Unidad 10

- El análisis de la imagen y el sonido.

5 El análisis de la imagen y el sonido

Con esta separación tan neta, en dos capítulos, entre el análisis del relato y el de la banda de imagen y de sonido, parece que queremos decir que se trata de dos enfoques distintos del film. Conviene, pues, de entrada, subrayar que esta división únicamente responde a la comodidad de la exposición. Advirtamos primero que es casi imposible analizar correctamente un relato fílmico sin hacer intervenir consideraciones relacionadas con el aspecto visual de ese relato. Esto es absolutamente evidente en lo que se refiere a los últimos puntos que acabamos de tratar (la focalización, la ocularización, el punto de vista), cuyas denominaciones ya indican suficientemente su relación con la mirada. Pero ni siquiera el más puramente "estructural" de los análisis puede evitar tener en cuenta las manifestaciones visibles de las estructuras narrativas: se puede (y, sin duda, se debe) convertir en actanciales los rostros, los vestidos y las posturas de los actores, pero también la iluminación, los ángulos de filmación e incluso los decorados y la propia puesta en escena.

A la vez, la banda de imagen difícilmente puede analizarse sola. Por supuesto, estamos de nuevo frente a la cuestión de la narratividad en el cine. En el curso de la historia del cine, numerosos films han intentado abordar esta cuestión, con la intención de escapar —totalmente o en parte— a esta "obligación" de la narratividad (pronto veremos, a propósito del trabajo sobre el encuadre, el ejemplo de *Cieloviek s kinoapparatom* [El hombre de la cámara], que es un film resueltamente antinarrativo). Es probable que en algunos casos de films excepcionalmente poco narrativos, sólo deban abordarse los procedimientos analíticos de la banda de imagen (es lo que, entre otras cosas, sugiere Dominique Noguez a lo largo de su ensayo dedicado al "cine *underground* americano"), pero nos parece que el análisis de la imagen debe referirse prácticamente siempre a cierto tipo de categoría más amplia, comparable a la *categoría* de la narratividad. En el caso —totalmente mayoritario, incluso hegemónico, en los análisis publicados— *de films (aunque sea mínimamente) narrativos*, está claro que la imagen siempre debe definirse también a través de la narración.

Vamos a repetir aquí lo que ya hemos afirmado a propósito del análisis textual y del análisis del film como relato: en lo que se refiere a la imagen y al sonido, no existe en absoluto ningún tipo de método universal de análisis, ni para una ni para otro. En este terreno, la actitud general del analista implica:

1) Que sabe con precisión hasta qué punto desea autonomizar la banda de imagen en su análisis (sobre todo, aunque no únicamente, en relación con el relato).

2) Que conoce las funciones generales de los parámetros visuales de un film, así como sus variaciones en el curso de una historia, y sabe, a partir de aquí, escoger un eje analítico apropiado para el film estudiado.

3) Finalmente, *llegado el caso*, que sepa incluso convocar, y transponer, ese método extrafílmico de análisis, haciéndose consciente de los límites de una transposición de este tipo. En otras palabras, de ahora en adelante no vamos a poder proporcionar ningún "truco", ninguna receta, sino que más bien vamos a citar ejemplos —buenos ejemplos— de la materialización de esta actitud.

Pero antes de exponer estos distintos ejemplos de análisis de la imagen arbitrariamente repartidos, siempre por razones de comodidad didáctica, entre el análisis del encuadre, del espacio narrati-

vo, el análisis de la plástica y de la retórica de la imagen, nos parece útil, como hicimos a propósito del texto y del relato, explorar en algunas páginas el territorio del análisis de las artes visuales y sonoras, principalmente de la pintura y de la música.

1. El cine y la pintura

La comparación entre el cine, la pintura y la música es tan antigua como los primeros discursos sobre el film. No vamos a prolongar aquí este ejercicio retórico, pero esbozaremos algunos posibles nexos de unión entre el análisis de films y el análisis de obras pictóricas y musicales. Estos últimos gozan de una larga tradición, casi tan rica como la del análisis del relato literario, de manera que deben ser legítimamente capaces de actuar como disciplinas de referencia para el análisis de films. Es evidente que el análisis plástico y rítmico tiene que desempeñar un papel de primer orden en el análisis de un film experimental. Además, el modelo pictórico atraviesa toda la historia del cine, desde las primeras *Pasiones* a la estética sansulpiciana, al "nuevo realismo" contemporáneo.

> Recordemos brevemente, a título de ejemplo, las citas de David realizadas por Abel Gance en su *Napoleón* (1927); las referencias a la pintura flamenca en *La kermesse heroica*, de Jacques Feyder (1934); la fascinación que experimentaba Eisenstein por El Greco, o la de Eric Rohmer por la pintura romántica del siglo XIX, por no hablar de Godard, cuya obra parece obsesionada por ciertos pintores y ciertas cuestiones relacionadas con la representación pictórica: las citas de Renoir, Klee y Picasso ya desde *Al final de la escapada, El pequeño soldado* o *Pierrot el loco*, o más recientemente Goya y Rembrandt (*Pasión*).

Resulta evidentemente imposible dar cuenta de todos los modos de análisis pictóricos desarrollados en los últimos siglos. Como en muchos otros campos, el siglo XX ha tendido a considerar en su integridad un corpus cada vez más enorme, que desborda rápidamente los límites de nuestra cultura para incluir las artes de todo el mundo. Si los enfoques formales como el de Arnheim (que abordaremos un poco más adelante) son relativamente raros, hemos asistido en contraposición al florecimiento de méto-

dos críticos, históricos y analíticos en la línea de la "iconología" de Erwin Panofsky, que combina precisamente la consideración del contexto histórico de las obras (y sobre todo de las fuentes externas —por ejemplo escritas— susceptibles de aclararlas) con el análisis formal y composicional. Una vez más debemos decir que el cine es heredero de la pintura únicamente de manera indirecta, de modo que todos estos enfoques analíticos sólo nos serán útiles por su inspiración general. (Ha existido, además, un interesante paralelismo entre el análisis de films y el de cuadros en las dos últimas décadas, incluyendo —entre otras cosas— intentos de "semiologización" del análisis pictórico que no dejaban de presentar ciertos problemas más o menos análogos a los de la significación en el cine.)

1.1. El análisis pictórico: algunos ejemplos

El análisis de obras pictóricas goza, pues, de una antigüedad mucho más considerable, sin lugar a dudas, que la del cine, atravesado por múltiples tradiciones que a veces se remontan a las reflexiones de Platón sobre la imitación artística y que no han dejado de despertar el interés de la teoría del film. No podemos desarrollar aquí una historia de las tradiciones analíticas con respecto a los cuadros, pero demostraremos el interés que pueda tener para el análisis de films. Para ello, vamos a atenernos a dos o tres ejemplos.

1.1.1. Los salones de Diderot

Los célebres "salones" de Diderot, por ejemplo, que son de hecho uno de los primeros ejemplos consumados de crítica pictórica, son también muy reveladores. De entrada, sorprende la extensión de las descripciones, y sobre todo su carácter "ficcionalizado": un cuadro da a ver un mundo imaginario (lo que nosotros llamaríamos un universo diegético), en el cual el espectador-crítico penetra, se pasea y experimenta —en cierto modo— su interior. Para nosotros, acostumbrados por al menos un siglo de incesantes revoluciones formales a la idea de que el cuadro consiste ante todo en "manchas de color conjuntadas en un cierto orden", esta adhesión que insiste en un supuesto contenido del cuadro es un poco sorprendente. Pero es precisamente en este punto donde la lección resulta interesante para el cine (para el

cual la sustancial cuestión de la abstracción no resulta demasiado importante): en sus análisis, Diderot se interesa de hecho, y ante todo, por las relaciones entre el cuadro y su espectador, por la "creencia" que el cuadro suscita, por la naturaleza de la puesta en escena representativa, por los medios del efecto de lo real, es decir, por la táctica mediante la cual el cuadro puede "atraer, atrapar y vincular" mejor al espectador. A pesar del carácter obsoleto de todo un aspecto de su pensamiento (sobre la jerarquía de los distintos géneros, por ejemplo), se trata, en el fondo, de una actitud relativamente "moderna", que plantea problemas no desprovistos de pertinencia para el cine.

1.1.2. La percepción visual según Rudolph Arnheim

Pero, por otro lado, y en el campo del análisis pictórico, se destaca igualmente un trabajo reciente, de apariencia más bien formalista: el de Rudolph Arnheim sobre el encuadre y la composición pictórica (aunque no tiene nada que ver con el de Diderot). Deseoso de demostrar (o al menos de experimentar) una tesis general (el carácter esencialmente "centrado" de la pintura occidental), Arnheim examina, agrupándolas no por sujetos sino por modos de composición, obras pictóricas de épocas muy diversas. En un capítulo que trata acerca de la más o menos intensa acentuación del *centro* (geométrico) de un cuadro, reúne, en el espacio de unas pocas páginas, descripciones y reproducciones de cuadros debidos a pintores tan distintos como Franz Kline, Ingres, Bruegel, Caravaggio, Fra Angelico, Picasso, Manet, Rembrandt, etc., y trata en régimen de igualdad, por poner un ejemplo, tanto cuadros figurativos como abstractos.

> "Cuando el ojo ve por primera vez un cuadro determinado, debe enfrentarse a una situación inédita: debe orientarse, encontrar una estructura que permita al espíritu comprender el significado de ese cuadro. Si el cuadro es figurativo, la primera tarea consiste en comprender su tema, pero el tema depende de la forma, de la organización de formas y colores, la cual aparece en estado puro en las obras 'abstractas', no miméticas".

Esta brevísima cita no pretende, evidentemente, captar la sustancia del libro de Arnheim, sino señalar qué tipo de lecciones pueden extraerse para el análisis fílmico. La primera lección —a

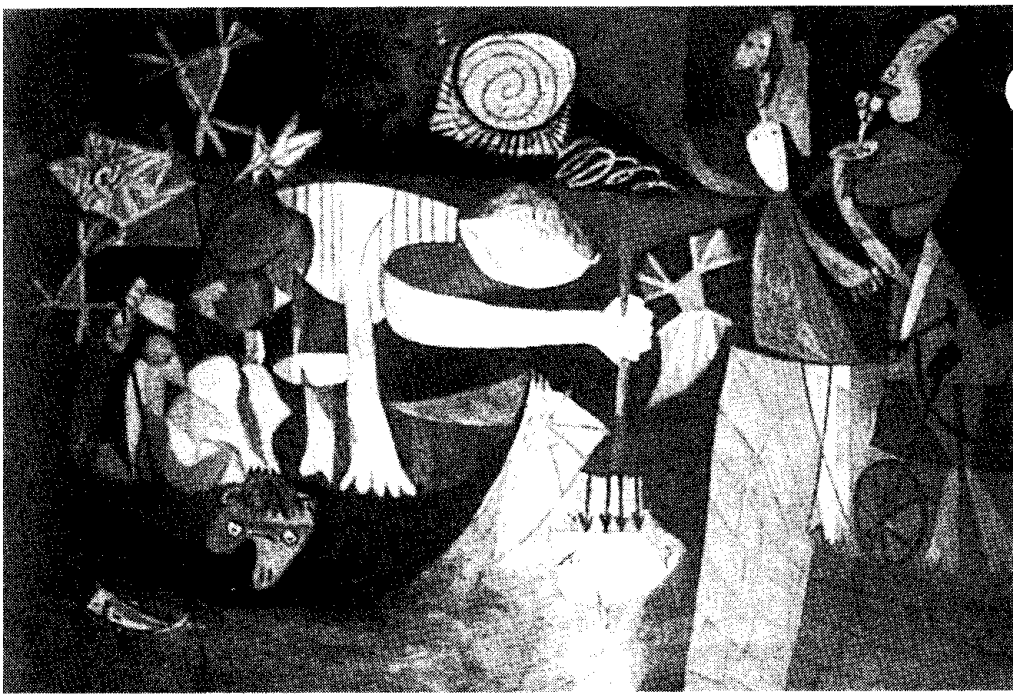
condición de que se transfiera correctamente— consistirá en esta insistencia en el nivel formal "puro". Sin duda, no es posible retomar con exactitud las nociones de centro, de medio, de composición y de equilibrio plástico, definidas a propósito de la pintura. Además, es muy raro que la comprensión del "tema" de un film plantee problemas del tipo de los que evoca Arnheim (que devienen pertinentes, por el contrario, para abordar, digamos, un cuadro alegórico como los que se pintaban en el siglo pasado para el Prix de Roma).

En contraposición, es importante antes que nada recordar que un film es *también* una obra plástica, cuyo objetivo, al menos parcialmente, es que el ojo experimente un cierto tipo de placer, y luego generalizar, en lo que se refiere a la forma fílmica, la idea de una dependencia del tema en relación a la forma. Finalmente, podemos señalar aquí, a pesar de la aparente incompatibilidad de las problemáticas, que Arnheim, como Diderot, piensa siempre en sus análisis en el espectador, se diría que en la relación "estructural" existente entre el ojo del espectador y la composición de la obra.

1.1.3. *Pesca nocturna en Antibes* (Picasso, 1939) analizado por Rudolph Arnheim

Para seguir ilustrando el interés del análisis pictórico, tomaremos un ejemplo concreto del mismo autor: un breve análisis de este cuadro.

Arnheim parte de la hipótesis de que, en un buen cuadro, el significado principal debe expresarse directamente en las "propiedades de la forma visual", por lo cual se propone seguir lo más de cerca posible aquello que está totalmente presente ante nuestros ojos, dedicándose a la realización de un detallado inventario descriptivo. Así, distingue tres zonas principales en el cuadro de Picasso: el panel vertical de la izquierda que representa la ciudad y el castillo medieval de Antibes, el medallón central de los dos pescadores en su barca, rodeada de luz y de peces, y el panel de la derecha, con las dos chicas sobre una escollera de piedra. Esta escollera, que se encuentra en primer plano, se relaciona directamente con nosotros mediante los sólidos cimientos de las paredes que se encuentren en la base del cuadro: "Después de haber sido transportados de izquierda a derecha por el cuadro, nos sentimos atrapados y retenidos por las dos jóvenes que, con



Picasso, *Pesca nocturna en Antibes* (1939).
Nueva York, Museo de Arte Moderno, Col. Simon Guggenheim.

su bicicleta y su helado, con sus cabellos al viento y sus prominentes pechos, parecen estar allí para representar a los despreocupados y estéticamente alejados espectadores". Este punto de observación sirve igualmente de separador: priva a los pescadores de una parte de la comunicación directa que podrían mantener con el observador. "Picasso presenta la escena central más como algo que se mira que como algo que está allí."

Arnheim dedica la parte central de su estudio al análisis de la representación de los dos pescadores, situados en la escena central que es "frontal y plana como una fachada". Contrapone a los dos personajes: el de la izquierda, que se inclina hacia el agua por encima del borde, es pasivo y contemplativo a pesar de su intensa mirada, y, sin embargo, parece animado por un torbellino de formas activas ("Yace sobre su vientre, con la cabeza colgando y los pies en el aire, formando así un eje oblicuo, de modo que existe a la vez en el plano frontal y en el espacio tridimensional"); por el contrario, el que blande el arpón en plena acción, a la derecha, está representado en las orientaciones más estáticas: "Las horizontales del cuerpo y de la cabeza, repetidas por el paralelo del brazo izquierdo, así como las verticales de la pierna, del brazo derecho y del arpón, constituyen en

conjunto una construcción estable en pórtico". Arnheim señala que "este tipo de contradicción paradójica entre la naturaleza de la acción representada y la dinámica de las formas que la representan no es nada extraño en las artes. Así, en *La Resurrección*, de Piero della Francesca, el cuerpo de Cristo que se eleva está encuadrado de frente, en una serena estructura de horizontales y verticales, mientras que los inmóviles durmientes están desparramados alrededor, dibujando diagonales extraordinariamente móviles, que se van superponiendo de manera casi irracional".

Arnheim plantea enseguida la cuestión del sentido de este procedimiento formal: "¿Con qué objetivo se aplica en *Pesca nocturna en Antibes*?" "Quizá tendríamos que recordar aquí que el cuadro data del mes de agosto de 1939, cuando la inminencia de la guerra mundial ensombrecía el horizonte. En este estallido de malos augurios, el asesino de peces pintado en el cuadro adquiere un significado especial. Contemplado desde la indiferente curiosidad de las dos jovencitas, que parecen criaturas nacidas para el placer y el lujo, la perspectiva de la masacre parece algo irreal, paralizada en su impacto por su propio alejamiento, por la incompatibilidad entre la violencia y el alegre decorado del puerto mediterráneo."

Sin lugar a dudas, una transposición inmediata del método que sigue Rudolph Arnheim debe enfrentarse al instante con una dificultad evidente: la movilidad de la imagen cinematográfica, que prohibe prácticamente cualquier tipo de análisis compositivo del encuadre fílmico (puesto que las estructuras que quedan al descubierto tras detener la imagen no "retienen" nada, en general, cuando el film empieza a desfilar por el proyector). Por eso nosotros vamos a citar como primer ejemplo un texto que supo vencer, al menos en principio, esta dificultad: se trata del análisis de *Fausto*, de F.W. Murnau, realizado por Eric Rohmer.

1.2. Fausto, *de Murnau, analizado por Eric Rohmer*

Este análisis no está exclusivamente dedicado a la consideración de los encuadres nacidos de la composición, sino que intenta proporcionar un "cuadro" teórico más general para el análisis de la puesta en escena y, de un modo más concreto, de la "organización del espacio" en el film.

Rohmer define así, de entrada, tres tipos de espacio que coexisten en el film, y que él llama respectivamente espacio *pictórico* (=la imagen cinematográfica como representación del mundo), espacio *arquitectónico* (=partes del mundo, naturales o fabricadas, provistas de una existencia objetiva) y, finalmente, espacio *fílmico* (="un espacio virtual reconstruido en su espíritu con la ayuda de elementos fragmentarios que el film le proporciona").

Esta tripartición, que no siempre resulta evidente (plantea, sobre todo, el problema de la reconstrucción de lo "arquitectónico" en el sentido que le confiere Rohmer, es decir, de lo que se denomina lo *profílmico*), tiene la ventaja de delimitar a la perfección y designar como parcial el carácter pictórico de la imagen fílmica.

En su análisis de la imagen de *Fausto* entendida como pictórica, Rohmer se abstiene inteligentemente de utilizar ningún tipo de "claves" (sean del tipo que sean, de esas que tanto fascinan a algunos y que tan pocos resultados producen). Empieza señalando que el carácter pictórico del film de Murnau procede ante todo de "su elección con respecto a subordinar la forma a la luz" (pág. 17). Así, la iluminación de *Fausto* sería más pictórica que específicamente cinematográfica, por lo que Rohmer se dedica a buscar (lo cual no es precisamente lo más convincente de su trabajo) relaciones con los pintores "tenebristas", como Rembrandt o Caravaggio. En lo que se refiere al dibujo, el analista nos dice que juega con el predominio de la *curva,* y de manera más general con una marcada dinámica interna ("en su caso, es el movimiento el que produce el dibujo"). Este aspecto del análisis es el que nos parece más digno de mención: en efecto, Rohmer, gracias a una hábil utilización de los esquemas de las líneas de fuerza en la composición (obtenidas mediante un calco realizado a partir de las imágenes del film sobre el cristal de la visionadora), establece de una manera muy interesante su hipótesis, demostrando, por ejemplo, cómo ciertas imágenes del film se basan plásticamente en un movimiento de convergencia que puede localizarse *a la vez* en la composición de las imágenes y en el movimiento (sobre todo de los personajes) que se produce [1].

Además, el libro es ejemplar en lo que se refiere al estatuto que confiere a este análisis plástico de la imagen en la perspecti-

[1] Véase más arriba, pág. 88.

va de un análisis más global. Al final de su trabajo, vuelve a definir y establecer las "direcciones privilegiadas", reuniendo los resultados de su análisis en dos grupos: el de la *expansión/contracción* y el de la *atracción/repulsión*. Estas dos parejas de conceptos no sólo representan, según él, la característica formal del trabajo plástico sobre el encuadre en *Fausto*, sino que también están directamente relacionados con una puesta en escena basada en apariciones y desapariciones incesantes, así como —desde un punto de vista metafórico— con una simbólica del film estructurada a través de la gran división entre el Bien y el Mal. Aunque a veces sus conclusiones parezcan un poco forzadas en su deseo de encontrar "la" fórmula que atraviese a la vez el nivel plástico, el ficcional y el filosófico, la tarea de Rohmer resulta ejemplar en el sentido de que no limita en absoluto el análisis formal (en este caso, plástico) a un plano lleno de esquemas ni a una fría estadística, sino que, por el contrario, se arriesga a plantear —sobre un terreno *a priori* muy poco favorable— un aspecto interpretativo plenamente asumido como tal.

Pocos films pueden prestarse de una manera tan evidente como el *Fausto* de Murnau a un análisis compositivo y plástico como éste, por lo cual no nos encontraremos con demasiados trabajos que alcancen este grado de precisión hablando de problemas de este tipo.

> Ya hemos encontrado esta preocupación en un analista un poco especial: Eisenstein. En su caso, el análisis fílmico (realizado casi siempre a propósito de sus propios films) se incluye en una reflexión mucho más amplia —que se refiere igualmente a la puesta en escena (sobre todo en sus cursos del V.G.I.K.) y sobre todo a la pintura (sería necesario citar aquí sus numerosas descripciones o análisis de cuadros)— y finalmente en la construcción de un sistema estético global que abarca todas las artes plásticas.

2. El analisis de la imagen filmica

No vamos a recoger aquí las descripciones, ya clásicas en la teoría del cine, referentes a las relaciones entre encuadre, montaje, punto de vista y espacio narrativo. Ya hemos tratado parcialmente los problemas del punto de vista, bajo el ángulo narrativo, en el capítulo precedente. Ahora nos dedicaremos a insistir en los

análisis más directamente centrados en los parámetros visuales, relativamente independizados de su función narrativa (y no vamos a hablar más sobre la *relatividad* de esta independencia). Trataremos, por este orden, 1) del análisis del encuadre y del punto de vista; 2) más brevemente, del montaje; 3) del espacio narrativo; 4) de la "figuratividad" de la imagen fílmica.

2.1. El encuadre y el punto de vista: Cieloviek s kinoapparatom *[El hombre de la cámara]*

Comencemos subrayando una evidencia: *a la vez* que un significante del punto de vista de los personajes —algo que ya hemos estudiado en el capítulo 4, apartado 3.3—, un encuadre determinado es también un significante del punto de vista de la instancia narrativa y de la enunciación. Por ejemplo, las vistas de los hermanos Lumière, aunque muy breves (50 segundos) y compuestas de un solo plano, representan una posición de la cámara y, paralelamente, el punto de vista de un observador.

> Un estudio de Marshall Deutelbaum aborda estas breves cintas de los Lumière según dos direcciones distintas: una consiste en evidenciar una cierta estructura de la acción ininterrumpida que se presenta, mientras que la otra examina la inscripción espacial de esta acción.
>
> En esta segunda perspectiva, el autor examina de manera muy concreta las elecciones de encuadres que realizan los Lumière (y sus operadores), en tanto elecciones de un punto de vista sobre un acontecimiento puesto en escena, así como de una distancia en relación a ese acontecimiento.

Es su análisis del film de Dziga Vertov, Jacques Aumont demuestra que la utilización del encuadre en el film como manifestación de un punto de vista supone que éste no puede atribuirse a ningún personaje más que al —relativamente abstracto— del "hombre de la cámara"[2], y recuerda la desconfianza infinidad de veces demostrada en sus escritos teóricos por el propio Dziga Vertov en lo referente a la visión espontánea (para Vertov, jamás se ve otra cosa que aquello que ya se ha visto), desconfianza que corre paralela a una insistencia verdaderamente obsesiva en la visión como medio fundamental de aprehensión y conocimiento del

[2] Véanse las referencias al final del capítulo.

mundo. Estudiar la imagen de los films de Vertov puede, sin embargo, parecer paradójico en la medida en que él mismo insiste en la función esencial del principio del montaje, ya que antes que nada era montador, y en que raramente abordó en sus textos la cuestión del encuadre. Todo ello no impide que *Cieloviek s kino-apparatom* se caracterice sobre todo por un tratamiento muy particular del encuadre y por sus deliberadas y sutiles composiciones. Las imágenes del film están compuestas con total meticulosidad, y esta característica está relacionada con el estatuto mismo del film, defendido por su autor como film-manifiesto, film "teórico".

Aumont define luego las imágenes vertovianas mediante una serie de características específicas. Se trata de imágenes que son, antes que nada, *vistas* en el sentido primigenio de la palabra, que suponen en sí mismas un punto de vista, es decir, un punto en el que se sitúa la cámara: "En una cinematografía sin escenografía ni puesta en escena, toda la labor del rodaje se concentra en ese movimiento en el que se determina el punto de vista relativo al acontecimiento". Este punto de vista se concibe entonces como algo radicalmente heterogéneo con respecto a la representación y a la función narrativa.

La búsqueda que realiza Vertov de otra relación representativa (=no teatral) se expresa mediante un aumento de las imágenes centradas.

> Con el fin de demostrar esta hipótesis, Aumont compara la célebre *La llegada del tren* con el no menos célebre plano de Vertov que encuadra a un operador apostado en los raíles del tren. En el caso de los Lumière, la cámara está exactamente situada para *aprehender* el acontecimiento en su totalidad: "Cómodamente instalada en su refugio, la cámara deja que el tren se vaya acercando, al mismo tiempo que ocupa una posición privilegiada en relación a los movimientos que se desarrollan en el andén; en lo que se refiere a los figurantes, se agrupan, más o menos espontáneamente, según esa posición de la cámara, a cuyo poder se someten por completo. (...) Cuando el hombre de la cámara filma un tren, su situación es totalmente distinta: entre los raíles, posición de riesgo máximo, pero también posición "directamente" relacionada con el objeto filmado: el hombre de la cámara no *falsea* nada".

Luego, Aumont relaciona esta manera de tratar la profundidad con otras dos características: la frontalidad del encuadre y la distancia de la cámara con respecto a la acción filmada.

Destaca también los innumerables retratos de rostros que pueden encontrarse en el film, la frontalidad de la filmación de los objetos (máquinas de escribir, maniquíes, automóviles, autómatas o vasos de cristal), la abundante utilización de superficies y colores lisos que amplían abiertamente la superficie del encuadre (los carteles, las fachadas del café y de los almacenes), el gusto por los violentos escorzos visuales (la chimenea de la fábrica en gran contrapicado, produciendo un efecto de perspectiva que no respeta en absoluto la tradición pictórica).

La distancia más frecuente es la del plano próximo, utilizada cuando se trata de mostrar a los trabajadores: "Ni demasiado lejos, ni demasiado cerca, la distancia exacta que permite asegurar, y traducir en imágenes, la coparticipación del trabajador y del 'Kinok', ese otro trabajador por la misma causa socialista". A la inversa, los burgueses en sus calesas están filmados de manera que pueda visualizarse la radical separación entre el operador y los temas filmados. En este caso, la ostensiva puesta en escena del rodaje otorga a todo esto la apariencia de una *captura*, de una trampa.

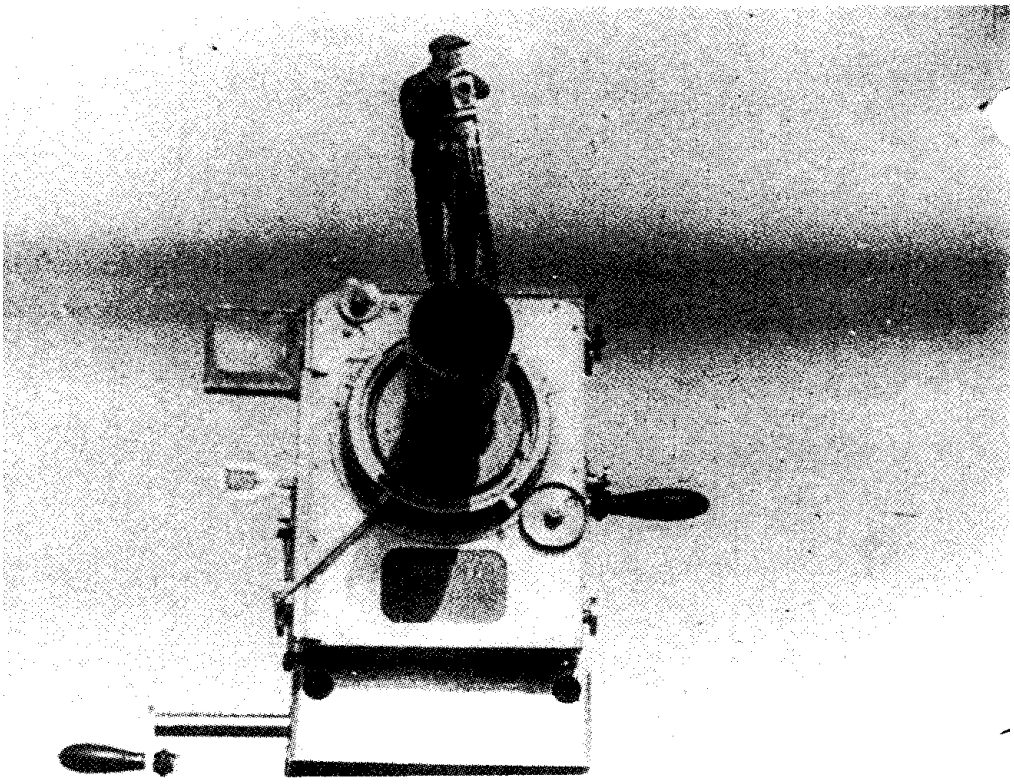
Este análisis de las imágenes de *Cieloviek s kinoapparatom,* del que sólo hemos resumido la primera parte, es sin duda un análisis fílmico y, a la vez, un análisis de los parámetros constitutivos de la *imagen* de este film. Para conseguir esto, el autor privilegia, en el cuerpo del film, independientemente de la lógica del desarrollo fílmico, una serie de planos que intentan dar cuenta de la totalidad del sistema visual del film. Los rasgos más característicos del encuadre y del punto de vista provocan una reflexión sobre la percepción visual: las relaciones semánticas entre los planos sólo existen en su coincidencia con las relaciones visuales:

> "El plano del tranvía cortado en dos, si únicamente se relaciona con la filmación del divorcio, sólo supondrá un 'raccord' en el nivel semántico. Relacionado con los demás planos de tranvías que transforma y trabaja visualmente, se abre sobre el resto del film, probablemente en términos de sentido, pero también en términos *visuales* e incluso *plásticos*."

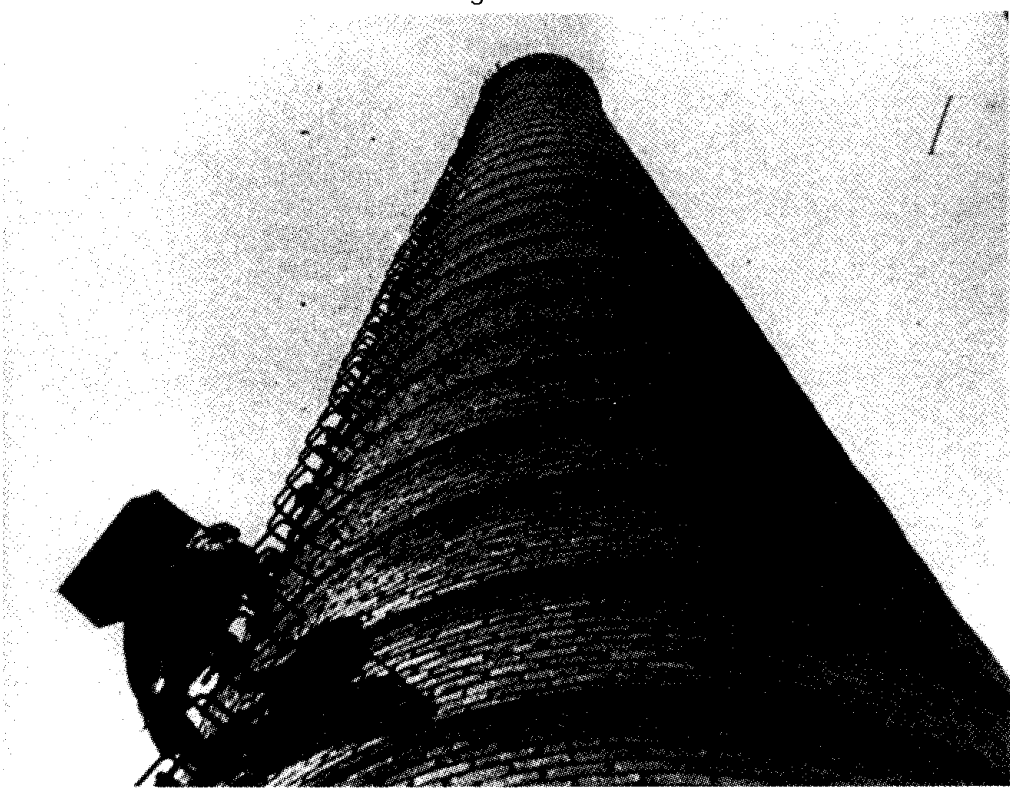
Lo cierto es que este análisis sólo es un análisis de la imagen, y no tiene nada ni de análisis textual ni de análisis del relato.

Al mismo tiempo, en muchos análisis de detalle de su libro

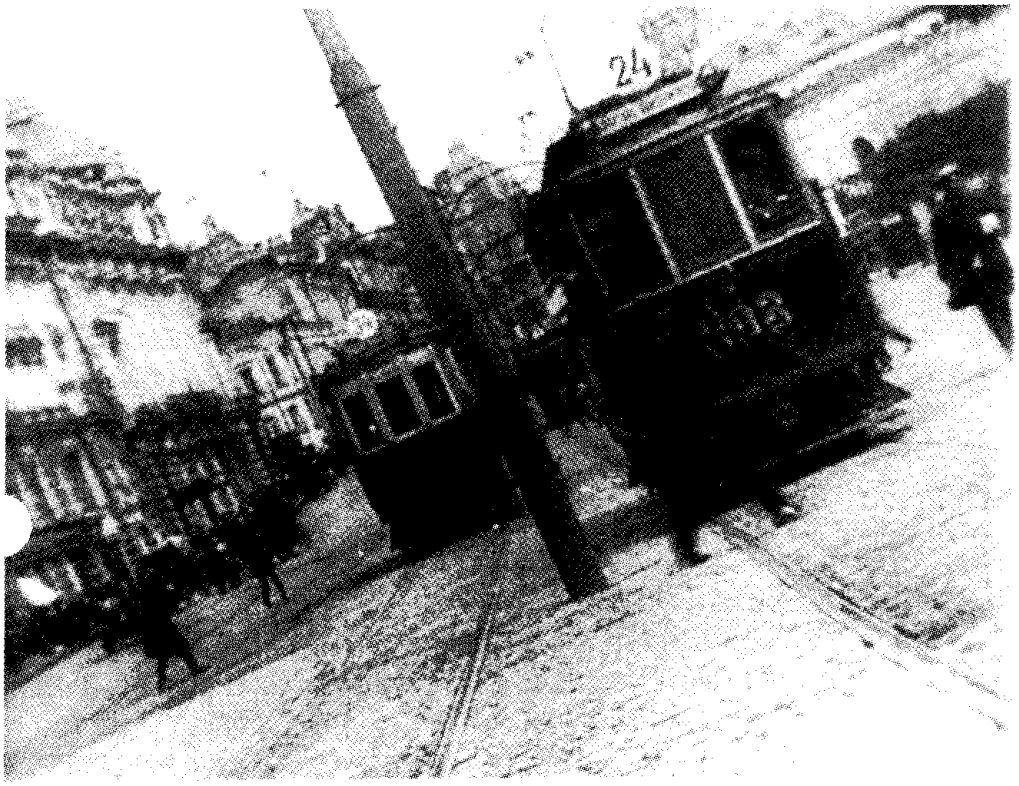
Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara] (1929), de Dziga Vertov



Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara] (1929), de Dziga Vertov



Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara] (1929), de Dziga Vertov



sobre Dreyer, David Bordwell insiste en numerosas ocasiones, como ya hemos señalado, en los casos de "trabajo" autónomo de la cámara con respecto al relato, es decir, casos en los cuales el punto de vista adoptado por la cámara, y sus variaciones (sobre todo en los llamados "movimientos de cámara"), son más o menos independientes de la posición de los personajes.

> En un análisis muy riguroso de *La bruja vampiro* y *La pasión de Juana de Arco*, Bordwell descubre numerosos casos, minuciosamente descritos (e ilustrados con bellísimos fotogramas, todo hay que decirlo), en los que la cámara ocupa una posición, eventualmente móvil, que viene determinada antes que nada por una lógica espacial y no por una lógica narrativa, aquí abriendo una perspectiva, allá —por el contrario— prefiriendo mostrar el espacio a través de toda una serie de filigranas ópticas, puertas, cortinas, etc. Bordwell muestra además muy bien que este tratamiento del punto de vista está relacionado con el del espacio fueracampo y con la amenaza potencial que representa constantemente en este film de terror. Así, "el tiempo y el espacio narrativos no tienen nada que ver con el tiempo y el espacio de la cámara. En lo que se refiere a la lógica causal del relato, la cámara se limita a registrar sólo algunos de sus efectos: el pánico, las sombras de muerte. (...) Y en cuanto al espacio de la historia, el encuadre extrae su propio 'guión', a veces muy alejado de la dominante dramática" (pág. 105).

2.2. El análisis de la imagen y el montaje: la relación campo/fueracampo

Además del encuadre y la proximidad de la cámara, el análisis puede tomar como objeto la relación entre los planos, es decir, el montaje. En este aspecto también debemos decirle al lector que acuda al capítulo de *Estética del cine* dedicado a la cuestión del montaje (el capítulo 2). Por nuestra parte, nos limitaremos a exponer el ejemplo de un análisis fílmico centrado principalmente en la función del montaje en la producción de sentido. Y en un problema de este tipo, resulta casi imposible olvidarse de Eisenstein.

2.2.1. El montaje en *Octubre*, de Eisenstein

A nuestro entender, el ejemplo más revelador es el análisis del prólogo de *Octubre* realizado por Marie-Claire Ropars (seguido

de un segundo texto de Pierre Sorlin sobre la misma secuencia) [3]. En "L'ouverture d'Octubre ou les conditions théoriques de la révolution", Marie-Claire Ropars analiza los 69 primeros planos del film, que constituyen una especie de prólogo dedicado a la caída de una estatua del zar Alejandro III. Sin duda, el análisis no puede escapar del todo al comentario de la acción representada, es decir, al aspecto parcialmente narrativo de este prólogo (unos manifestantes derriban la estatua de un zar), pero acaba privilegiando radicalmente una serie de características formales de los planos: tamaño, eje, iluminación, profundidad de campo, longitud, fijeza o movilidad, "tipo" de representación ("realista" o abiertamente alegórica).

Estas características formales se analizan sistemáticamente en el trabajo de transformaciones que se opera de un plano a otro: transformación, evolución, continuidad y discontinuidad, falsos *raccords, v*uelta atrás... Estas operaciones constituyen, propiamente hablando, el trabajo de montaje de la secuencia, puesto que el conjunto de esos 69 planos sólo dura 2 minutos y 9 segundos, y además el más largo de ellos alcanza únicamente 7 segundos y 83 centésimas. (Ciertos planos presentan muy pocas imágenes — 0'16 por segundo en el caso del plano 66— y son casi imperceptibles: de ahí la necesidad de abordarlos en la continuidad del montaje.)

> Marie-Claire Ropars, en función de la lógica de las acciones representadas y sobre todo de las continuidades formales, distingue siete subdivisiones, desde la "construcción" de la estatua (mediante el montaje) que se produce en los nueve primeros planos, hasta su brevísima destrucción en tres planos. A la vez, subraya las contradicciones que presentan las transiciones entre segmentos: paso de una iluminación nocturna artificial a una iluminación diurna cuando aparecen los manifestantes en las escaleras, discontinuidad de los lugares (la estatua, las escaleras, la plaza de las cúpulas, el frente, el espacio de las hoces). Pero lo que más le interesa es la evolución de la representación de la acción que ejerce la multitud sobre la estatua: ascensión de los pies a la cabeza, desaparición de los personajes en el momento en que se tienden las cuerdas, aparición arbitraria y violenta de los planos de fusiles, culatas elevadas en el aire, y del bosque de hoces, desaparición de los figurantes después del rótulo central y contraste entre una cierta continuidad de las acciones y de los

[3] Las referencias se proporcionan al final del capítulo.

Ocho planos del principio de *Octubre* (1927), de S. M. Eisenstein.

gestos, una iluminación nocturna parecida a la de los primeros planos y una iluminación diurna que permite inscribir la estatua en un contexto parcialmente diegético, falsos *raccords* durante la caída de las partes del cuerpo de la estatua, etc.

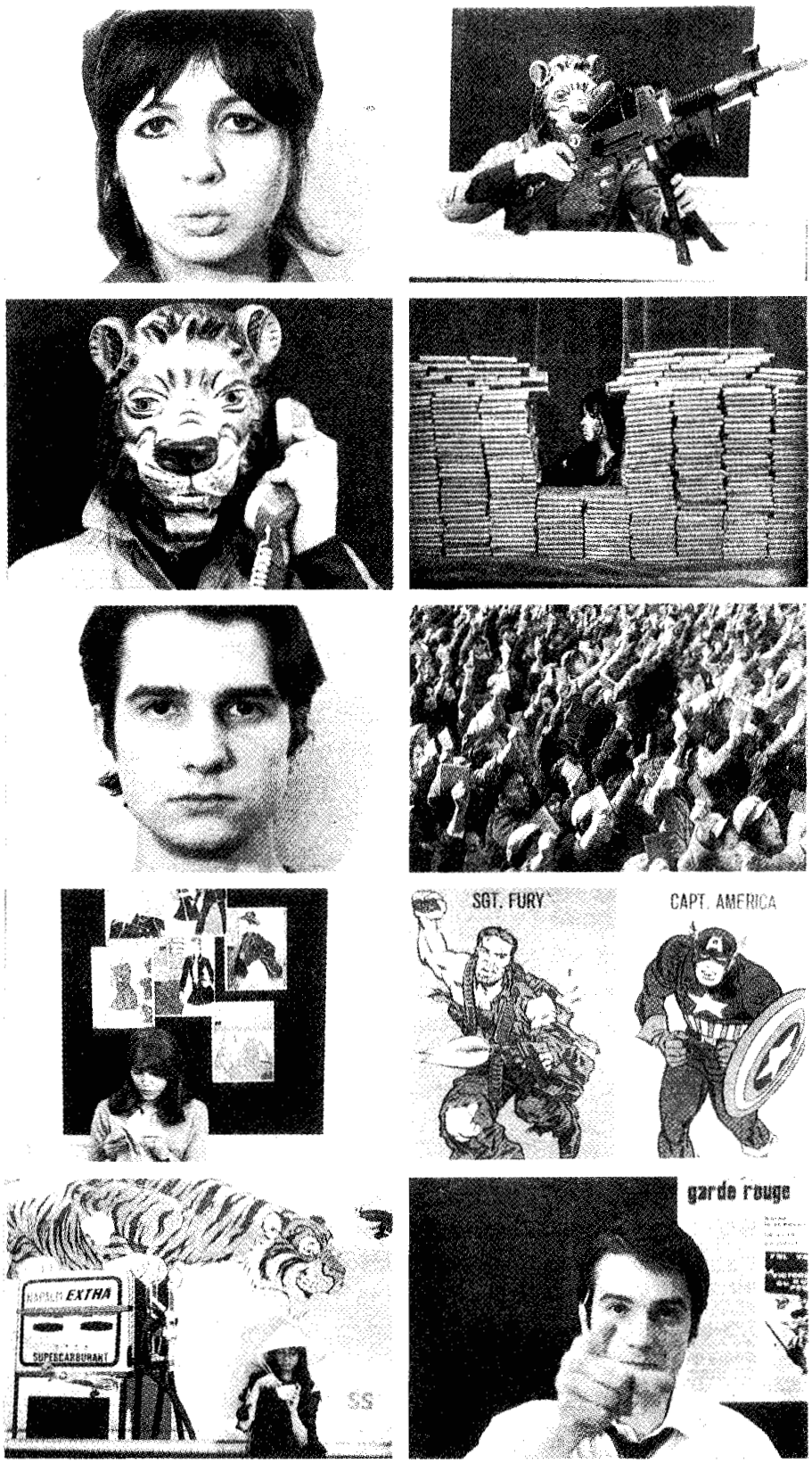
Este minucioso análisis del montaje (tan sistemático como extenso), que tan bruscamente hemos resumido aquí, permite a la autora establecer una argumentación teórica que integra y explica todas estas observaciones: ésta opone dos tipos de representación (relacionadas con dos funciones del montaje), una de ellas llamada "discursiva" y basada en la iluminación artificial, la discontinuidad y la ausencia de sujeción referencial; y la otra "diegética", basada en una cierta continuidad de las acciones y de los gestos, una iluminación diurna, una cierta profundidad de campo, la presencia de los personajes... Al principio, la estatua triunfa en el espacio alegórico nocturno, pero al final del segmento cae, en falso *raccord*, en medio de un contexto completamente distinto, diurno, rodeado por las siluetas de las cúpulas en profundidad de campo. Según Marie-Claire Ropars, la acción del montaje alternado y de los planos de hoces y de fusiles provoca esta caída por la inversión del modo representativo de los dos campos en litigio, mientras la multitud permanece inmóvil y encerrada en el espacio diegético diurno.

El segundo ejemplo que vamos a comentar se centra en el análisis de las relaciones campo/contracampo que se establecen en el interior de una secuencia, relaciones que, evidentemente, son producto del montaje. Se trata del estudio de un fragmento de *La Chinoise* realizado por Jacques Aumont [4].

2.2.2. El montaje y el fueracampo en *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard

Estas notas sobre un fragmento de *La Chinoise* (1967) (72 planos, 8 minutos y 14 segundos) pretenden estudiar el trabajo de reescritura del cine clásico al que se dedicó Jean-Luc Godard mediante una serie de procedimientos de bloqueo del sistema representativo de la transparencia fílmica. Se trata de un fragmento que muestra alternativamente planos de Guillaume (Jean-Pierre Léaud) pronunciando una conferencia política y una serie muy heterogénea de otro tipo de planos: otros personajes de la

[4] Las referencias se proporcionan al final del capítulo.



Fueracampo, contracampo y "otrocampo" en *La chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard.

misma escena, los mismos y otros (por ejemplo Serge) que no pertenecen a la misma escena, y numerosos planos de dibujos y fotografías.

No hay ningún plano general que encuadre a todos los personajes, lo cual, sin embargo, no impide que el espectador localice de manera empírica relaciones espaciales parcialmente lógicas (un referente textual global). No obstante, este espacio referencial se utiliza como soporte diegético de muchas ficciones relativamente autónomas (el personaje del tigre de papel, Serge escribiendo un *slogan* con tiza...). Aumont caracteriza el montaje godardiano mediante una estrategia de la duplicidad: "Recuperación y refuerzo de la construcción de un espacio de tipo escénico, por un lado, y producción de un equívoco, de una incertidumbre en lo referente al estatuto de ciertos planos en relación a ese espacio, por otro". Esta duplicidad se manifiesta en un tipo de representación sistemática que consiste en situar una figura ante un fondo mediante la imbricación de dos "planos" discretos y señalizados como tales, señalización reforzada por la opción plástica (grandes superficies planas, paralelas a la superficie de la imagen, formas geométricas simples, colores saturados...) y la muy poco clásica frecuencia de las tomas frontales. De todo ello se desprende un intenso efecto de homogeneidad icónica, de mono-tonía representativa. Este sistema logra que los planos de los "personajes" pierdan un poco de su valor escénico, reforzando así la similitud entre estos últimos y los diversos insertos de grafismos o fotografías que invaden el fragmento. Un factor de unificación reagrupa finalmente todos los planos del fragmento bajo la bandera de lo liso y lo frontal, bloqueando así el proceso de denotación espacial constitutivo de la "escena" del cine clásico.

El análisis desarrolla estas observaciones globales mediante un estudio detallado de las relaciones entre el fueracampo, el contracampo y el "otrocampo" (el del espectador) en una serie de encadenamientos de planos, y se basa en la primera serie, que representa a Guillaume, de pie detrás de su mesa, y a otros personajes: Serge (Lex de Bruijn), Véronique (Anne Wiazemsky) e Yvonne (Juliette Berto), para volver a Guillaume, esta vez sentado. Entre cada uno de los planos, las direcciones de la mirada forman una serie regularmente alternante: cada cambio de plano implica un "cruce", *en la imagen*, de estas direcciones. Esta configuración refleja parcialmente la figu-

ra clásica de los *raccords* del tipo "el que mira / el que es visto". Ahora bien, como señala Aumont, este encadenamiento, de hecho, aunque produce un sentido "normal" (las relaciones mutuas de los personajes), no deja de efectuarse sin una cierta "molestia". Todo ello presenta ciertas características:

— este encadenamiento de una serie de *raccords* de mirada no posee el mismo valor asertivo que el clásico campo/contracampo. La cámara no gira sobre su eje de un plano a otro, sino que parece deslizarse: su punto de vista es siempre exterior al círculo de los personajes;

— la cámara parece desplazarse paralelamente a una línea imaginaria que establecería relaciones entre los personajes, impresión reforzada por la abierta frontalidad de la filmación: "Los personajes marcan sucesivamente, de manera muy acentuada, los bordes laterales del encuadre, es decir, lo que en términos escénicos se llama el fueracampo lateral. Así, amplían el espacio escénico e insisten sobre la frontalidad de cada plano tomado en sí mismo y aisladamente".

No vamos a prolongar más esta reseña del análisis de *La Chinoise*, que luego se dedica a ampliar estas primeras observaciones con otras que hablan acerca de series posteriores de planos, inscribiéndolos en una reflexión más teórica sobre la relación entre diégesis y "cinescritura" en el sentido eisensteiniano del término. Su interés radica en abordar el estudio de una alternancia en modo alguno clásica que desnaturaliza la función habitual del fueracampo: la primera serie sobre Guillaume (Léaud) funciona según el modelo canónico del modo institucional de una realidad, pero la segunda no presenta ninguna realidad escénica, puesto que juega con la repetición de un mismo proceso de metaforización de la escena política, localizable en el conjunto del film.

También este análisis tenía por objeto la construcción de un espacio escénico, independientemente de cualquier tipo de referencia narrativa.

2.3. *El espacio narrativo:* La regla del juego, *de Jean Renoir*

En un texto publicado poco después el mismo autor intentó delimitar el sistema de representación establecido por Renoir en los primeros minutos de *La regla del juego* (1939). El propio título del estudio, "L'espace et la matière", apuesta por un análisis no

narratológico y se interesa particularmente por los valores plásticos e icónicos de la obra escogida.

Ya hace tiempo que, no sólo la teoría del cine, sino también esa teoría aplicada que es el análisis, han reconocido la consustancialidad del montaje y el espacio fílmico. En su primer libro, que tanto hizo en favor de la popularización de la teoría cinematográfica, Noël Burch* empezaba su disertación examinando "cómo se articula el espacio-tiempo". Más adelante, y de una manera más abiertametne relacionada con el análisis fílmico, hay que citar sobre todo el importante artículo de Stephen Heath significativamente titulado "Narrative Space" (El espacio narrativo). Partiendo de una observación del cineasta Michael Snow, "los acontecimientos *tienen lugar*" (en inglés, *events take place*, lo cual insiste más aún sobre la apropiación del lugar por parte del acontecimiento, de la narración), Heath demuestra que el espacio, en el cine narrativo clásico, se construye mediante una serie de implicaciones del espectador (a través del juego de puntos de vista y de miradas), y que la narración fílmica se construye *sobre* esta implicación. El artículo se abre y se cierra con dos ejemplos analíticos: el primero, a partir de una secuencia de *Sospecha* (Hitchcock, 1941), en el que una vez más se pone en evidencia la importancia de la estrategia de la mirada en el film clásico (pero también las incesantes desviaciones que atraviesan el film en relación a una supuesta norma) y el segundo, sobre un fragmento de *Koshishei* (La ejecución), en el que Heath aborda, esta vez, la distancia sistemática adoptada frente a esas convenciones clásicas, así como la ausencia del héroe y de su mirada allí donde, por lógica, deberían estar.

Lo que acaba sugiriendo el artículo de Heath es que el cine narrativo intenta transformar el *espacio* (más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato fílmico) en *lugar*, es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado afectivamente por parte del espectador de manera diferenciada, cambiando indefinidamente a cada instante. Este constante entrelazamiento de las miradas de la cámara, de los personajes y del narrador, definiría, en suma, y siempre según el autor, la verdadera fórmula básica del cine narrativo.

Aumont se propone abordar el sistema de representación fílmica de Renoir tomando como punto de partida el nivel de la figuración (el de los efectos de realidad), el de la representación pro-

* Se refiere a *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, ^{3}1979. [T.]

piamente dicha y el lugar asignado al espectador mediante un dispositivo fílmico de comunicación relacionado con los dos primeros niveles (figuración/representación).

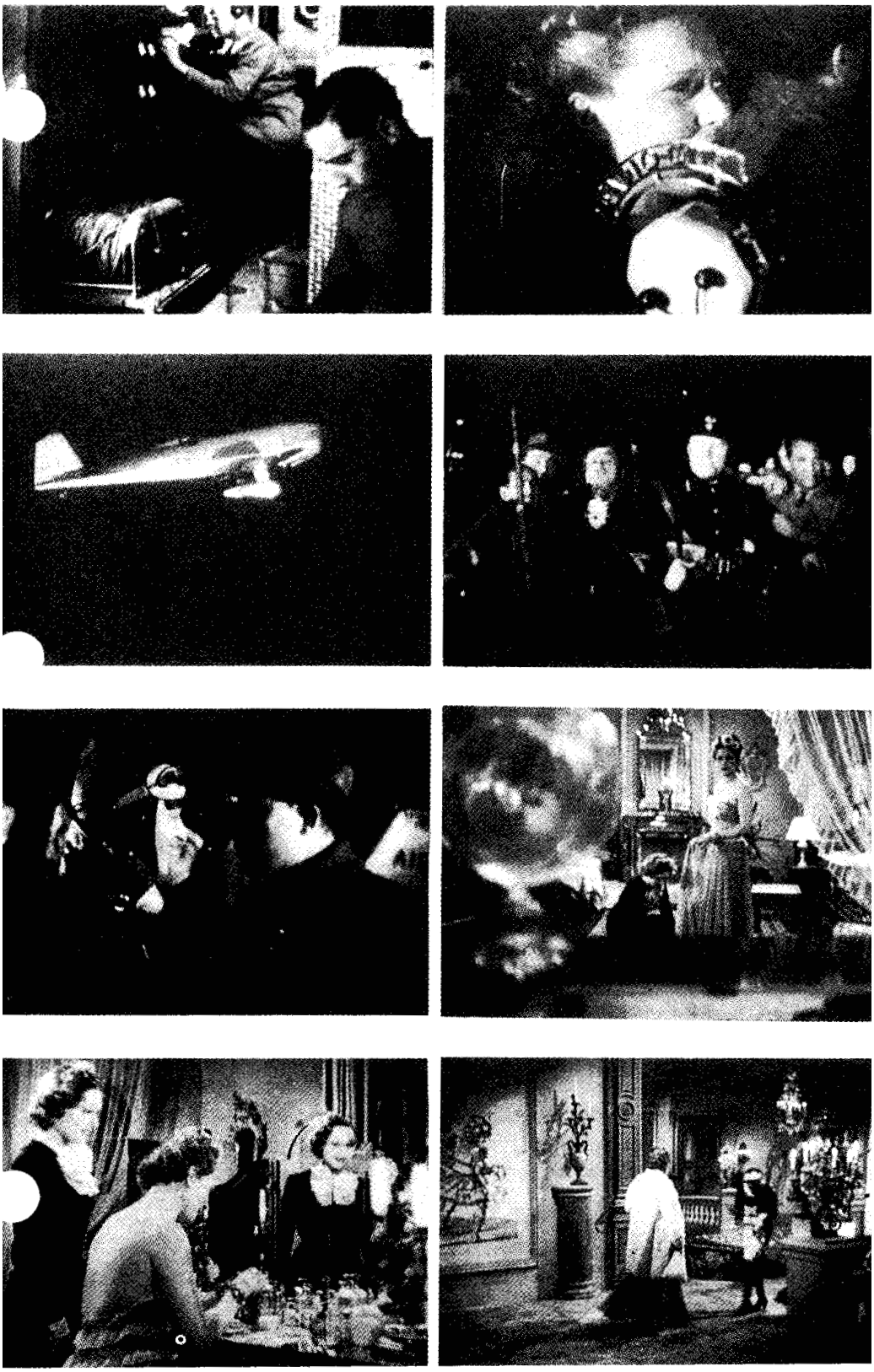
> Aumont toma la pareja "figuración/representación" en el sentido que le han proporcionado Jean-Lous Schéfer, Louis Marin y —a propósito del cine— Jean-Pierre Oudart. Desde este punto de vista, la figuración se considera como el producto de códigos pictóricos específicos (en particular los de la analogía figurativa) que producen un efecto de realidad, mientras que la representación convierte esta figuración en ficción y el paso figuración-representación aparece gracias a la inscripción del lugar del sujeto-espectador en el cuadro, provocando como consecuencia subjetiva la producción de un "efecto de realidad" (certificado de existencia de unas figuras cuyo referente se supone anclado en lo real). (Véase *Estética del cine*, pág. 148.)

El principio de *La regla del juego*, situado clásicamente entre dos fundidos, comprende cuatro fragmentos sucesivos: el aeropuerto, el apartamento de La Cheyniest, la velada en casa de madame de Marrast y la discusión Robert-Geneviève, a la mañana siguiente, en el mismo apartamento (34 planos en total).

Así, pues, tras la calurosa acogida dispensada a André Jurieux en el aeropuerto de Bourget y "el inverosímil plano-*travelling* que abre el primer plano y el film en su conjunto (y que, ya de entrada, arrastra al espectador, dejándolo colgado de un hilo, el del micrófono y el del relato)", el film nos introduce, con bastante brutalidad, en el apartamento de La Cheyniest.

El primer plano de interiores del film descubre rápidamente un espacio en profundidad, un espacio cuya perspectiva se apoya, como ocurre en la pintura clásica, sobre toda una red de ardides visuales (véase la reproducción del plano 7): sobre todo el pie de la lámpara a la izquierda y la cortina a la derecha, que en modo alguno resultan indiferentes puesto que provocan suntuosos efectos de realidad. Jamás el marco del encuadre se ha parecido tanto a una "ventana abierta al mundo", según el concepto de Alberti: todo ocurre como si la cámara, en el curso de esos planos de descubrimiento de la casa, se encontrara detrás de una de las paredes de la habitación que de repente se hubiera convertido en invisible o transparente. Nosotros observamos a través de un cristal, mientras Christine, y después Lisette, evitan el encuentro con nuestra mirada. El espacio se nos aparece aquí como algo unitario, penetrable, extensible.

Principio de *La regla del juego* (1939), de Jean Renoir.



El espacio es *unitario*, puesto que su construcción despliega, sin ningún tipo de ostentación, todas las "costuras" de la realidad. La transparencia, negada discretamente por una especie de "exhibicionismo" del encuadre y, sin embargo, asegurada en su esencia por un juego de incesantes reencuadres en el interior de los propios planos, por la ordenada —en su diversidad— exuberancia del trabajo con los *raccords* (movimientos, gestos, miradas) y, en fin, por la repetición, en los diferentes planos, de todo un sistema de formas recurrentes:

— es, no obstante, *penetrable*, como demuestra, no sin coquetería, el conjunto de planos que filman a Christine en su tocador, o como confirma la amplitud, la variedad y la flexibilidad de los movimientos de cámara que acompañan los incesantes desplazamientos de los personajes;

— es *extensible* porque está basada en el juego combinado y subrayado de la perspectiva y la profundidad de campo, así como de la multiplicación de sutilezas visuales, puertas de pasillos, espejos... Más tarde, durante la fiesta en el castillo, todo esto alcanzará un grado sistemático: el espacio no dejará de ampliarse frenéticamente.

El espacio de la siguiente escena, en casa de Geneviève, es más evidentemente unitario desde el momento en que se inscribe en un plano secuencia. Pero esta vez no se trata de penetrar en el

espacio, ni siquiera de ampliarlo. Desplazándose mediante movimientos de cámara que parecen girar sobre bisagras, el plano se descompone, se escancia, se encadena a sí mismo sin que jamás podamos atravesar la "rampa" invisible que nos separa de los personajes.

> Reforzado por el hecho de que no se puede atravesar, así como por la circunstancia de que las miradas lo evitan por completo, el cuarto lado de la caja escénica nunca ha estado tan presente como aquí. Teatro un poco especial, pero teatro al fin y al cabo: la cámara se desliza como podría deslizarse por un decorado, lógicamente en beneficio de la ficción, puesto que estamos en el espacio de la mentira y del espectáculo de la sociedad mundana.

Un breve fundido encadenado y el personaje de Geneviève nos conducen a la escena que transcurre "a la mañana siguiente": desdoblamiento de la relación y precaución retórica que no está exenta de duplicidad, puesto que a la vez ese "mismo" lugar resulta irreconocible. El fondo de la escena se ha abierto a una vista del Trocadero, la mesa de *bridge* ya no está allí y, sobre todo, el elemento que dividía el salón en dos ha desaparecido como por encanto: como únicos puntos de referencia quedan, mudos y casi invisibles, los dos budas. Y esta vez, el espacio aparece tratado a través de una escritura estrictamente cinematográfica, enlazando rígidamente una implacable serie de campos/contracampos (con una ampliación paralela del encuadre) enmarcada entre dos planos situacionales.

> El espacio resulta muy transitable: entramos en él con la cámara, pero en la posición del tercero excluido que implica la sutura; y luego quedamos atrapados en el juego de la escritura cinematográfica, desplegada aquí bajo las formas de la más intensa y codificada de las figuras del *raccord*. En el fondo se trata de un buen ejemplo de la transformación más simple y más canónica que el cine puede operar sobre la escena teatral: un buen y clásico ejemplo de la *escena* fílmica.

Con estos tres fragmentos sucesivos, hemos establecido ya tres variantes, tres muestras de un mismo sistema de representación, aquel que se basa en la afirmación de un espacio referencial que se debe percibir como real, a través de una construcción abstracta, convencional, fundada en un doble conjunto de procedimientos: los de la profundidad y los del *raccord* y la sutura. Con res-

pecto a esta gran unidad de principio, la individualización de cada momento, de cada escena, no es más que un asunto de grado: el espacio es más o menos penetrable, más o menos isótropo, más o menos continuo. Pero las diferencias no se anulan: el espacio "mundano" del espectáculo y la mentira, el apartamento de Geneviève, se opone intensamente, así, al espacio íntimo donde se representa la verdad, en casa de Christine. Y sin embargo, existe un deseo único de asegurar una denotación espacial coherente y clara.

El análisis aborda luego el sistema representativo de la obra en sus primeros planos (en el aeropuerto de Bourget) para subrayar la diferencia, puesto que ahora se trata de jirones de espacio yuxtapuestos. Aumont demuestra que esta "deshilachadura" del espacio representado va acompañada de un discurso sobre el "color", con la densidad del negro que agujerean los violentos *flashes* de los fotógrafos, de los que emerge furtivamente —en dos ocasiones— el fantasma lechoso del avión Caudron; sobre la luz, con los reflejos danzantes del inquietante micro de Lise Elina, de sus cabellos, de los fusiles de los guardias, sobre la textura misma de la imagen: los movimientos de la multitud, tratada como una masa amorfa, bultos grisáceos, manchas a las que no se les deja tiempo de convertirse en figuras, como si el espacio fílmico sólo atendiera a sus partes luminosas.

2.4. *Plástica y retórica de la imagen: el* cache *y el iris en* Nosferatu, el vampiro

Los análisis precedentes no estaban ni mucho menos, exentos de consideraciones plásticas. Nuestra arbitraria presentación en análisis del encuadre, del montaje y del espacio narrativo sólo respondía a objetivos didácticos, puesto que las fronteras entre estos análisis son a menudo frágiles, como ya hemos dicho. Ahora vamos a abordar un análisis de la iconicidad del film a través de sus repercusiones plásticas, retóricas y más ampliamente culturales. Y para ello nos basaremos en un ensayo dedicado a *Nosferatu, el vampiro*, de F. W. Murnau (1922), realizado por Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat.

El libro de Bouvier y Leutrat, publicado en 1981, es uno de los análisis fílmicos más ricos y más densos aparecidos jamás en Francia. Se compone de dos partes diferentes: la primera analiza el film

global y sintéticamente en 8 capítulos, mientras que la segunda incluye una exhaustiva documentación histórica y una serie completa de fotogramas.

El método que sigue se inscribe en la herencia de la iconología panofskiana: todos los elementos del film se diseccionan y exploran mediante numerosas referencias culturales basadas en los valores metafísicos y plásticos del romanticismo alemán. El modo expositivo, muy poco didáctico, ha obstaculizado sin duda la influencia que este inteligente ensayo hubiera debido ejercer tras su publicación. El estilo de los autores es, a veces, bastante difícil, aunque nosotros hemos decidido respetarlo para no falsear su personalidad. Lo hemos incluido en este capítulo 5 como representante de los análisis de la imagen porque sus perspectivas no son ni textuales ni narratológicas, pero volveremos sobre él en el capítulo 7 (sobre el análisis y la historia del cine).

Los dos autores se dedican sobre todo a descubrir, en la totalidad del film, las utilizaciones de la superfice del encuadre destinadas a producir efectos de terror (relacionados con la utilización de la técnica del iris), efectos de subrayado (los fondos luminosos "inmotivados"), efectos metafóricos (recurrencia de ciertos motivos gráficos o geométricos) y efectos emocionales (utilización de lo oblicuo, etc.). Vamos a destacar algunos ejemplos que, por supuesto, no pretenden suplantar a la totalidad del análisis.

Al principio del capítulo 2, Bouvier-Leutrat comparan el célebre plano de Ellen, vestida de negro y sentada en un banco, cerca de un cementerio al borde del mar (plano 325: véase el fotograma que reproducimos aquí), con dos cuadros no menos célebres de Caspar-David Friedrich, *Mujer al borde del mar* y *Cementerio de convento*. Y afirman:

"En las telas de este pintor, las imágenes del mar, los acantilados, los colores fríos y la propia luz o el encuadre, acaban subvirtiendo la autonomía del sujeto que mira, potencian la expresión para que se impongan las aporías de la distancia".

En la imagen de *Nosferatu*, Ellen se sitúa en la frontera entre las olas, "representantes de la amenaza mortal, y la tierra de la que surgirán sus amigos". Ella está contemplando a la vez el mar y el vacío. Estas imágenes, que se abren mediante un iris, quedan atrapadas por un *cache*. Los autores indican que si la obertura en iris puede representar la irrupción de la luz a partir de la oscuridad, también podría querer recordar esa indiscreción o voyeurismo que tan frecuentemente se erige en motivo de los cuentos fan-

Plano 325 de *Nosferatu, el vampiro* (1922), de F. W. Murnau.

Mujer al borde del mar,
de C.-D. Friedrich.

Acantilados de tiza en Rügen,
de C.-D. Friedrich.

Plano 259

Plano 443

Plano 269

Plano 384

tásticos románticos (por ejemplo, en *El hombre de la arena**). Lo fantástico está relacionado aquí con una cierta suspensión, y "esta ocultación anónima equivaldría al movimiento que difiere la aparición del monstruo, tal como se lo describe comúnmente". El *cache* tiene así algo de inquietante, como si en sus sombras se refugiara lo marginal. Su alianza con planos próximos de personajes que miran, o con encuadres "señalizados" (como la primera imagen del film: un picado sobre el campanario), consigue que esa presencia aparezca ante todo como significante (en la imagen) de "una amenaza indescriptible, o de un presentimiento obsesivo". Para Bouvier y Leutrat, la composición de ciertas telas de Friedrich, como *Acantilados de tiza en Rügen*, ofrece el equivalente de un *cache* fílmico: el primer plano de las hierbas y de los árboles compone una sombría forma circular que rodea los blancos acantilados recortados sobre el mar. Señalan asimismo

* Publicado en castellano: *El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Magisterio Español, 1972. [T.]

que el film propone insistentemente al espectador el relevo entre una mirada y un llamamiento entre plano y plano: "Pero estos planos acaban invadidos por el extrañamiento, puesto que la mirada sólo parece afrontar el infinito, y se pierde, fija como el ojo de un muerto (planos 259 y 443) o fascinada por el vértigo (269) o el horror (384)".

En el capítulo 5, amplían su análisis de esta particularísima función del *cache* y el iris en el film. Muchos de los planos próximos de personajes que miran están encuadrados en un *cache*: la fragmentación que implica esta proximidad así como la eliminación del trasfondo y la profundidad de campo, se ven reforzadas por este tipo de señalización, de manera que estos planos no pretenden apuntalar la unificación escenográfica, no exigen necesariamente un contracampo". El peligro no está relacionado con un punto de vista concreto que permita relativizar la distancia con respecto al Otro. En los iris, "la amenaza que emerge de una impersonalidad difusa que invade la atmósfera, disuelta en el ambiente, parece querer materializarse y surgir de lo marginal, donde se esconde la presencia anónima que es su origen".

Un ejemplo:

Un picado revela, en la primera imagen del film, que detrás de un campanario que atraviesa el encuadre, hay una ciudad. Por el contrario, el film termina con un contrapicado del castillo en ruinas recortándose sobre el cielo. En esta última imagen, ya no se utiliza el *cache*, por lo cual tampoco existe amenaza alguna. En la primera, sin embargo, esa amenaza inminente pero oculta confirma de manera emocional una división trágica y esencial. La sombra circular de los *caches* y los iris, que se identifican con esa amenaza, miden de algu-

Plano 586

Plano 378

na manera la autonomía de los personajes. Gracias a estos efectos, surge el presentimiento del tema y se impone la atribución de un impulso anónimo, centro absoluto del que irradia esta terrorífica dependencia.

Los iris podrían ser, siempre según el análisis de Bouvier y Leutrat, "una sección del cono o representación geométrica elemental de la perspectiva", mientras que sus aperturas y clausuras se identificarían con movimientos de esta sección. En este sentido, manifestaría indirectamente un proceso de apropiación y de dominio. El encuadre no sería una ventana, sino el desdoblamiento de la demarcación establecida por el iris, mientras que el acentuamiento de la centralidad y el punto de vista constante que parecen desprenderse de este último permitirían insistir en el principio de inquietud y de sospecha que aporta a las imágenes.

Los autores destacan que la pareja de este procedimiento que constituye el empleo de los *caches* puede encontrarse en el recurso a los haces de luz intensísima, a los focos que dibujan un círculo blanco detrás de los personajes, de manera que las formas no parecen determinarse por su movimiento sino a partir de su delineación, de su extracción —por parte de ese mismo haz— de un "sin fondo" o de un fondo más originario que su propio trasfondo, por esa misma razón parcialmente inundado de claridad (véanse los planos 259, 378 y 586, las ratas, Nosferatu y Knock). Mediante esta ruptura, lo que se materializa irrumpiendo desde esta mancha de luz, como un fantasma recortado del fondo, no es lo que habitualmente esconde la profunda evanescencia que puede sugerir, por ejemplo, un claroscuro. De ahí el carácter frecuen-

Plano 222

Plano 144

temente plano de las figuras iluminadas de este modo y el sentimiento que transmiten, por su propia naturaleza, a partir de la sombra, sin que ésta constituya su alimento romántico.

> En la habitación de Hutter, en el castillo, una zona violentamente iluminada, circular, inmotivada, provoca un extremo contraste con las densísimas tinieblas que aparecen inmediatamente más allá de la estrecha puerta ojival, penetrando en la habitación (planos 222 y siguientes). Nosferatu, gracias a ese foco luminoso, es arrancado de las tinieblas, y esta irrupción de la sombra, asociada a la implacable lentitud de su acercamiento frontal y a su rigidez, se revela terrorífica (una luz lateral subraya el contorno del personaje por la izquierda, efecto que no se puede identificar con el que provocaría un contraluz). Cuando el vampiro abandona a Hutter, la sombra lo engulle de nuevo, o quizá se funde con ella, al atravesar otra vez el umbral. El vampiro aparece por primera vez emergiendo de las tinieblas de un modo semejante al que acabamos de explicar (plano 144): irrumpe desde una zona de sombra limitada por una bóveda, avanza y luego se queda inmóvil. Su progresión, sin embargo, no aparece gradual, sino que se acerca más a lo que entendemos por una aparición: sin duda, el efecto es menor que el conseguido en los planos antes descritos (222 y siguientes), puesto que aquí es únicamente un arco blanco el que asume la función de foco. La forma se convierte en aparición y ciertas imágenes adquieren un carácter casi alucinante, como por ejemplo el rostro de Nosferatu, macilenta diagonal apareciendo entre la claridad del ataúd, o bien las deterioradas y casi inmateriales paredes de la casa del vampiro, o —para finalizar— la perspectiva excesivamente centrada de los ataúdes que atraviesan la calle.

El foco luminoso incluye en sí mismo el procedimiento de la abstracción tan caro a la estética expresionista. El estrechamiento de las formas conduce a veces a un cierto geometrismo, como por ejemplo el motivo de la cuadrícula ortogonal que aparece en la celda de Knock. Volvemos a encontrarnos con este carácter geométrico en las grandes puertas cruzadas de la casa de los Harding, en la fachada de los Hutter y, por supuesto, en los batientes y los travesaños de las ventanas en el interior de esa casa, así como en los vanos cegados que adornan la morada del vampiro en la ciudad. Este motivo otorga a las imágenes un innegable carácter geométrico del que hay que destacar que sólo se asocia a ciertos momentos de la narración y que se multiplica, si se excep-

túan sus apariciones en el despacho de Knock, a partir de la llegada de Nosferatu al pueblo.

Podríamos ampliar estas referencias recurriendo al análisis de las direcciones expresivas y de la convergencia de las líneas oblicuas que Bouvier y Leutrat desarrollan tan magistralmente a propósito del encuadre de Nosferatu sobre el velero Demeter, encuadre del vampiro, pero también del decorado, de las cuerdas, de los obenques, de las vergas y de las velas... Pero nos parece que el ejemplo del iris y del foco luminoso que acabamos de citar atestigua ya una estrategia fílmica tan original como elaborada, y por ello nos detendremos aquí.

2.5. La imagen y la figura: Amanecer, *de F. W. Murnau*

De una manera aún más amplia, ciertos teóricos y analistas han propuesto la idea de una especie de "retórica de la imagen generalizada", planteando la existencia de figuras localizables en distintos niveles del film (en los distintos componentes de la imagen, pero también en el montaje e incluso en el relato). En su último libro sobre cine, *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*, Christian Metz dedica un largo capítulo a examinar detalladamente la naturaleza de los fenómenos "figurales" del significado. Propone establecer una gran división entre dos tipos fundamentales de figuras, la metáfora y la metonimia. La primera basada en la disyunción y la similitud; la segunda, en la relación. Para Metz, la figura central del film es la metonimia, que actúa sobre todo en el *raccord* (ya que éste consiste en relacionar dos elementos —dos planos diferentes— entre los cuales existen, sin embargo, elementos comunes). Uno de los críticos más recientes de Metz, Dudley Andrew, ha propuesto, por el contrario, considerar la metonimia, en lo que se refiere al discurso fílmico, más esencial que la metáfora.

> Lo importante de la *figura*, según Andrew, es que coincide con su noción de que la interpretación es más importante que el análisis estructural. Ahora bien, la figura, precisamente, en la medida en que es una "complicación" del lenguaje, una distorsión, es una vía de acceso más evidente y más inmediata hacia el significado. Además, la mayor parte de las convenciones de lenguaje cinematográfico (los códigos o subcódigos) empezaron siendo figuras: así, si un fundido encadenado denota hoy el paso del tiempo, es sólo porque durante

Plano 1 a

Plano 1 b

Plano 3

Plano 4

mucho tiempo ha *representado*, de manera tangible e inmediatamente perceptible (como figura), esa proximidad física de escenas imaginariamente alejadas. Siguiendo a Paul Ricoeur, Andrew propone considerar como figura esencial la figura de la poesía: la metáfora, que "reorienta por completo el significado en relación a la situación en la que se utiliza".

Existen muy pocos análisis fílmicos que se planteen describir este nivel figural (aunque hay muchos films —y no sólo mudos, como muchas veces se tiende a pensar— que parecen prestarse muy bien a este tipo de enfoque). El trabajo de Eric Rohmer sobre *Fausto*, que nosotros hemos resumido al principio de este apartado, sería evidentemente uno de los ejemplos principales. Pero vamos a proporcionar otro, muy distinto en su inspiración, y debido precisamente al propio Dudley Andrew, que analiza otro film de Murnau, *Amanecer*. Así, en los cuatro planos que forman, al principio del film, un segmento autónomo agrupado bajo el título "Summertime - Vacation Time", Andrew descubre cuatro "paradigmas" gráficos, cada uno de los cuales, según él, desem-

peñará luego un papel clave en el drama visual. El primero representa la estación del ferrocarril en forma de pintura, y luego (sin transición) en forma de maqueta animada. Andrew lee aquí el conflicto entre el naturalismo y el expresionismo que, a su parecer, está presente en todo el film, y del que proporciona ejemplos pertenecientes tanto a la interpretación de los actores como al decorado. Después ve este conflicto como una especie de emblema del proceso de "transmutación interna" que caracteriza sistemáticamente el tratamiento de las acciones en el cine de Murnau. El segundo plano, una locomotora que atraviesa la pantalla en diagonal, cruzándose con otra con la que forma una especie de X, es un emblema del conflicto. Del mismo modo, Andrew afirma que precisamente sobre este esquema de la diagonal se construye la escena del intento de asesinato en el lago (mientras que las líneas diagonales están fundamentalmente ausentes, por ejemplo, de todas las escenas que transcurren en la ciudad). El tercer plano, que reúne en *split-screen* un paquebote y una joven al borde de una piscina, y en el cual un bañista, hacia la mitad del plano, entra constantemente por la parte inferior del encuadre, sugiere el poder de lo no-visto y de lo no-encuadrado en *Amanecer* (y el sentido que Murnau extrae de este poder: el del terror). Finalmente, el cuarto plano muestra a los pasajeros dispuestos sobre el paquebote en una composición que recuerda a muchos cuadros, aunque complicada por dos ligeros movimientos: un velero atraviesa la parte superior del encuadre y la cámara se desliza lentamente hacia delante. Estas dos características —pictoricidad de la composición e importancia de los movimientos de cámara— son las dos bases unánimemente reconocidas del "estilo Murnau", y a Andrew no le cuesta ningún trabajo descubrir su "aplicación" y su "desarrollo" en el resto del film.

Naturalmente, lo que hemos proporcionado aquí no es más que un breve esbozo, quizás involuntariamente caricaturesco, del desarrollo de este análisis. Resulta ocioso decir que la aproximación a un film realizada de este modo, a partir de cuatro imágenes planteadas como síntesis emblemática, siempre será muy aventurada, y sólo puede intentarse si existen buenas razones para suponer que el film posee una gran coherencia plástica y estilística. En la mayor parte de los casos, el uso de metáforas (o de figuras pertenecientes al registro metafórico) es mucho más limitado, más localizado y menos "orgánico" de lo que Andrew supone aquí. Así, pues, resulta imposible establecer consignas generales

para este tipo de análisis que, más explícitamente interpretativo que otros, exige también más prudencia y sutileza. Como máximo, lo que podemos decir aquí es que la mejor base es siempre el conocimiento histórico de los *estilos* fílmicos, el único que permite apreciar la verosimilitud de hipótesis de este tipo relativas a la utilización del nivel figural.

3. El analisis de la banda sonora

El hecho de que situemos en esta posición el desarrollo del análisis del sonido en el cine, después de haber examinado las relaciones cine-pintura y el análisis de la imagen, puede que haga suponer una vez más la existencia de una jerarquía cuya víctima sería el elemento sonoro, siempre en relación de dependencia con respecto a la imagen. Esperamos demostrar que todo esto no es cierto y que, si hace algunos años los análisis fílmicos centrados sobre la banda sonora resultaban muy escasos, luego la situación parece que se ha modificado en sentido positivo.

> En efecto, tras la invención del cine sonoro, la banda de sonido está teóricamente en una situación de igualdad con respecto a la banda de imagen en lo que se refiere a la construcción del sentido fílmico: sin lugar a dudas vehicula, a través de los diálogos, una buena parte de las informaciones necesarias para el desarrollo de la narración. No es menos cierto que, aún hoy en día, quedan huellas de teorías desarrolladas al final de la década de los 20 y principios de la de los 30 que definían casi toda la especificidad del cine a partir de la imagen en movimiento (véase *Estética del cine*, "El cine, representación sonora", págs. 43-49).

Antes de abordar el análisis de la banda sonora propiamente dicha, su definición y la diversidad de sus componentes, creemos que resultará útil insistir, a partir de un ejemplo muy concreto, en la tradición del análisis musical.

3.1. El ejemplo de la música

Sin duda, el arte que ha provocado más análisis es la música. Pero también hay que añadir que esta propensión al análisis se encuentra de alguna manera inscrita en la naturaleza del propio

arte musical (por lo menos en lo que se refiere a una parte muy amplia de nuestra herencia cultural). En efecto, en las sociedades occidentales la música siempre ha estado muy estrechamente relacionada con las matemáticas, y a menudo incluso de una manera consciente. Las especulaciones realizadas durante los siglos XVII y XVIII acerca de la escala musical, los sonidos y sus proporciones, condujeron a un sistema que aún hoy parece en activo y que sitúa la creación musical en el marco establecido por un conjunto de reglas y de algoritmos (lo que se enseña en los conservatorios con el nombre de "armonía"). También desde entonces —es decir, desde hace aproximadamente dos siglos y medio— existe, como consecuencia, un análisis "musicológico", que potencialmente es muy refinado y complejo, pero que, en esencia no es más que la verificación de la *regularidad* de la obra, de su conformidad con respecto al canon. Hace menos de cien años, por ejemplo, el opus 99 de Brahms, una sonata para violoncello y piano, fue violentamente criticado por pasar con demasiada ligereza de la tonalidad en fa mayor al fa sostenido menor. Sin duda, la atonalidad, el dodecafonismo y la música "concreta" han hecho cambiar estas reglas, e incluso la musicología ha encontrado un nuevo terreno de actividad en el movimiento de recuperación de la música barroca establecido mediante el encauzamiento de una de estas empresas de reconstitución que tanto abundan en nuestra época. Y no mencionamos este último ejemplo de una manera inocente, puesto que en su planteamiento está muy cerca de todo lo que supone el análisis fílmico. El análisis musicológico *stricto sensu* (=determinación del carácter regular o irregular de las obras) no posee ningún equivalente imaginable en el campo de la filmología, pero el trabajo que ha efectuado desde hace una veintena de años a partir de la música del siglo XVIII resulta muy instructivo. Dejando aparte el aspecto técnico (retorno a los instrumentos antiguos, al diapasón de la época, etc.), que aquí no nos interesan en absoluto, este movimiento ha supuesto, en efecto, una nueva comprensión de un fenómeno cultural perteneciente al pasado. Por no tomar más que un ejemplo —aunque decisivo— la idea acerca de que la música barroca es un discurso enteramente dominado, en el sentido estilístico, por la materialización de una *retórica* muy estricta, ha tenido consecuencias incalculables tanto en la propia ejecución de estas obras como (y de una manera más fundamental) en el concepto que debemos formarnos de ellas. Esta

noción de retórica, sobre todo si se toma en serio, como debe hacerse, desplaza ampliamente el discurso musical hacia una zona que *a priori* no parece consustancial a él: la del sentido. La música barroca, dado que se apoya en estas estrictas reglas retóricas, habría propuesto así un sistema de correspondencia entre el sonido y el sentido, más o menos codificado de una manera definitiva, es decir, habría sido más consciente de este problema del sentido —y lo habría resuelto mejor— que toda la música "programada" de finales del siglo XIX, por ejemplo. Cuando se consideran las dificultades que debe atravesar, aún hoy en día, la balbuciente semiología de la música para tratar esta cuestión del sentido, la idea parece interesante. En concreto, posee el inmenso mérito de señalar (lo cual, en el caso de la música, resulta más claro que nunca) que el sentido no surge tanto de una relación con lo real como de una relación con las convenciones, con los códigos.

3.2. El análisis del sonido fílmico: la noción de banda sonora y sus límites

Uno de los problemas principales del análisis de la banda sonora es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras. Primero, en relación con la banda de imagen, incluye una gran cantidad de material no diegético. La música del film, sobre todo, es principalmente extradiegética [Michel Chion propone denominarla "música de foso", por analogía con la música de ópera, mientras que la música comprendida en la diégesis sería una "música de pantalla" (*Le son au cinéma*, 122-123)], pero éste es también el caso de una proporción nada despreciable de palabras: en ciertos films, por ejemplo en la mayor parte de los documentales, aunque también en numerosos films de ficción (unos ejemplos: *Le plaisir*, de Max Ophuls, 1952, o *The saga of Anatahan*, de Josef von Sternberg, 1953), un comentario puede tener su origen en el exterior de la diégesis. Más concretamente, se podrían distinguir distintas funciones en el interior de este material extradiegético: explicación, caracterización, descripción, etc. Además, la banda sonora comprende tres tipos de elementos que difieren profundamente en lo que se refiere a su relación con lo real (con el referente) y en el tipo de representación del mundo que suponen. A decir verdad, las nociones de "banda sonora", "banda de diálogos" o

"banda de ruidos" pertenecen al vocabulario de la práctica técnica de los films y, según esto, no pueden transferirse tal cual al desarrollo del análisis.

> Desde hace una quincena de años, numerosos analistas y teóricos han venido destacando esta heterogeneidad de la banda sonora, proponiendo a su vez tipologías más operativas de las materias sonoras (música, palabras, ruidos) y la existencia de relaciones entre el eje sonoro y el eje visual (véase la bibliografía anexa). Así, el paradigma clásico sonido *in*/sonido *off* ha conocido una larga serie de revisiones terminológicas que parten de su inadecuación con respecto a las circunstancias atestiguadas por los propios films y proponen clasificaciones más operativas, todas ellas a partir de los artículos "Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse" (1973) de Daniel Percheron; "L'orgue et l'aspirateur", de Serge Daney, con sus sonidos *in, off, out* y *through*; y "Son *in* vs son *off*", de Roger Odin, además de los libros, ya más recientes, de Michel Chion. Recordemos que la mayor parte de estas categorías se refieren esencialmente a la relación entre la palabra y la imagen considerada desde el punto de vista de la diégesis (de la lógica audiovisual del universo representado).

De una manera más radical, en su libro *Le son au cinéma*, Michel Chion defiende la tesis de la inexistencia de la banda sonora, tesis ya esbozada en su ensayo anterior, *La voix au cinéma*. Sus primeros argumentos se refieren al carácter "cajón de sastre" y engañoso de la noción de banda sonora desde el momento en que postula que los elementos sonoros agrupados en un único soporte de grabación, la pista óptica del film, se presentan efectivamente ante el espectador como "una especie de bloque en coalición", en relación a una no menos ficticia "banda de imagen". Según Chion, los elementos sonoros de un film se van analizando y distribuyendo inmediatamente en la percepción del espectador según la relación que mantienen con lo que ve. Y a partir de esta "orientación inmediata" de la percepción sonora, ciertos elementos pueden quedar "avalados" en la falsa profundidad de la imagen o remitidos a la periferia del campo, mientras que otros —principalmente la música y las voces de comentarios— pueden dirigirse hacia otro lugar, imaginario, comparable a un *proscenium*. Otra idea fundamental, según él, se basa en la reafirmación de la jerarquía en favor de las voces: "En el cine 'tal

como es', para los espectadores 'tal como son', no existen sonidos entre los cuales pueda incluirse la voz humana. Existen las voces y luego todo lo demás. Dicho de otro modo, en cualquier tipo de magma sonoro la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción que se establece a su alrededor" (*La voix au cinéma*, págs. 13-15).

En el capítulo titulado "Pour (ne pas) en finir avec la bande-son", perteneciente a *Le son au cinéma*, Chion combate la tesis clásica de los defensores de la autonomía de la banda sonora, así como la reivindicación de una relación de igualdad entre esta última y la imagen. Para él, el sonido fílmico no puede ser "un sonido en sí mismo", puesto que es siempre vehículo de un sentido o indicio de una fuente. Después de recordar la conocida heterogeneidad de las distintas fuentes de los sonidos fílmicos (sonidos directos, efectos sonoros, voces grabadas en estudio...), insiste en las relaciones de precedencia obligatorias que se establecen entre estos sonidos: "Los niveles sonoros se equilibran (en las mezclas) en función de criterios referidos, antes que nada y de un modo natural, al efecto dramático relacionado con la acción y la imagen: pero en ningún caso al equilibrio intrínseco de la banda sonora considerada en sí misma". Según este análisis, el espectador descompone la frágil unidad de la banda sonora distribuyendo el sonido en diferentes zonas y estratos (relativamente independientes unos de otros) de relaciones entre la acción y la imagen.

En realidad, afirma Michel Chion, la "así llamada banda sonora" no es, la mayoría de las veces, una estructura autónoma de sonidos que puedan presentarse como una coalición (un bloque unido a la imagen), sino más bien una yuxtaposición, una coexistencia relativamente inerte de mensajes, contenidos, informaciones y sensaciones que encuentran su sentido y su dinámica en la manera en que se distribuyen según los espacios imaginarios del campo fílmico.

Nos hemos permitido esta breve excursión teórica porque la tesis que acabamos de resumir nos parece muy útil para salir al encuentro de ciertas ideas (que a veces se emiten con demasiada facilidad) sobre la necesaria autonomía de la banda sonora y del proceso consiguiente, el de la relación de "pleonasmo" entre un sonido sincrónico y una imagen.

Con el fin de proporcionar más detalles mediante ejemplos de análisis fílmicos de los elementos sonoros, vamos a volver, como

siempre por pura comodidad, a la tripartición clásica —sin duda muy discutible, como acabamos de ver— entre música, palabras y ruidos.

3.3. El análisis de la música del film

La música, de la que ya hemos hecho mención en el apartado 3.1., no es, propiamente hablando, un arte representativo o una técnica de representación. Su valor "representativo", e incluso su valor "expresivo", son muy convencionales, y dependen estrictamente de consideraciones históricas y culturales que varían sin cesar.

> La función principal de la música de los típicos films comerciales es acentuar el efecto de unidad que también se intenta conseguir en el nivel de la narración y de la imagen. Innumerables films americanos de serie B, pertenecientes a los años 40 o 50, presentan una banda sonora casi ininterrumpida que subraya aquí y allá este o aquel acontecimiento, aunque la mayoría de las veces ni siquiera se nota (compositores como Miklos Rozsa o Dimitri Tiomkin —por citar únicamente a los mejores— son verdaderos especialistas en el género). Naturalmente, la música también se encarga, aunque de una manera más local y más episódica, tanto de "describir" como de "expresar" (y en ocasiones de las dos cosas a la vez). En los casos más conscientes de este tipo de utilización de la música, la colaboración entre cineasta y compositor se amplía del rodaje al montaje: el ejemplo más típico es, claro está, el trabajo común de Prokofiev y Eisenstein para *Alejandro Nevski* y, sobre todo, *Iván el Terrible*, pero también podría pensarse en muchos otros grandes cineastas, de Hitchcock (sobre todo en sus films con Bernard Herrmann) a Resnais (que, en *Providence*, utiliza magistralmente —no sin ironía ni distanciamiento— el enfático estilo de Rozsa).

Raras veces se ha intentado realizar el análisis de la banda musical de un film, y cuando se ha hecho siempre ha sido a partir de films excepcionales. Así, en su libro sobre *Iván el Terrible*, Kristin Thompson dedica un capítulo entero al análisis de la banda sonora —una buena parte del cual está consagrado a la música— y otro a las relaciones sonido-imagen. Anteriormente, a principios de la década de los 60, la música que escribió Giovanni Fusco para *Hiroshima mon amour* dio lugar a varios análisis de tipo musicológico, a causa de su carácter innovador y del

papel que desempeña en relación al montaje del film: el estudio de Robert Wangermee titulado "Hiroshima et la musique de film", incluido en el libro colectivo ya citado; el estudio de Henri Colpi en *Défense et ilustration de la musique dans le film*; el de François Porcile en *La musique à l'écran...*

> Un ejemplo extraído de este último libro:
> "Los temas de Giovanni Fusco para *Hiroshima mon amour* demuestran a la perfección la importancia del *ostinato* rítmico. El tema "Musée" repite el mismo motivo ascendente de piano: sol, do sostenido, fa sostenido. Al final del tema "Musée 2", interviene un nervioso *staccato* de la viola, repetido invariablemente hasta el final de la coda. Del mismo modo, el *andantino* del flautín en el tema "Ruines 2" aparece ritmado por un incansable sol sostenido del coro. Esta misma nota repetida se presenta en el tema "Ruines 3", más acentuada aún por un obstinado motivo de la viola: sol, fa sostenido becuadro, sol. La repetición del tema "Corps", al final del film, que ilustra la solitaria partida de Emmanuelle Riva, añade al solo de piano un *ostinato* de todo el conjunto instrumental, que se irá amplificando hasta ahogar al propio tema."

Se trata de un análisis clásico, puramente interno, de la partitura musical, aunque los autores aborden también las relaciones de la música con la imagen. Por eso vamos a desarrollar ahora un ejemplo más reciente y completamente centrado en la función de la música en el significado global del film: se trata del estudio de Michel Chion dedicado al papel de la música en el episodio central de *Le plaisir* (Max Ophuls, 1951-1952), "La Maison Tellier", basado en el célebre cuento de Guy de Maupassant.

Primera constatación: la música que utiliza Ophuls no es una música original, sino que está compuesta de arreglos realizados a partir de temas de Offenbach, cánticos religiosos célebres y una breve pieza de Mozart. Chion analiza primero la distribución de las intervenciones musicales en los tres movimientos del film: 1) en la ciudad, en la casa Tellier; 2) en el campo (viaje, llegada al pueblo, noche), y luego durante la ceremonia religiosa (una primera comunión); 3) finalmente, regreso a la ciudad y fiesta en la casa cerrada. Distingue cuatro elementos musicales diferenciados, cada uno de los cuales tiene un sentido y una función distintos, y los denomina: 1) la danza-*potpourri* (que mezcla diferentes temas de Offenbach y música ligera del siglo XIX); 2) el tema-canción (tomado de una canción de Beranger, *La grand-mère*); 3)

el tema-cántico (*Plus près de toi mon Dieu*), y, finalmente, 4) una pieza de Mozart, "tan breve como sublime, para coro mixto y orquesta, *Ave Verum*".

La danza-*potpourri* interviene en la primera y en la tercera parte, siempre asociada a la descripción de la casa cerrada y a las escenas que se desarrollan en ella, presentándose como una especie de emanación suya. No se trata de un tema propiamente dicho o de un leitmotiv, sino de un cierto número de melodías poco diferenciadas y mezcladas entre sí, relacionadas con una sensación de amable agitación rítmica, a la vez sobria y vital.

El tema-canción, verdadero leitmotiv del film, alterna una estrofa y un estribillo procedente de una célebre canción picaresca de Beranger, *La grand-mère*. La letra, canturreada, de la que el film únicamente utiliza las frases más decorosas, modula un único motivo: el lamento por no haber aprovechado mejor los buenos tiempos de la juventud. Como dice el estribillo: "*Combien je regret / Le temps perdu / Ma jambe bien faite / Et mon bras dodu*" (Cómo lamento / El tiempo perdido / Mis bien torneadas piernas / Y mis rollizos brazos). Musicalmente, el tema dibuja una caída, un lamento, una extinción. Primero de manera puramente instrumental y después mediante algunos canturreos, poco a poco va envolviendo su propio texto, que Rosa (Danielle Darrieux) comunica al resto del grupo. Por el contrario, al final del film (durante la fiesta en Rouen), ya no se oye más, convirtiéndose en prioritarios ciertos temas de alegría más anónima, inmediata e intercambiable (el *potpourri*). "El giro melancólico mediante el cual se alternan durante la primera parte deja paso a un mecánico y despiadado sobresalto."

El tema-cántico, asociado por supuesto con la solemne comunión, aparece muchas menos veces, limitándose a la parte central. Como *La grand-mère*, el cántico *Plus près de toi mon Dieu* se presenta en una versión instrumental antes de desplegar su letra. Su primera aparición cantada (por un coro de niños) interrumpe literalmente, y de manera inopinada, una de las irrupciones de *La grand-mère*. "Cae como un chaparrón, el chaparrón del sentimiento religioso que hasta aquí se había reprimido." Su papel es el de actuar como trampolín hacia una música inédita y reconstruida en su integridad, el *Ave Verum* de Mozart.

El *Ave Verum* de Mozart cae sobre la pequeña iglesia, en una transcripción instrumental, como un rayo de gracia, después de ciertas músicas litúrgicas más banales y rutinarias. Ophuls no nos

permite ver la orquesta fantasma que ejecuta el *Ave Verum*, pero subraya las reacciones de los religiosos y de los comulgantes, que parecen experimentar en carne propia ese efecto fulminante.

> "Y entonces vemos a Rosa, atrapada por este alud de belleza y espiritualidad, y, como por contagio, al resto de los participantes deshechos en lágrimas, mientras que por encima de la música la bella voz de Jean Servais cuenta la escena con palabras de Maupassant y, en la continuidad del plano, la cámara sube hasta el cielo y vuelve a bajar, reflejando y relacionando —en un amplio movimiento descriptivo de la iglesia— a todos los fieles unos con otros, al tiempo que une el cielo con la tierra. Este *Ave Verum* es, en 'La Maison Tellier', la clave de bóveda del edificio dramático concebido por Ophuls. Del mismo modo, la continuidad musical de la inmensa curva melódica que forma este fragmento de tres minutos parece tallada en un solo bloque, como una sola unidad que intentara tejer en el espacio el recorrido aéreo de la cámara, construyendo así una temblorosa y frágil tela en la que quedarían atrapados tanto los comulgantes como las prostitutas. Incluso nos atreveríamos a decir que existe una sutil y consciente afinidad entre el *vibrato* amplio y excesivo, próximo al temblor, de los instrumentos de cuerda que interpretan la música de Mozart, y el incierto y vacilante movimiento de la cámara."

Así, tras una heterogénea diversidad de citas musicales, encontramos en "La Maison Tellier" una gran riqueza de situaciones y estatutos. El tema-canción es la música central por excelencia, imbuida de una plasticidad y flexibilidad sin límites: con su dominante melódico-sentimental, establece relaciones entre el pasado, el presente y el futuro, en oposición al ritmo fálico de la danza-*potpourri,* mientras que el objetivo del tema-cántico es introducir la ruptura que supone el *Ave Verum,* "inclusión sin previo aviso que constituye una intuición genial consistente —tras la audición íntegra y al desnudo del tema-cántico— en el desplazamiento masivo del centro de gravedad hacia una nueva e inesperada música".

3.4. El análisis de los ruidos, de los sonidos ambientales y del habla

El título de este apartado supone una cierta provocación que consiste en meter en el mismo saco ruidos, sonidos ambientales y habla. En efecto, como ha subrayado Michel Chion (y como ya

hemos dicho en el apartado 3.2), en el interior de la banda sonora sólo existe "la voz humana y todo lo demás". El proceso de autonomía de la música se impone por sí mismo, aunque el análisis deba esforzarse para relacionarlo con la imagen. Pero aquí debemos subrayar el interés de la consideración de los elementos no verbales y no musicales, incluso teniendo en cuenta la vaguedad de la categoría semántica de "ruido". Las fronteras que separan lo verbal y lo musical del universo de los ruidos y de los sonidos ambientales son muy variables e históricamente fluctuantes.

El ejemplo clásico de confusión música/ruido se encuentra en *Los pájaros,* de Alfred Hitchcock: la música, casi toda ella electrónica, de Bernard Hermann, incorpora toda una serie de graznidos de pájaros más o menos transformados y deformados.

Este proceso está en la base de todas las partituras musicales de Michel Fano para los films de Alain Robbe-Grillet, desde *L'inmortelle* (1962) a *Jeu avec le feu* (1975), así como de los films de montaje sobre la vida de los animales en libertad realizados por Gérard Vienne y François Bel (*Le territoire des autres*, 1971; *La griffe et la dent,* 1975).

Por el contrario, la confusión ruidos/habla es la que domina la construcción del universo sonoro de los films cómicos de Jacques Tati o de Pierre Etaix. Lo que dicen los personajes de *Las vacaciones de monsieur Hulot* o de *Playtime* no tiene ninguna importancia, puesto que se trata de una especie de rumor verbal de esos mismos personajes (es la identificación de un acento inglés muy esquematizado que resultaría muy adecuado para un turista, por ejemplo). (En el libro de Chion pueden encontrarse numerosos análisis del universo sonoro de Jacques Tati.)

El momento de la aparición del cine sonoro, es decir, cuando aún no estaban fijadas las convenciones de lo verosímil, supuso un gran interés por la función de los ruidos en los films. Ciertas películas particularmente inventivas en este aspecto, sirvieron de terreno privilegiado para los analistas que intentaban definir las condiciones estéticas del cine sonoro: así, *¡Aleluya!* (King Vidor, 1929) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931).

La partitura sonora de *M* es de una riqueza excepcional y privilegia sistemáticamente el sonido fueracampo (cuando en el plano no aparece la fuente sonora): así, el silbido del *leit-motif* musical determinado desde la primera aparición del asesino, el grito de los peatones en la calle, el sonido del reloj de cucú de la madre de Elsie, sus

llamadas, el informe de la policía leído en *off*, el ruido también en *off* del clavo que M intenta enderezar en el desván cuando es descubierto por los hampones, etc.

A la inversa, la toma de partido hostil con respecto a la palabra sincronizada encuentra una de sus más altas expresiones en *Bajo los techos de París*, de René Clair (1930).

De entre los intentos más recientes de clasificación de los ruidos, debemos citar el de Dominique Chateau ("Projet pour une sémiologie des relations audiovisuelles dans le film"), que propone una taxonomía basada en la procedencia, la naturaleza y la función, sobre todo en su relación con la imagen: hipótesis relativa al sonido "ligado" a la imagen o a la diégesis.

También podríamos diferenciar los sonidos fónicos (fonemáticos: discurso verbal; no fonéticos: gritos, ladridos, murmullos, sonidos confusos...) de los no fónicos (todos los demás). Del mismo modo, ciertos sonidos son de procedencia humana y otros extrahumana (distinción establecida por Pierre Schaeffer). Por una parte la palabra y los sonidos fónicos no fonéticos, así como los ruidos de pasos, los aplausos, las bofetadas, etc. (Chateau se basa en la lista de ruidos realizada a partir de *L'homme qui ment*, de Alain Robbe-Grillet: de ahí la frecuencia de las bofetadas.) Por otra, los sonidos "naturales" (chapoteos, crujido de la madera, susurro de las hojas, etc.), los sonidos instrumentales (tambores, percusiones, etc.) y los sonidos electrónicos (ondas, frecuencias, etc.), todas ellas categorías susceptibles de imbricaciones y deslizamientos entre una y otra; de este modo un chapoteo en el agua puede ser musicalizado electrónicamente, el "sol" de una sirena de barco puede encadenarse con la primera nota de una partitura musical (como ocurre por ejemplo al principio de *Muriel*, de Resnais).

Con la intención de sintetizar y clarificar las cosas, Chateau propone distinguir los sonidos concretos (o justificados por su fuente) de los sonidos musicales en el más amplio sentido del término. Un sonido concreto puede justificarse directamente en el film o indirectamente (postulado por el universo diegético, como es el caso de los sonidos ambientales). Con el fin de evitar la desigualdad del *in/off*, propone sustituirla por el concepto de relación: una combinación audiovisual estará relacionada cuando el sonido y su fuente de emisión aparezcan simultáneamente; en el caso contrario, se hablará de combinación libre.

Dominique Chateau ilustra estas clasificaciones mediante un análisis de la banda sonora de *L'homme qui ment,* cuya partitura musical —concebida por Michel Fano— se caracteriza por el enmarañamiento del material "ruidoso" con el material "musical", dado que este último pertenece al campo de la denominada música "concreta". En el análisis de la banda sonora de *Muriel,* citado antes como ejemplo de aproximación códica a un film (capítulo 3, apartado 3.1), Michel Marie insiste particularmente en los códigos del análisis auditivo, la naturaleza de la toma de sonido y de las mezclas propias del film, y el "realismo sonoro" producido por estos medios.

> La banda sonora de *Muriel* está postsincronizada por completo, y los niveles sonoros respetan las convenciones dominantes de las mezclas: se privilegia así enteramente la comprensión auditiva de las palabras. Sin embargo, el film asume las lecciones de la "revolución del sonido directo" que marcó la evolución de las técnicas a principios de la década de los sesenta. Los ruidos aparecen muy frecuentemente y reproducidos a un nivel muy poco habitual, tanto los sonidos *in* (ruidos de interruptores, los pasos de los personajes sobre el parqué del apartamento...) como los sonidos *off* (sirenas y motores de barcos procedentes del puerto de Bolonia, muy cercano pero raramente presente en la imagen...). El apartamento de Hélène (Delphine Seyrig) suena como una "concha vacía", como una especie de modelo reducido de toda la ciudad. Las conversaciones de la calle, que siempre resultan comprensibles, aparecen a menudo entrecortadas por sonidos parásitos muy agresivos: claxons, la sirena de una ambulancia, el motor de una motocicleta, los gritos de una vendedora, un *slogan* vomitado por un altavoz...
>
> La banda sonora del film es una partitura que orquesta el conjunto de todos estos ruidos, el habla de los personajes y las discontinuas intervenciones musicales de Hans Werner Henze.

En lo que se refiere al habla, instancia principal de la banda sonora, hasta hoy ha dado lugar principalmente a una aproximación narratológica: los análisis se han interesado esencialmente por el estatuto narrativo de los enunciados verbales: diálogos *in* u *off*, comentario extradiegético, monólogos interiores, voces en *flash-back*... De hecho, cuando se empieza a abordar el habla fílmica, parece obligado establecer una gran división de conjunto entre los contenidos semánticos de los enunciados verbales y todas las demás características. Los contenidos semánticos se

estudian al mismo tiempo que la narración, puesto que son uno de sus elementos principales. Parece difícil estudiar un personaje fílmico sin traer a colación lo que él mismo dice en el film: a menudo, la palabra desempeña un papel estructurador en la propia organización del relato.

> Siguiendo con su análisis de la banda sonora de *Muriel*, Michel Marie analiza el sistema del habla fílmica, y señala que se trata de un film "parlanchín", en el cual los personajes recurren abundantemente al lenguaje, aunque no siempre en el interior de la función dramática: con frecuencia son *collages* de conversaciones prosaicas en absoluto necesarias para la progresión de la intriga. Marie estudia las categorías lexicales que aparecen en el film: "¿De qué se habla en *Muriel*?" y hace emerger del campo semántico dominante de la alimentación (las comidas) el de la destrucción y la tortura. Analiza igualmente la frecuencia de las estructuras repetitivas, las rupturas de tono y de ritmo, la abundancia de lugares comunes y todo el conjunto de registros verbales: diálogos, microrrelatos, comentarios en *off*, canciones, arengas violentas y sincopadas... De manera que de sus conclusiones puede extraerse una cierta especificidad de la palabra fílmica en oposición a la palabra teatral (necesariamente dramática, aunque sea mediante estrategias antidramáticas).

Por el contrario, es raro que un análisis se interese por los "otros caracteres" de la palabra. Y sin embargo se trata de elementos constitutivos del film, con el mismo derecho que todos los demás: una excelente manera de darse cuenta de ello consiste en ver, sin subtítulos, un film en una lengua que no se conozca. El número de informaciones vehiculadas por el tono de las palabras, por su ritmo, por el timbre de la voz, e incluso las connotaciones derivadas de la mayor o menor musicalidad del habla, se hacen más evidentes y nos sorprenden por la importancia que adquieren. Una vez eliminado del habla todo lo concerniente a los contenidos semánticos, lo que queda es, de alguna manera, su cualidad de "imagen".

> Esta "cualidad de imagen" del sonido se convirtió en algo muy importante para André Bazin desde que escuchó la banda sonora de *Ciudadano Kane*: "La experiencia de la radio le ha permitido (a Welles) renovar la parte sonora de la imagen cinematográfica, lo cual nos hace ser conscientes de lo plana y convencional que resulta en otras ocasiones. Pero Welles no sólo extrae el máximo partido dra-

mático del significado de un sonido, sino que también subraya el relieve que le concede su situación en el espacio, lo que podríamos llamar la profundidad de campo sonoro. Con este fin, se niega a recurrir al potenciómetro para disminuir un sonido que se aleja. (...) Recordemos, del mismo modo, entre cientos de ejemplos, el primer plano sonoro de la máquina de escribir con la que Kane termina la crítica teatral de Leland. Esta puesta en escena del sonido en el espacio se completa mediante el estudiadísimo realismo de los timbres. Hagan una prueba: cierren los ojos durante una escena de *Ciudadano Kane* o *El cuarto mandamiento* y se sorprenderán por el colorido de las voces que se responden unas a otras y por la individualidad de cada sonido. El sonido, que en la pantalla sólo puede ser el soporte del diálogo o el complemento lógico de la imagen, se convierte aquí en parte integrante de la puesta en escena". André Bazin, *Orson Welles*, Chavane, 1950, nota 1, pág. 53.*

3.5. El análisis del habla y de la voz

Los elementos verbales del film han dado lugar, estos últimos años a ciertos análisis fílmicos centrados en los caracteres abordados hasta aquí: esta novedad se manifiesta a través de los desplazamientos nocionales y la diversificación de la terminología: este campo incluye el habla, la voz y los diálogos. El análisis de films se muestra aquí sensible al desarrollo de teorías próximas a él: la pragmática lingüística y el estudio de lo oral, así como el análisis psicoanalítico de la voz. Nos limitaremos a proporcionar dos ejemplos: uno de Francis Vanoye para el aspecto lingüístico y otro de Michel Chion para el aspecto psicoanalítico.

3.5.1. El análisis de diálogos de films

La perspectiva de la reflexión teórica de Francis Vanoye es esencialmente narratológica. Partiendo de la distinción entre tres componentes del relato —lo narrado, lo descrito y lo dialogado— en su libro *Récit écrit, récit filmique* (características propias tanto del diálogo escrito como del diálogo fílmico), el autor se ve llevado a delimitar el diálogo fílmico mediante el análisis de la transcripción (estudio de *Le Schpountz*, de *Adieu Philippine* y de

* La traducción castellana (*Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973) no corresponde a esta edición, sino a otra reducida (París, Editions du Cerf, 1972). [T.]

Mi noche con Maud) y de la conversación (estudio de *France/Tour/Détour/Deux enfants*, de *La rodilla de Clara*, de *Loulou* y de *Le pays de la terre sans arbre*).

> Por oposición al diálogo escrito, Vanoye caracteriza el diálogo fílmico mediante las siguientes características: el sujeto de la enunciación del diálogo es designado por la imagen, ya sea por el físico del actor o por su voz; las voces y los gestos transmiten informaciones al espectador; los ruidos y las palabras pueden superponerse. Al principio de *La regla del juego*, la locutora menciona el nombre de André Jurieu desde el primer plano, él aparece y habla en el plano 4, y cuando se da cuenta de la presencia de su amigo le llama: "*Octave! Ah! Mon vieux Octave!*" (¡Octave! ¡Ah! ¡Mi viejo Octave!). Al principio del plano 7, que encuadra un receptor de radio, Octave no es más que una voz radiofónica y Christine, que le está escuchando, se dirige a Lisette ("*Donne-moi mon sac, Lisette!*": "¡Dame mi bolso, Lisette!"), sin que en ningún momento se pronuncie su nombre, por lo que es la lógica del montaje la que permite relacionarla con la mujer de la que ha hablado Jurieu en el plano anterior sin decir su nombre. En el curso del plano 6, la voz y los gestos de Jurieu expresan el paso de la tristeza a la cólera, mientras que esos dos mismos elementos reflejan tanto el malestar de la locutora como el nerviosismo de Christine.

Corrigiendo la retranscripción previamente publicada por *Avant-Scène* de los diálogos correspondientes a tres segmentos de escenas de comidas en los ya citados films de Pagnol, Rozier y Rohmer, y con la ayuda de útiles descriptivos muy precisos, Vanoye descubre la omisión de numerosos rasgos característicos de lo oral: las dudas, las repeticiones, la segmentación de los enunciados mediante breves pausas o silencios, la utilización de formas invariantes específicas, "faltas" debidas a la rapidez de la enunciación... Señala igualmente la importancia de ciertos útiles pragmáticos que acompañan a la comunicación oral: la regulación de los cambios operada mediante elementos verbales, entonatorios y gestuales, o mediante miradas... La secuencia introductoria de *Le Schpountz*, de Marcel Pagnol, está llena de rasgos de lo oral. El juego con los pronombres personales (*lui/moi*: él/yo) se ve acentuado por la dicción de los actores durante el enfrentamiento entre el tío y el sobrino (Charpin y Fernandel), con abundantes repeticiones en la parte del diálogo que recita el primero (Charpin): "*Voilà!... Voilà l'idée!... Voilà l'imagination!*

Il a trouvé ça... lui!" También hay dudas (*le, lui*), rasgos de sintaxis específicos (*c'est* por *ce n'est, que tu me le redises* por *de me le redire, étaient gonflé* por *avaient gonflé; si tu les avais pas vendus (...) ça veut dire ce pâté de foie...* [sic]), onomatopeyas (*beuh, ah* por *oui*), rasgos pragmáticos que relacionan las réplicas (*mais alors, lui-oh-mais, mais qu'est ce-ce que tu dis*), elementos que subrayan una afirmación al final de una frase (*quoi, va...*), etc.

El diálogo va sistemáticamente acompañado de numerosos gestos de apoyo que funcionan como ilustraciones (Irenée —Fernandel— mostrando el asado de cerdo), como manifestación de afecto (Irenée se enjuga una lágrima y acerca la cara frunciendo el ceño), como reguladores (numerosos gestos de abrazos y movimientos de dedos que acompañan el flujo verbal, cabeceos, el gesto de Irenée agarrando el brazo de su tío para llamar su atención)... La actuación de los intérpretes llega hasta el gesto hiperbólico (extensión de los brazos en el momento de los "funerales tropicales de la familia") e incluso emblemático (el signo de la cruz como valor irónico desde el momento en que no se realiza en una situación ortodoxa: *et, à l'heure qu'il est, elle est peut-être à l'agonie* (muy teatral, se pasa el índice por el cuello) *Tranchée!...* (con mayor gravedad) *Adieu Gra/zi/ani...* (hace el signo de la cruz).

El siguiente estudio de Vanoye intenta definir, con la ayuda de los útiles de la "pragmática conversacional", los rasgos específicos de la conversación fílmica comparando cuatro situaciones conversacionales distintas, dos de ellas extraídas de films de ficción (Pialat y Rohmer) y las otras dos de films-encuesta basados en entrevistas (Godard y Perrault) con crecientes grados de complejidad: desde un plano con dos personajes hasta un segmento más largo (montado) en el que aparecen muchos lugares y muchos personajes.

El fragmento de *France/Tour/Détour/Deux enfants* (6º movimiento) pone en escena una voz interrogadora en *off* (la de Godard interpretando el papel de un encuestador, Robert Linart) y a una niña, Camille, sola en campo, en plano próximo, de pie entre un patio de recreo y una pared. El diálogo se estructura en pares adyacentes de enunciados siguiendo la modalidad pregunta/respuesta. La voz en *off* masculina es la que toma todas las iniciativas de cambio. Camille ocupa la posición "base" y se somete al ritual de interacción instaurado. Aunque respeta el

"principio de cooperación" respondiendo a las preguntas, no cesa de resistirse a esa relación reduciendo la interacción al mínimo (respuestas muy breves). El tono de su voz no manifiesta ningún tipo de interés personal en las respuestas y —sobre todo— sus miradas casi nunca se dirigen hacia la voz (o, por lo menos, hacia el supuesto lugar de la emisión), sino que se dividen entre el patio donde juegan sus compañeros y un lugar intermedio que no ocupan ni el encuestador, ni los compañeros ni tampoco la cámara ("¿Se le ha prohibido mirar a la cámara?", se pregunta Vanoye). De hecho, se trata de una falsa entrevista, puesto que no existe un verdadero diálogo interrogativo-informacional desde el momento en que la voz en *off* ni siquiera desea conocer las respuestas (ya las conoce), es decir, desde el momento en que Camille no es en modo alguno indispensable para la obtención de las informaciones requeridas. Se trata más bien de un intercambio clásico entre maestro y alumno en una situación que, sin embargo, no es explícitamente pedagógica aunque conserve las características básicas de este tipo de acontecimientos. Lo que se pone en escena es el *dispositivo* mismo de la relación pedagógica, con todo lo que tiene de retorcido, incluso de violento, y, de una manera más amplia, de la relación adulto/niño, con todo lo que el adulto pueda tener de curioso, de intruso, de manipulador.

El análisis de *Loulou*, de Maurice Pialat, se centra en el enfrentamiento entre Michel (Hubert Balsan), el hermano de la heroína (Nelly: Isabelle Huppert), y Loulou (Gèrard Depardieu) y revela las diferentes estrategias de evitación que despliegan los personajes en el momento en que Loulou es acorralado y desenmascarado, cara a cara con su interlocutor: en realidad, Michel pone a prueba a Loulou para convencer a Nelly. Pero Vanoye se pregunta justamente: "¿Qué sucede con el lugar del espectador?" ¿Existe identificación con el personaje principal interpretado por la estrella (Depardieu)? Desde esta perspectiva, si Loulou queda humillado ante Nelly y Michel, no sucede lo mismo con respecto al espectador-simpatizante, para quien Michel no es más que un odioso "burgués". A la inversa, ciertos espectadores pueden situarse al lado de Michel (o con Nelly) juzgando a Loulou sin piedad como un "parásito social"...

El análisis se basa principalmente en los diálogos, en la interacción comunicacional, pero también incluye parámetros específicamente fílmicos: la escala y la extensión de los planos, la pre-

sencia del emisor en la imagen, la lógica del montaje y, más globalmente, la relación entre la palabra grabada y la imagen.

Este tipo de análisis del diálogo fílmico y de la conversación puede también tener efectos retroactivos sobre ciertas investigaciones acerca de la pragmática del discurso, aportando algunos ejemplos nuevos y situaciones específicas. Es cierto que el material verbal propio del cine plantea problemas que no pueden encontrarse automáticamente en las grabaciones en bruto de "conversaciones auténticas" por lo que, en este caso, las investigaciones sobre el cine pueden desempeñar un papel preponderante.

3.5.2. El análisis de la voz en los films

Tanto las teorías feministas como el psicoanálisis han orientado el interés de los estudios sobre el habla en el cine hacia la voz, un elemento que hasta hace poco sólo se recordaba gracias a la ya célebre expresión de Barthes acerca del "grano de la voz". Michel Chion, con el ensayo ya citado, ya puso el acento en ese "extraño objeto", tan estratégico como resbaladizo. La voz, pues: no el habla, ni la lengua, ni el ruido, ni el canto. Lo que busca el autor es la voz entendida como mito, la voz original de la madre, poniendo en el centro de sus referencias al libro de Denis Vasse *L'ombilic et la voix*, que considera el momento de cortar el cordón umbilical "como estrictamente correlativo a la abertura de la boca y la emisión del primer grito". El interés de Michel Chion se dirige esencialmente hacia la relación entre el hecho de oír la voz y la visualización de su lugar de emisión, relación que desarrolla mediante su teoría del acúsmetro, derivado de un término central del *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer, "acusmático", que se refiere a un sonido que se oye sin percibir la causa que lo provoca. Luego centra su reflexión sobre las voces que no son ni *in* ni *off*, que no están ni dentro ni fuera, "voces que vagan por la superficie de la pantalla", buscando un lugar en el que fijarse, voces que sólo pertenecen al cine, diferenciándose tanto de la voz-comentario de la linterna mágica como de la voz sincrónica del teatro.

Si abordamos aquí esta teoría de la voz es porque se basa en el análisis fílmico detallado de algunos grandes films cuya lectura enriquece notablemente. Tomaremos como ejemplo el análisis de *El testamento del doctor Mabuse*, de Fritz Lang (1933).

El último film alemán realizado por Lang a principios de los años 30 es una especie de film programático con respecto al cine sonoro. La idea central del film consiste en haber dejado mudo a Mabuse, en servirse del sonido para que no se oiga su voz, o mejor, en no reunir jamás esa voz con un cuerpo humano. La voz de Mabuse, que finalmente se revelará de otro, sólo podrá oírse detrás de una cortina. En cuanto al auténtico Mabuse, permanecerá obstinadamente mudo hasta su muerte. Sólo se le verá hablar como fantasma en sobreimpresión, "dotado de una voz irreal e inhumana de vieja bruja": "Un cuerpo mudo, una voz sin cuerpo; de esta manera se escinde el terrible Mabuse para poder reinar mejor".

Chion muestra a la perfección de qué manera la voz de Mabuse acumula todos los poderes posibles sin preocuparse de las contradicciones lógicas: haciéndose pasar por otro, no precisando en ningún momento desde dónde habla, siendo la voz de un muerto, y revelándose como otra voz pregrabada procedente de una máquina, no un acúsmetro sino una "acusmáquina".

El funcionamiento global del film reside en el principio de no conjunción entre la voz de Mabuse y un cuerpo humano: se trata de una voz literalmente "indesacusmatizable". La totalidad del film progresa mediante una sucesión de falsos descubrimientos que no hacen más que sustituirse unos a otros. El guión es únicamente un tejido de ilogismos que sólo se apoyan en lo no-dicho que los recubre, de donde procede también el poder de Mabuse como príncipe del Mal. Sólo vive gracias a esa prohibición de nombrar y de ver que se imponen sucesivamente los personajes. Hofmeister, bruscamente interrumpido en su confesión telefónica al comisario, se vuelve loco antes de poder mencionar el nombre de Mabuse. Hofmeister, como demuestra Chion, representa el deseo del espectador respecto a saber más, a oír pronunciar el nombre-título del film. A lo largo de todo el relato, Hofmeister intenta conservar el contacto telefónico con el comisario Lohman, del mismo modo que el espectador espera la revelación del enigma. Hofmeister, planteado en su conjunto como "ser para la escucha", es el personaje más regresivo del film, una especie de "feto telefónico" que se agarrara incesantemente a la voz entendida como "cordón de transmisión de un flujo ciego y alimenticio".