto sensu*, a la que va siempre paralela al desfile de las imágenes, la que no las recorta nunca. Por ejemplo: el comentario de un documental sobre sardinas puede decir lo que le parezca (describir las sardinas o denostarlas) que no tendrá impacto mensurable sobre ellas. Esta voz, sobreimpuesta a posteriori sobre la imagen, montada sobre ella, sólo es susceptible de metalenguaje. No se dirige (en su totalidad, en su aspecto de enunciado y en su aspecto de enunciación) más que al espectador con el que forma una alianza, un *contrato a lomos 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— del que 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 un 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, que 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 *Sur et sous la communication*) la irrupción (tanto más violenta cuanto que es, como todas las imágenes de Godard, rigurosamente imprevisible) de la «plaza del mercado» (en la imagen), bautizada inmediatamente como «incendio» (en el sonido) no se justifica sólo por un juego de palabras¹ (plaza del mercado —alza de precios— incendio) sino también por una especie de rima sonora entre la enunciación de la imagen y la del sonido: de este modo, la palabra «incendio» viene a marcar retroactivamente la violencia de la aparición de la imagen. En *Ici et ailleurs*, 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, «ben, comme ça... comme ça... mais aussi comme ça..., etc.²» desempeña, con respecto al «una por una» de las imágenes, el mismo papel que las comillas en la escritura con respecto a las palabras que incluyen: les dan relieve, les dan distancia.

Por el contrario, llamaré *voz in* a la voz que, *en cuanto voz*, interviene en la imagen, se «in-miscuye» en ella, se carga de un impacto material, de un doble visual. Aunque mi comentario sobre las sardinas dejaba, en todo caso, a esos pobres peces en su situación de sardinas, no sucede lo mismo cuando, durante un reportaje en directo, entrevisto 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 respuesta, 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*), sesgados o de frente. Es la técnica que utilizan Ivens y Loridan en *Yukong*. Es también la de las películas de terror o la del cine subjetivo (las películas de Robert Montgomery). Es por último el procedimiento, algo en desuso, en el que una voz interpela con familiaridad a los personajes de la ficción y en el que éstos la oyen, se inmovilizan, la tienen en cuenta, le contestan (paternalismo del Amo que se ha ausentado de la

¹ Juego de palabras que no se puede hacer en castellano. En francés la palabra «flambée» significa fogata o llamarada, y «flambée des prix» alza súbita de los precios. (*N. de la T.*)

² «pues, así... así... pero también así... , etc.». (*N. de la T.*)

imagen: Guitry; complicidad del narrador con los figurantes de su ficción: *Entre ciel et terre* de Salah Abou Seïf o *Bienvenido, Mr. Marshall* de Berlanga).

Esta *voz in* es el lugar de otro poder, tanto más 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-cine. Sobre la arqueología de esta confusión, véase J. L. Comolli (*Le passé filmé*) [...]

He llamado *voz en off* y *voz in* a las voces cuya emisión resulta invisible. La primera introduce la tentación del metalenguaje y su canallada obligada (según Lacan); la segunda, el jueguecito «preguntas/respuestas» que no es mucho más apetecible. 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: mirada, sangre, vomitado, 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 una añagaza*. La voz *out* sale del cuerpo filmado que es un cuerpo absolutamente 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 caben regimientos. Ese cuerpo filmado se parece al cuartel de *Cops* o a la iglesia de *Seven Chances*.

La voz *out* participa de la pornografía en el sentido de que permite que se fetichice el *momento* de su emisión (labios de las estrellas, Marlène poniéndose carmín ante el pelotón de ejecución en *Fatalidad*). 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» (hemos de volver a comentar la hermosa película de J. C. Biette), 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. El cine pornográfico es una negación de esta disyunción que correría el

riesgo de reducir el objeto *a* a un gasto improductivo (desperdicio) y el objeto parcial a su existencia de órgano (carne). Pretende mantenerse el mayor tiempo posible en el fetichismo de un orgasmo que sólo puede ir seguido —siempre la obligación de lo visible, «la esfera transparente de la emisión de la semilla» como dicen acertadamente Bruckner y Finkelkraut (*El nuevo desorden amoroso*)— de otro orgasmo, y así hasta el infinito. Hay una pornografía de la voz totalmente comparable a la pornografía del sexo (abuso de entrevistas, de declaraciones, boca de Chirac, etc.). Por otra parte, es con ella con la que los más listillos tejen sus ficciones (al socaire, *La sombra de los ángeles*, la película de Daniel Schmid: a una prostituta la pagan por escuchar; *El sexo que habla*, inversión de *Garganta profunda*, un sexo de mujer cuenta su bulimia).

Por último, tendríamos que llamar, en toda 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*, 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, biombo, otro cuerpo, una caja, etc.) bastan para separar la voz de la boca. El estatus de una voz *through* es ambiguo, enigmático, pues su doble visual es el cuerpo en su opacidad, en su expresividad, entero o a trozos.

Bibliografía

1) TEXTOS

- BAIBLÉ, C., «Programmation de l'écoute», en *Cahiers du cinéma*, núms. 292, 293, 297, 299.
- BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, col. 7^e art., 1990 [trad. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001].
- BELLOUR, R., *L'Analyse du film*, París, Albatros, col. Ça Cinéma, 1979.
- BONITZER, P., *Le Regard et la voix*, París, UGE, col. 10/18, 1976 (obra que recoge, de diferente modo, artículos anteriormente aparecidos en *Cahiers du cinéma*, en particular en lo que se refiere al capítulo «Les silences de la voix», citado en anexo en el presente volumen, publicado inicialmente en *Cahiers du cinéma*, núm. 256).
- *Le Champ aveugle*, París, col. Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.
- CHION, M., «Orson Welles speaking, notes sur la voix chez Orson Welles» en *Orson Welles, Cahiers du cinéma*, número 12 (extraordinario).
- DANEY, S., «L'Orgue et l'Aspirateur», en *Cahiers du cinéma*, núms. 278-279.
- DURAS, Marguerite, *Le camion*, París, Éditions de Minuit, 1977.
- *L'homme atlantique*, París, Éditions de Minuit, 1982.
- *Les yeux verts*, en *Cahiers du Cinéma*, núm. 12 (extraordinario) [trad. esp.: *Los ojos verdes*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990].
- HAIJBLUM, C., «Comme un cri d'hirondelle», en *Sorcières*, núm. 2.
- HITCHCOCK, A., y TRUFFAUT, F., *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, Seghers, 1975 [trad. esp.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2003].
- LACAN, J., *Écrits et Séminaires*, París, Seuil [trad. esp.: *El seminario, Obra Completa*, Barcelona, Paidós, 1981].
- LARDEAU, Y., «Les voix artificielles du cinéma», en *Théâtre Public* (revista del Théâtre de Gennevilliers, núm. 44).
- PERRIAULT, J., *Mémoires de l'ombre et du son*, París, Flammarion, 1981. Una arqueología del audiovisual.

SACCO, C., *Plaidoyer au Roi de Prusse ou la première anamorphose*, París, Buchet-Chastel, 1980.
SCHAEFFER, P., *Traité des Objets Musicaux*, París, Seuil, 1998 [trad. esp.: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 2003].
VASSE, D., *L'Ombilic et la voix*, París, Seuil, col. Le Champ Freudien.

2) «DÉCOUPAGES» Y REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS DE PELÍCULAS

Las películas *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, de Marguerite Duras; *El intendente Sansho*, de Mizoguchi; *La noche del cazador*, de Charles Laughton; *2001: Una odisea del espacio*, de Kubrick; *Scarface, el terror del hampa*, de Hawks; todas ellas publicadas en forma de *découpage* tras el visionado (diálogos y descripciones de los planos) en la revista *L'Avant-Scène du Cinéma*.

Richard Anobile, en *The film classics library*, Londres, Picador, ha publicado *Psicosis*, de Alfred Hitchcock bajo forma de *découpage* fotográfico.

André Balland ha publicado bajo la misma forma, en la Bibliothèque des Classiques du Cinéma, *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné y Jacques Prévert.

3) CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Avant-Scène du Cinéma: págs. 114, 123 (arriba).

Cahiers du cinéma: págs. 15, 28, 33, 82, 97, 130, 157.

Colección H. J. Syberberg: págs. 154, 161.

Jim Damour: págs. 42, 51, 52, 56, 68, 76, 140, 141.

Patrick Jacob: pág. 102.

Vincent Pinel: ilustración de cubierta, págs. 10, 88, 123 (abajo).

Índice

Prefacio 9

Revelación de la voz..... 11

I. MABUSE. MAGIA Y PODER DEL ACUSMASER 27

 1. El acusmaser..... 29

 2. Los silencios de Mabuse 43

 3. Sobre la voz-yo 57

II. TAMAKI. CUÉNTOS Y RELATOS DE LA VOZ 67

 4. El vínculo vocal..... 69

 5. El punto del grito 83

 6. El amo de las voces 89

 7. La última palabra del mudo 103

 8. La invitación a la perdición..... 115

III. NORMAN O EL ANACUSMASER IMPOSIBLE..... 129

 9. Penando en busca de un cuerpo..... 131

 10. Sin ambages 155

Anexos 163

 A) Pascal Bonitzer: sobre la voz en *off*..... 163

 B) Serge Daney: sobre las voces en *off, in, out, through* 167

Bibliografía 173

La voz en el cine

La voz oculta, trampas telefónicas, la voz sin rostro y sus poderes mágicos, la alianza imposible y monstruosa entre la voz y el cuerpo filmado, ladrones de voces, gritos de terror, cantos de sirena, silencios del cine mudo... «¿Por qué incomprensible descuido, en el sistema de un cine que sin embargo se ha bautizado como hablado, se “olvida” la voz? Porque se la confunde con la palabra.» Esta reflexión, a la que el propio autor da respuesta, le permite, apoyándose en el cine de varios autores como Mizoguchi, Tati, Bresson, Welles, Duras o Fellini y en particular en dos películas como *Psicosis* de Alfred Hitchcock y *El testamento del Dr. Mabuse* de Fritz Lang, asentar las bases de una teoría del cine en cuanto hablado.



CÁTEDRA

0191080

ISBN 84-376-2121-6 00080



9

788437621210

Signo e Imagen

