



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**El silencio en las imágenes cinematográficas.
Formas audiovisuales
en el cine español del siglo XXI**

Tesis doctoral de
Carlota Frisón Fernández

Dirigida por
Dr. Josep M. Català Domènech
Dr. Rafael Pérez-Taylor

Departamento de Filología Catalana
Doctorado en Artes Escénicas
Universidad Autónoma de Barcelona
2015

A mi madre,
Mercedes Fernández-Martorell

Agradecimientos

En el término. Investigar guiada por Josep M. Català ha sido un privilegio. Una suerte el poder ahondar orientada por él en las ideas que tanto me interesaban. Le agradezco la libertad que me ha proporcionado ya que de otra forma el despliegue del pensamiento aquí elaborado no hubiera sido posible, y menos aún sin la sabiduría con la que me ha orientado.

Al codirector Rafael Pérez-Taylor que desde tan lejos, México, me ha guiado al concretar y precisar cuestiones indispensables en mi estudio.

A Ángela Rosal de la que he tenido la suerte siempre de contar con ella. Ha sido un privilegio la estima y el respeto con el que ha sabido compartir todo lo que durante estos años ha significado esta investigación.

Mi profundo agradecimiento a Álex Grijelmo con el que he compartido un sinnúmero de reflexiones sobre el silencio. Merced al silencio nos hemos reído, nos hemos interesado por los haceres del silencio y entre los dos lo hemos hecho hablar.

Doy gracias al grupo “Cinéfilos por el mundo” del que formo parte junto a Javier Rueda Ramírez, Jesús Villaverde Sánchez, Víctor Rivero, Carlos Fernández, Antonio Cabello Ruíz, Antonio Sánchez Marrón y Enric Alberó. Siempre han estado presentes para pensar conmigo en cine, para compartir inquietudes, ideas, hallazgos y tantas dudas.

A Margarita Pons, Isabel Pifarre, Rosa Fortes y Silvia Marfa, bibliotecarias de la Universidad de Barcelona tan eficaces y tan próximas que gracias a ellas una biblioteca casi infinita parecía estar siempre afín.

Agradezco la colaboración de Lola Álvarez, Alba Sanchís Álvarez, Rodrigo Espejo, Georgina Rabassó que en su momento cada uno con su experiencia me ha ayudado en el desarrollo de este trabajo.

Gracias.

ÍNDICE

Introducción	7
Objeto de estudio	9
Hipótesis	11
Metodología	15
Estado de la cuestión	19
PRIMERA PARTE	43
Marco teórico	
1. ¿Desde dónde se construye la metáfora cine?	45
1.1 El cine: metáfora de la metáfora	50
1.2 Pensar con imágenes-cine	50
1.3 Somos cultura	56
1.4 El humano es metáfora, es acción. El silencio es acción	59
2. Lo <i>escuchavisible</i> en cine	63
2.1 ¿Dónde y cómo se construye lo <i>escuchavisible</i> en cine?	72
3. El silencio	79
3.1 La metáfora del silencio de Dios	86
3.2 Quehaceres del silencio	90
3.3 El silencio en la metáfora cine	107
4. Las imágenes en silencio	111
4.1 Espacios hechos en imágenes en silencio	111

4.2 Las palabras en las imágenes en silencio	118
4.2.1 Voces interiores y voces recuerdo	128
4.2.2 Voces sin boca, palabras sin cuerpo	131
4.3 Los ruidos en las imágenes en silencio	136
4.4 La música en las imágenes en silencio	143
5. Las visualidades silenciosas	149
6. Tiempos y espacios que se accionan acallándose	153
SEGUNDA PARTE	157
Practicar el silencio en cine	
El estudio de campo	159
1.La mala fama del silencio	163
2.Cuatro construcciones de imágenes en silencio	169
2.1 “Sueño y silencio” Jaime Rosales	169
2.2 “Tots volem el millor per a ella” Mar Coll	177
(Todos queremos lo mejor para ella)	
2.3 “Todas las canciones hablan de mí” Jonás Trueba	185
2.4 “De tu ventana a la mía” Paula Ortiz	201
TERCERA PARTE	211
Conclusiones finales	213
Bibliografía	217

Introducción

Se ha considerado que el silencio es un concepto tan hacedor de imágenes en cine que desarrollarlo en profundidad ha permitido ahondar sobre espacios de significación no tenidos en consideración. De hecho, el debate sobre el silencio en cine no cuenta con un abanico notorio que lo discuta. Atrapar el silencio para comprender las posibilidades con las que se puede elaborar en cine, ha posibilitado separarlo del ámbito de la ausencia en el que pareciera estar inscrito. Para ello ha sido necesario desenterrar de su relegación herramientas que sí permiten constituirlo.

Este trabajo se ha propuesto descifrar cómo se construye el silencio en el ámbito cinematográfico. Se ha considerado eje central el hacerlo partiendo de la idea de que el silencio pertenece al ámbito de la acción. Desambiguar tal acción ha permitido entender la trama cinematográfica de manera holística.

Sobre el silencio se han instalado una serie de ideas preconcebidas que aquí no se comparten: el silencio es ausencia, es falta, es vacío, es el principio de todo y desde él arrancarían lo que prosigue, sería, en definitiva, el lugar de la no presencia. Es desde ese mundo de tradiciones y creencias desde donde se ha concebido el silencio, su invento.

A partir de haber presentado separadamente y a continuación el objeto de estudio, las hipótesis, la metodología y el estado de la cuestión en el que se hace un recorrido teórico sobre cómo en el cine ha sido entendido el silencio, este trabajo de investigación ha sido dividido en dos grandes apartados.

En la primera parte se presenta el marco teórico que se ha elaborado para analizar el silencio en el cine. Se despliega en qué consiste la relación entre cultura y

metáfora. El estudio de tal relación ha posibilitado reflexionar sobre el hecho de que toda la actividad cinematográfica hay que entenderla dentro del mundo de la construcción de metáforas. De hecho, la propia existencia de lo cinematográfico pende de aparatos tecnológicos que en sí también son metafóricos. Desde ahí se ha procedido a trabajar la relación que se da entre la construcción metafórica y lo cinematográfico.

Aquí se ha entendido que el silencio debe accionarse para tener presencia. Se ha desgranado cómo se construye el silencio en el vivir del humano para, desde ese lugar, comprenderlo y descifrar las características particulares de cómo se acciona. Es desde ahí desde donde ha sido posible esclarecer que el silencio en cine pertenece al ámbito de lo que debe accionarse. Es entonces cuando se ha establecido el cómo se articula la especificidad del accionar el silencio en la imágenes en movimiento. La importancia de tal empeño radica en que ha permitido concretar cuáles son los componentes que hacen reconocible el silencio en cine, lo que a su vez ha facultado establecer nuevos parámetro con los que trabajarlo.

En la segunda parte se presenta un estudio de campo centrado en cuatro películas del cine español del siglo XXI. A través de él ha sido posible realizar un acercamiento analítico que ha tenido como principal objetivo señalar algunas de las fórmulas en las que se construyen imágenes en silencio. En este apartado se ha aplicado el trayecto que permite innovar el análisis del silencio en cine considerando que este pertenece al ámbito de un accionar distinto al que se ha tenido establecido.

Desambiguar qué es silencio y darle la presencia que tiene en su accionar ha sido empeño en este trabajo de investigación.

Objeto de estudio

El presente trabajo de tesis doctoral **El silencio en las imágenes cinematográficas. Formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI** propone estudiar qué compone lo que denominamos silencio en el cine y cómo este se conforma en el cine español contemporáneo.

La aproximación tenida hasta ahora sobre el silencio en referencia a cualquier manifestación humana, y también la cinematográfica, ha sido abordada y entendida mayoritariamente en términos de ausencia, de falta y de pasividad. De tal forma que se ha hecho residir al silencio en ideas de negación, como si la negación en sí no se construyera; como si el silencio lo compusiera la negación de lo que otros conceptos sí tienen.

Mi intención es discutir la idea del silencio como ausencia y las formas de pensarlo y de trabajar sobre él que se derivan de la misma.

Se trabaja con el objetivo de hacer posible el desvelar si el silencio ha padecido, y aún padece hoy, dejación de lo que lo compone. El objetivo general de la tesis es desenmascarar aquello de lo que está conformando el concepto del silencio en sí y no se dice, o mejor, se omite.

La idea en la que se centra esta investigación es la siguiente: el silencio se construye, está lleno de contenido y por tanto cuando se introduce en la imagen cinematográfica aparece repleto de aquello que no siempre es reconocido como constructor de la imagen en silencio.

La presencia del silencio en cine es una construcción que se concreta en el transcurso de la película; es una representación metafórica dotada de una activación repleta de especificidad. Las películas del cine español del siglo XXI, sobre las que aquí se trabaja, permitirán corroborar las hipótesis que ha continuación se exponen.

Hipótesis

Esta tesis doctoral pretende contribuir a ampliar la actual visión tanto teórica como práctica sobre qué es el silencio en el cine y sobre cómo se utiliza en las obras cinematográficas.

Se parte del hecho de que el humano vive en metáforas y se anuncia que lo metafórico es lo que permite que nos comuniquemos y recreemos el vivir. Es esta premisa la que permite afirmar que el hecho cinematográfico inevitablemente está sujeto a los códigos del mundo de la metáfora. De hecho cualquier película en sí, supone una obra formada por metáforas en las que cualquier autora o autor vive, y es con ellas con las que construye las metáforas que componen el filme. Es decir, que el resultado de todo filme deja constancia de metáforas nacidas de metáforas en las que viven, con las que piensan e idean sus creadores.

Evidentemente, la idea de silencio en sí es una construcción metafórica que al edificarla en la praxis fílmica, se elabora de manera específica en ese campo. En los filmes el silencio se construye y se acciona en el transcurso del movimiento de la imagen. Dicha especificidad llevará consigo un modo concreto de activarlo, lo que propicia la posibilidad de crear nuevas formas de concebirlo, de repensarlo.

La pregunta inicial sobre la que se trabaja trata sobre: ¿cuál es el vivir en el que habita el silencio en cine?

Hipótesis principales:

1. Lo cinematográfico es una construcción metafórica que se produce desde la metáfora en la que el humano, indefectiblemente, vive. El cine es metáfora de metáfora.
2. El cine es metáfora en movimiento. El movimiento cinematográfico, más allá de las construcciones miméticas y temporales, implica procesos de transformación visual y sonora.
3. El cine es además metáfora visual y sonora: es, por lo tanto, metáfora visible y metáfora escuchable.
4. La acción metafórica del cine se produce en zonas imaginarias donde se gestiona la síntesis entre lo visible y lo escuchable.
5. Consideramos que el transcurso fílmico se produce a través de un accionarse en el interior de zonas imaginarias, mediante construcciones metafóricas que tienen como base lo visible y lo escuchable. De ello se deriva que el cine es esencialmente *escuchavisible*, y todo lo que aparece en un filme lo es.
6. En la construcción de lo *escuchavisible* participa el silencio entendido como acción, como predicado, como algo producido. Se hace silencio, se tiene silencio y se practica el silencio.
 - a. El vivir humano es acción.

- b. El ejercicio de accionarse supone realizar prácticas, tareas que circulan sin cesar.
- c. El silencio es quehacer inventado por el humano, es acción. Participa de ese accionarse permanentemente, en cualquier contexto, y acontece también, así, al construirlo en las películas.
- d. El silencio, su idea, su concepto y sus haceres son invención de los individuos. Lo construimos desde la metáfora en la que vivimos inmersos. El silencio es activo, móvil y elocuente en su praxis.

Preguntas de la investigación:

¿Se construye el silencio en cine? ¿Con imágenes? ¿Con palabras? ¿Con ruidos?

¿Con música?

¿Se edifica el silencio en cine en su transcurrir *escuchavisible*? ¿Cómo?

¿Se ha ensordecido el silencio en cine?

Metodología

En esta investigación se trabaja interdisciplinariamente. Se ha investigado acerca de cómo se ha elaborado la idea y el concepto del silencio inserto en el vivir de los humanos tomando ideas fundacionales de la antropología, así como utilizando el pensamiento de la filosofía y de la lingüística. Las diversas perspectivas que ofrece un trabajo interdisciplinar que centra su atención en el ámbito cinematográfico han posibilitado una lectura sobre el silencio y su conceptualización en lo audiovisual distinta, renovada, ya que han permitido conectar la idea del silencio del imaginario colectivo con la construcción del silencio en la imagen-cine. Como consecuencia, ha sido posible suprimir las fronteras establecidas entre el silencio llamado real y el silencio denominado imaginario.

Se parte de la premisa de que ambos silencios se construyen desde el imaginario, desde la metáfora en la que todos los humanos estamos inscritos. Por tanto, una lectura de la representación del silencio en cine que tenga en consideración la idea de silencio que llamamos real contribuye a poder dilucidar cómo se ha construido en el ámbito cinematográfico. El acercamiento interdisciplinar responde a que lo que llamamos realidad no está compuesta de partes, sino que es un todo interconectado. La presencia de diversas disciplinas en esta investigación cumple el objetivo de obtener el beneficio que supone acercarse al silencio en cine desde áreas de conocimiento que enriquecen su análisis.

Se ha realizado un recorrido sobre cómo ha sido estudiado y analizado el silencio en la construcción de las imágenes-cine. Es destacable el hecho de que en el cine es disperso el corpus bibliográfico sobre el silencio, y a nivel teórico es escasa la relación que se establece entre silencio e imagen. De hecho, se ha estudiado la relación silencio e imagen ubicando el silencio en una posición anexa. En algunas ocasiones, lo

que sí encontramos son trabajos diseminados sobre películas concretas, en los que se menciona el uso que la directora o director hace del silencio en su obra, pero siempre desde un acercamiento al silencio de manera colateral.

Ante la no presencia de amplia bibliografía sobre el silencio en cine, esta investigación se ha centrado en preguntarse cómo se ha pensado la imagen cinematográfica, cómo se ha activado y cómo, acto seguido, ha sido conformada la conceptualización del silencio y cómo este se ha visibilizado en el movimiento de la imagen. Por lo que la bibliografía utilizada desde el ámbito cinematográfica ha ido más allá de las escasas reflexiones sobre el silencio que los especialistas en cine han tenido a bien elaborar.

Desde este marco se ha leído el silencio en cine. El interés aquí es analizar cómo el cine ha trabajado el silencio y de qué forma lo evidencia.

En la primera parte de esta investigación se presenta qué se entiende por silencio en cine y de qué está construido. En la segunda se concreta cómo se edifica el silencio en las formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI. En la tercera se presentarán reflexiones, a modo de conclusiones.

Se han escogido cuatro películas de cuatro directores diferentes que han realizado, al menos, dos películas. Además, su carrera profesional como cineastas la han comenzado a partir del año 2000. A partir de estos criterios se ha delimitado el objeto de estudio –las películas– para corroborar, o no, las hipótesis y el marco teórico aquí propuestos.

El objetivo de seleccionar cuatro películas de cuatro profesionales distintos se ha llevado a cabo teniendo en cuenta que cada una de ellas representa el silencio con un uso metafórico distinto.

Se ha establecido como algo importante el entrevistar a los directores de los filmes escogidos, debido a que es en la figura del director o directora de un filme donde recae la responsabilidad última de la construcción del imaginario que en él se plasma. Es en la película donde cohabitan tanto el espacio expresivo de los directores como el lugar desde donde reflexionan a través de la tecnología cinematográfica.

Por otro lado, a la hora de seleccionar las películas, se ha tenido en consideración la diferencia de género de quien las ha dirigido: dos películas dirigidas

por una mujer y otras dos dirigidas por un hombre. Sin olvidar que, ciertamente, en el período circunscrito sigue presente el hecho discriminatorio de que hay muchos más hombres ejerciendo la profesión de cineastas que mujeres.

El objetivo de las entrevistas a las directoras y a los directores radica en que solo es posible saber en profundidad, a través de estas, cómo conciben ellos el silencio en cine, cómo lo idean y cómo lo razonan al edificar las imágenes cinematográficas. De este modo, la reflexión sobre el silencio de quienes lo han confeccionado interpela la propuesta que aquí se hace al leer ese concepto y su praxis fílmica.

La conjunción de películas que se hayan realizado a partir del año 2000 y cuyos directores, a su vez, hayan hecho su primera película a partir de ese mismo año responde al sesgo de que obra y autor pertenecen al denominado siglo de lo digital. Se trata del siglo en el que se abandona lo analógico para pasar a lo digital, lo que conlleva una nueva disposición en cómo producir, cómo ordenar, cómo distribuir y cómo consumir cualquier intercambio de información. De hecho, lo digital y su instalación en el vivir cotidiano provocan no solo que la manera de elaborar un pensamiento en cine se modifique, sino que también se vea alterada el cómo producir las obras cinematográficas y cómo llevar a cabo su distribución y su exhibición.

Se atiende a Umberto Eco cuando señala que, en toda investigación, las fuentes a las que se recurre deben ser accesibles, al alcance físico del doctorando, y manejables, al alcance cultural del doctorando (2010:23). En este caso, la edad y la realidad cultural de directores y doctoranda son semejantes, ya que todos estamos inscritos en la cultura de los pueblos de España, pertenecientes todos a Europa e inmersos en el sistema de una economía capitalista global. Por otra parte, el hecho de que todos estos protagonistas se encuentren en la misma geografía ha facilitado los encuentros, sin olvidar que la lengua utilizada ha sido común para todos.

Es evidente que cada individuo es diferente a cualquier otro, ya que, aun perteneciendo todos a la diferencia del molde sexo –hombre-mujer– impuesto por la cultura, lo cierto es que tal homogeneidad responde más a intereses del organigrama de poder que a la realidad, porque cada individuo, ciertamente, es diferente. De tal manera que la práctica cinematográfica de los entrevistados es dispar en cada uno. De tal modo que esta tesis doctoral no solo se enriquece de tales diferencias inmersas en un mismo

contexto sociocultural, sino que este contexto toma cuerpo en tales diferencias, este las compone.

En relación a cómo se han realizado las entrevistas, se ha tenido en consideración que se dispone de la construcción de un contexto de comunicación en el que se establece una relación asimétrica y bidireccional entre entrevistador y entrevistado; de esta forma, ambos adoptan roles concretos en función de los objetivos de la información deseada.

Para ello se ha sintetizado en preguntas concretas –siempre las mismas–, que tenían como objetivo conocer qué es el silencio y cómo lo elaboran en sus películas. Por otro lado se ha escogido una de sus películas y sobre ellas se ha trabajado en esta investigación. Se ha tratado de entrevistas focalizadas y en profundidad, con la duración de tiempo abierta, sin ningún tipo de restricción temporal. De hecho, ha variado la duración sustancialmente en el caso de unos y otros. En alguna ocasión ha durado más de dos horas, mientras que en otra no ha superado la hora.

Las entrevistas han sido abiertas, focalizadas y no dirigidas. Se han llevado a cabo mediante un guión de preguntas iguales para los cuatro y otras específicas del filme escogido en cada caso. El guión de las preguntas se ha llevado a cabo en el mismo orden concreto, pero se ha ido adaptando a las respuestas de los entrevistados. Lo que ha supuesto que cada entrevista se ha acomodado al contexto concreto que cada director y directora ha propuesto.

Las respuestas de los directores han cobrado sentido por su correspondencia con la realidad fáctica, la película escogida como representación de lo que ha argumentado. La importancia de las entrevistas ha residido en que han dado cuenta del modo en que los directores conciben y asignan contenido al término silencio, y cómo lo practican en sus filmes. Es en tal práctica donde reside la significatividad de realizar entrevistas en profundidad.

Finalmente aquí se ha procedido a la interpretación de las respuestas de los entrevistados de acuerdo con las reflexiones establecidas en la primera parte, es decir, con el marco teórico propuesto sobre cómo y de qué se construye el silencio en cine.

Estado de la cuestión

El 5 de octubre de 1927 se estrenó *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland, primer largometraje que presentaba la sincronización de la música y la voz cantada de su protagonista a lo largo de todo el filme. El grueso de los diálogos seguía presentándose mediante intertítulos, pero sí se escuchan dos conversaciones: en una, al comienzo del filme, el protagonista habla con los músicos de la banda para concretar lo que van a representar a continuación; la otra tiene lugar posteriormente, cuando habla con su madre tras años sin verla. Además, dos ruidos son también sincronizados: aplausos y bastón golpeando en la mesa. Inicios de la sincronización. El primer filme completamente sonoro fue *Luces de Nueva York* (*Lights of New York*, 1928), de Bryan Foy.

Las obras cinematográficas anteriores a la llegada del sonido al cine fueron denominadas *silent movies*, o películas mudas. Sin embargo, el cine nunca ha estado en silencio, el sonido siempre lo ha acompañado y lo ha convocado. Robert Bresson afirma: “Nunca ha habido cine mudo”, a la vez que Jean Mitry decía: “El cine de antes no era mudo, sino silencioso”, o André Bazin sostenía que “poco faltaba para que todo el cine mudo se las diera de mudo”. Se diría que fue entonces cuando se entendió que el silencio en cine, su transcurso, era cuestión de sonido (de ruidos y de música) que se inscribe en los filmes.

Afirma Michel Chion que las primeras películas deberían llamarse “sordas”. Ni los espectadores de entonces decían que iban a ver una “película muda” ni los de ahora dicen que van a ver una “película hablada”. Propone Chion que debió de surgir el término “mudo” cuando el sonido se incorporó a la imagen visual en movimiento, cuando se puso de manifiesto que hasta entonces el cine había carecido de voz escuchable. Los personajes de las películas sordas hablaban, además de producir un

sinfín de ruidos: conducían vehículos, abrían y cerraban puertas, comían, lloraban, etcétera.

El hecho de no poder oír lo transcurrido a nivel sónico en la propia pantalla ocasionaba a los espectadores una persistente sensación de privación. El cine era sordo, no mudo. Chion señala la constante sordera provocada por la falta de sincronización, no que las películas de la primera época estuvieran o no acompañadas externamente de ruidos y música. Fueron diversas las aportaciones tecnológicas para lograr la sincronización de imagen y sonido: Kinetofonógrafo, Kinetófono, Audiión, Tri-Ergon, Fonofilm, Vitaphone..., hasta la utilización de los sistemas Dolby A y Dolby Stereo y del sistema digital. La inclusión del sonido en el mismo soporte que la película, la imagen visual en movimiento, se concreta a finales de los años veinte, y es “Cuando se afirma que el espectáculo cinematográfico ha sido desde el principio plenamente audiovisual” (Boschi, 2011:398).

El cine “mudo” (que llamaremos sordo a partir de ahora), o los llamados *silent films*, no estuvo nunca desposeído de ruidos ni de música, ya que estos se incluían externamente. Además, como afirma Rick Altman, otra cuestión a tener en cuenta es el trato equivalente que se ha tenido al estudiar la utilización de la música en el cine sordo como un fenómeno uniforme. Este investigador ha dedicado gran parte de sus estudios al sonido y a la música en las primeras películas, ratificando cómo estas siempre han tenido acompañamiento sonoro, “varias evidencias que se ofrecen para mostrar que las primeras películas no eran, de hecho, silenciosas (...) las películas nunca pueden ser (y las primeras tampoco lo fueron) silenciosas”¹ (1996:658).

Siendo común el acompañamiento musical en la sala donde se proyectaba la película, también era posible localizar lo musical –ya fuera música en vivo, o mecánica o grabada– en el exterior del teatro o en el *hall*, a modo de alboroto. Esa era la propuesta, por ejemplo, del cine *nickelodeon*, y con ello se pretendía atraer al mayor número de espectadores posible. Otra cuestión es la sordera a la que se refiere Chion, que no solo hace hincapié en la escucha de voces, sino que en sí la película no proyectaba el sonido de ruidos y música sincronizado con la imagen.

¹ Salvo cuando se indique lo contrario, las traducciones de las fuentes citadas son mías.

Los contemporáneos de las películas sordas no llamaban a los filmes *silents movies*. Raymond Fielding afirma que el término *silent movie* no se utilizó, salvo en raras ocasiones, hasta pasado 1926, cuando se produjo el contraste entre el sonido sincronizado y las películas que demandaban acompañamiento musical. Afirma que el término que sí se utilizaba era el término *silent drama*, en relación al contraste que se producía “entre el teatro rico en diálogo y el cine con diálogo pobre, aparece en todas las publicaciones de la época y en las discusiones populares” (en Altman, 1996:669).

Desde las primeras proyecciones cinematográficas hasta la incursión y el maridaje del sonido en la pantalla cine no faltaron los ruidos ni la música –aun siendo un elemento externo a lo visualizado en pantalla–, y era la escucha de las palabras, junto al no tan prolijo uso en cine de ellas, lo que sí diferenciaba lo cinematográfico de otras representaciones. Así pues, ni el cine era mudo –en relación a la palabra– ni el cine era *silent* –en relación a los ruidos y la música–. La sordera posible de las primeras películas tenía que ver con el hecho de que, en sí, ellas no reproducían su sonido –dando mayor hincapié a la palabra no escuchada que a otros sonidos–, pero en ningún caso eran mudas ni silentes. Otra cuestión es cómo se vincularon tanto la música como el ruido y la palabra a la sonorización de las películas. La imagen en movimiento más lo agregado externamente constituyeron la experiencia cinematográfico hasta 1926, y “era parte integrante del espectáculo pero no del texto fílmico, con el que mantenía una relación sobremanera precaria y problemática” (Boschi, 2011:397).

Donde ha habido discrepancias en los inicios de la sonorización del cine (ahora sí incluyendo los ruidos, la música y las palabras) es en el debate sobre el uso del sonido ya en pantalla cine. El sonido forjó cismas en los primeros años, cuando acaeció el vínculo ineludible entre imagen y sonido. Las distancias escépticas respecto al sonido frente a lo visual, que consideraban como primordial, provocó negar el uso del sonido como refuerzo de lo que visualmente ya estaba presente. Teóricos como Arnheim y Balázs –en sus primeros escritos– y directores como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin o René Clair consideraron que el sonido debía subordinarse a la imagen, privilegiando la imagen frente al sonido. Su lamentación primordial se centró no solo en el sonido entendido como ruido sincrónico, sino en la incorporación de la palabra

escuchable. Clamaban que con la llegada del sonido en pantalla, la palabra ocuparía un lugar primordial. Eisenstein desconfiaba de las palabras escuchables, de que estas fueran las portadoras de significado en contra de la imagen. El sonido, entendía que debía utilizarse de manera asincrónica o contrapuntista, para así privilegiar la imagen.

En sus primeros escritos, Balázs afirma que se había producido una catástrofe con la llegada del sonido en los filmes. Razonaba que la incorporación del sonido había convertido los filmes en teatro filmado, no se había conseguido una nueva expresividad como había alcanzado el cine mudo. Asevera que con la llegada del sonido se exige “pedir una nueva esfera de vivencias. No pedimos técnica perfecta, pero sí el nuevo objeto de representación” (1978:162). Su disconformidad con el uso del sonido implicaba, como él mismo afirma, una exigencia en el uso de este. Reclamaba una forma del sonido donde este no fuera usado como complementario de la imagen y sí como dinamizador de la misma. El cine sonoro “debe acercarse a la realidad de la vida desde un ángulo totalmente diferente y abrir un nuevo tesoro” (Balázs,1972:197). Rudolf Arnheim también se opuso al cine sonoro, ya que este, según él, acercaba el cine a la realidad y lo alejaba de la posibilidad artística. Sin embargo, su disconformidad ante la escucha no indica rechazo de las formas de puntuación de acompañamiento o de cine musical, y sí una oposición al uso del diálogo y al hecho de mostrar en pantalla a personas hablando.

Fueron también Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov quienes, con el *Manifiesto del Sonido*, escrito en 1928, sostuvieron que tanto la palabra como el diálogo y los sonidos sincrónicos esclavizaban la libertad creadora del pilar que ellos entendían que era el cine: el montaje. Abogaban por el uso de sonidos asincrónicos y por un empleo antinaturalista de los mismos. Defendían lo que ellos llamaron “método contrapuntado” como única salida para relacionar la imagen visual con el sonido y su uso sincrónico. El método consistía en manejar el sonido “como un nuevo elemento del montaje (como factor divorciado de la imagen visual), introducirá inevitablemente nuevos medios de enorme poder de expresión (...)” (Eisenstein, 2002:313). Discurrían que el montaje era esencial en el cine y defendían la necesaria independencia de la imagen visual ante el sonido. Consideraban que el uso del sonido provocaría dos conflictos. En primer lugar, “los filmes hablados, en los cuales el registro sonoro procederá según un nivel de realidad, correspondiendo exactamente con

el movimiento de la pantalla y proporcionando cierta ‘ilusión’ de gente que habla, de objetos que producen determinados sonidos, etc.” (op. cit. 312). Por otro lado, se daría un período en el que lo que reproduciría serían “dramas altamente culturales y otras obras fotografiadas de estilo teatral” (*ibidem*). Otros directores, como Charles Chaplin o Erich von Stroheim, también mostraban reticencias ante el cine sonoro, sobre todo en lo que concernía a la palabra, a la escucha de la voz: ante esa nueva presencia. Con la llegada de esta posibilidad en cine surgieron decires distintos respecto a cómo ejercitar su uso.

La palabra ha sido, en gran medida, lo que ha suscitado mayores discrepancias. Tanto Arnheim como Balázs, o directores como Eisenstein, se enfrentaron al sonido que provenía esencialmente del uso de la palabra, de la escucha de la palabra, dado que entendían que esta no era necesaria en cine para comprender la trama.

Para todos ellos, la imagen era lo primordial frente al sonido de los ruidos y la música y también frente a las palabras. Balázs centra el interés de lo cinematográfico en la composición de la imagen, algo que la palabra no debía alterar: “La palabra no deberá atraer nuestra atención en el instante en que la imagen visual exprese algo importante” (1978: 199). La palabra, el diálogo, como posible destructor de la imagen-cine, y, por tanto, el uso de esta “exige un estilo de palabras ligeras” (op. cit. 198), sin preponderancia de las mismas. René Clair afirmaba que los sonidos y los ruidos son suficientes para ofrecer al público un espectáculo, por lo que cabe prescindir de las palabras y los diálogos. Así pues, la palabra se entiende como una posible obstaculizadora de la imagen cinematográfica. La palabra como una amenaza.

Béla Balázs, siendo en un principio un opositor acérrimo a la introducción del sonido, luego fue, sin embargo, de los primeros teóricos en trabajar sobre el mismo y sobre su uso dramático en los filmes, “(...) no será un complemento de la imagen, sino objeto, causa y momento dinámico de la acción” (op. cit. 162). De hecho, fue también él quien inauguró el hablar del silencio y su construcción en los filmes a través de los ruidos y la música.

Afirmaba que es con la incorporación del sonido como el silencio alcanza su representación en cine, “el silencio es uno de los efectos dramáticos más propios del filme sonoro. Ningún otro arte puede representar el silencio” (op. cit. 166). Relaciona el silencio con el espacio. En el espacio de un filme, el silencio se construirá con sonidos.

La carencia de sonidos en un espacio representado en una película no será percibida como real, afirma, y con la carencia de ruidos, de ruidos, “El espacio visto solo será real para nosotros si tiene sonido. Únicamente entonces adquiere profundidad” (op. cit. 167). Balázs pregunta: “¿Cómo se puede percibir el silencio?”. “Desde luego, no cuando no se oye nada. (...). Cuando el viento de la mañana nos trae el canto del gallo del pueblo (...) entonces oigo el silencio” (op. cit. 166).

Balázs es uno de los primeros teóricos que considera que el silencio es construido por ruidos, que estos habitan en el silencio, en la metáfora hecha película. En relación a la música, también considera que esta es “lo que expresa con más fuerza la gran vivencia que representa el silencio” (op. cit. 203), y es la música la que puede aportar expresividad y función dramática en una escena. Para Béla Balázs, el silencio en cine demanda, para ser representado en pantalla cine, el uso, en ocasiones, del ruido; en otras, solo de la música; y, en otras, quizá, de manera conjunta.

Se ha conseguido construir el silencio en cine y hacer que el espectador lo perciba mediante la utilización de sonidos creados a partir de determinados ruidos y de música que denotarán su presencia.

Ya establecido que las imágenes en silencio se erigen mediante el ruido y la música, la estética realista entendió el sonido de forma más positiva, como fuente potencial de realismo, aunque con una necesaria subordinación de este a la imagen. Las reflexiones teóricas seguían confrontando el sonido y la imagen. Para André Bazin, que abogaba por un cine que representase el arte de lo real, la imagen realista era la esencia en el arte cinematográfico. Afirmaba que el sonido llegó para completar la imagen y que, sin duda, el sonido permitía ahondar la imagen, pero siempre dentro de los parámetros de lo real. Manifestaba que el sonido no llegó para destruir el cine, sino para el enriquecimiento de este, “corre el riesgo de no ofrecer la suficiente compensación al lastre de realidad suplementaria introducido al mismo tiempo por el sonido” (2012:84). Concebía el interés del sonido como portador de realismo. Su uso solo debía ser utilizado si reforzaba lo real, pegarlo a la imagen para representar lo llamado real. De tal forma que solo tendrían cabida en la imagen los silencios que fueran percibidos como reales, los que formarían parte de la realidad representada.

La taxonomía que se ha empleado para designar el sonido en un filme lo ha dividido según la relación de este con la imagen. Es en el uso de, por ejemplo, el sonido *on* (si la causa surge de la imagen vista) o el sonido *off* (si la fuente aparece oculta a la imagen visible); o si la fuente del sonido es identificada dentro de la diégesis (sonido diegético) o, por el contrario, si el sonido es añadido (sonido extradiegético); o si el sonido es sincrónico o asincrónico, según la relación temporal que mantenga con la imagen. Se utiliza un vocabulario para designar el sonido en una película que, como afirma Rick Altman, “debe derivar de una línea de críticos profundamente sospechosos del sonido y que esta terminología debe tomar la imagen como punto de partida en asuntos de preocupación que muy pocas veces han sido abordados en la historia de la crítica desde la pista de sonido” (1980:12).

La cultura occidental ha privilegiado en mayor medida lo visual, y, de ese modo, el interés por el sonido ha quedado arrinconado a una posición aún más subalterna, “el filme como un medio visual y las imágenes deben ser/son lo que lleva principalmente el significado y estructura al filme” (op. cit. 14).

Es, de hecho, en los problemas tecnológicos del sonido –las dificultades en su captación, grabación y producción– donde se ha puesto la atención y donde se observa un floreciente interés por la banda de sonido. Inconvenientes surgidos por la dificultad de producir en alta calidad la banda de sonido; problemas como los nacidos por la captación simultánea en la banda de sonido de la música y el diálogo; inconvenientes de captación de música y diálogo que llevaron a un sistema de *playback*, “lo que permite la inmediata capitalización de una mentira fundamental del sonido en el filme: la implicación de que el sonido es producido por la imagen, cuando de hecho permanece independiente de él” (op. cit. 14); o dificultades para la sincronización del diálogo que se realiza en exteriores, lo que muestra cómo “el estado relativamente primitivo de la tecnología del sonido determina el desarrollo de importantes aspectos de la tecnología de la imagen” (op. cit. 6).

Altman señala también cómo, a lo largo de los años treinta, los avances tecnológicos realizados estaban reducidos a borrar los rastros del trabajo de la grabación de sonido en la banda sonora, lo que llevó “al deseo de producir una ilusión convincente de gente que habla palabras verdaderas” (op. cit. 7). Dicha contribución técnica, señala

Altman, suponía “una edición inaudible del sonido” que iba acompañada de “unas normas de invisibilidad de la edición de la imagen” (*ibidem*).

“Casi todos los avances en la tecnología de la imagen –lentes, lámparas– se correspondían con avances también en el sonido” (op. cit. 8), pero las mejoras en la grabación óptica y la tecnología de la impresión continuaron siendo básicas. Recuerda cómo fue tras la Guerra Mundial cuando los adelantos del sonido aplicados al cine dieron lugar a un salto exponencial en la perfección de las técnicas de grabación magnética. Esta nueva incorporación divorciaba aún más la banda de sonido de la banda de imagen, y “cualquier fuente de sonido podía grabarse por separado, mezclarla y remezclarla independientemente de la imagen” (op. cit. 9). Mientras su uso se extendía no tan solo en Hollywood, sino también en otros estudios, separando la producción de sonido de la imagen, Altman destaca que fue entonces cuando surgieron directores que “ataban la grabación de las dos pistas firmemente juntas” (*ibidem*). Los partidarios del sonido directo desarrollaron una teoría de la naturalidad mediante grabaciones en directo y sin editar, y fue en el cine francés, por ejemplo, el de Jean-Luc Godard, donde se implantó principalmente dicha manera de trabajar el sonido. Robert Altman influyó enormemente, aunque desde una perspectiva distinta, en estos procesos de naturalización del sonido, al utilizar la tecnología de ocho pistas e introducir el uso de varios micrófonos a la vez. Rick Altman destaca que “Cuando se combinan los dos sistemas de señales en la visión/escucha claramente pueden detectarse las posibilidades completas de colaboración audio-visual del cine” (op. cit. 10).

Rick Altman escribió *For and Half Film Fallacies* (1992) para describir lo que él denomina cuatro falacias sobre el sonido en cine. En el texto denuncia el hecho de que no se ha prestado atención al sonido, al papel de la banda sonora en relación a la imagen, lo que a su vez ha llevado a que haya una menor atención teórica sobre el mismo. La protagonizada por Balázs y Arnheim es la que Altman denomina falacia ontológica: en el cine, que se considera básicamente visual, las imágenes son las portadoras esenciales de significación, de ahí el desinterés por el sonido. En la misma línea, teóricos posteriores, como Siegfried Kracauer o Jean-Louis Baudry, entre otros, desde un enfoque esencialista, también entendían el sonido como fuente portadora de realismo. Daban un grado mayor de importancia a la imagen frente al sonido, aun teniendo este en cuenta.

La falacia llamada histórica está en relación a la llegada del sonido en un lugar secundario frente a la imagen en movimiento. Este planteamiento se construye en relación a la existencia de la imagen en movimiento antes de la banda sonora, de forma que se concibe el sonido como algo añadido. Lo innegable es que el llamado cine mudo nunca lo fue, y el *silent cinema* nunca fue *silent*.

La tercera falacia la llamó reproductiva. Es en el proceso de grabación en un soporte físico donde el sonido parece conservar su naturaleza propia. Esto ha llevado a pensar que, con la grabación en alta calidad de un sonido, lo que se consigue es una reproducción del original. Altman discrepa de dicho planteamiento, afirmando que el sonido grabado en cine no reproduce sonido, sino que lo representa.

Por último, la cuarta falacia es la llamada nominalista. Altman entiende que lo que sucede es que se produce para cada espectador una heterogeneidad en relación a la percepción del sonido aunque estemos ante el mismo evento sonoro, común para cada individuo.

La renovación en el enfoque teórico sobre el sonido en cine que proponen tanto Chion o Altman no debe hacernos olvidar la gran cantidad de investigadores que se han dedicado a teorizar sobre el sonido, especialmente a raíz de la incorporación del sistema Dolby en el cine. Es el avance tecnológico el que ha ido siempre acompañado de reflexiones teóricas en torno al sonido.

El científico y empresario Ray M. Dolby fue quien creó en 1965 la empresa Dolby Laboratories, ubicada en Inglaterra. Su objetivo era desarrollar para la industria discográfica un sistema para reducir el ruido. La introducción de este novedoso sistema en la industria cinematográfico fue gradual. Se utilizó, en un principio, para reducir el ruido en la posproducción –como en *Oliver*, de Carol Reed (1968), y en *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, de Stanley Kubrick, 1971)–, así como para el tiraje de copias en las que no solo se mejorara la relación señal-ruido, sino que “mediante la aplicación del Dolby A era necesario emprender la tarea de conseguir que el sonido cinematográfico óptico fuera, además, multicanal” (Domínguez, 2011:62).

La primera película que incorporó el cuarto canal de sonido fue *Ha nacido una estrella* (A Star Is Born, de Frank Pierson, 1976), pero *La guerra de las galaxias* (Star Wars, de George Lucas, 1977) –ganadora del Oscar al mejor sonido en 1978– fue la que dio un mayor impulso al sistema. El conocido sistema digital 5.1 fue utilizado por

primera vez en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). En relación a la evolución tecnológica en el sonido, Rick Altman y Mary Ann Doane destacan que diferentes sistemas de grabación, hasta llegar al Dolby, han reducido tanto los ruidos como las trazas que dejaba el trabajo realizado en la pista sonora. También la técnica Dolby procura disminuir el ruido del sistema y, atendiendo a las voces, “ocultar el trabajo del aparato reduciendo la distancia percibida entre el objeto y la representación” (Doane, 1980:35).

El desarrollo de las nuevas formas de entender el sonido en cine tiene su origen en la publicación en 1980 del número 60 de la revista *Yale French Studies*, dirigida por Rick Altman, titulado *Cinema/Sound*. Se trata de una compilación que contiene trabajos realizados tanto en Francia como en Estados Unidos, donde se subraya la importancia de entender y analizar el sonido desde otro lugar, proponiendo preguntas hasta entonces impensables. Gracias a esta publicación, el sonido dejará de ser entendido y relegado a un segundo plano para ser analizado y estudiado de forma integral a la imagen cinematográfica. De entre los trabajos presentados en *Cinema/Sound*, destacamos los escritos por Rick Altman, Christian Metz y Mary Ann Doane.

Rick Altman cuestiona, por un lado, la idea de que el sonido es redundante, y, por otro, indica cómo el sonido, en ocasiones, utiliza la imagen para enmascarar sus acciones.

Cuestiona lo que él denomina “la ideología de lo visible”, que enfrenta la preponderancia de lo visible frente al sonido. El sonido queda relegado y se mantiene como un acompañamiento o como un efecto de redundancia, y afirma que la banda sonora es “ventrílocua, dado que, moviendo su muñeco (la imagen) al tiempo con las palabras que habla secretamente, crea la ilusión de que dichas palabras son producidas por el muñeco/imagen, cuando de hecho el muñeco/imagen está creado con el fin de ocultar el origen del sonido” (1980: 67).

La llamada redundancia tiene su germen en el uso de la banda sonora en la narrativa clásica, aseverando que, “entre los sonidos, el lenguaje reina claramente” (op. cit. 68). Afirma que este hecho corresponde a una serie de preceptos.

Asevera que la importancia con la que se dota a la palabra se debe al alto estatus concedido al lenguaje en la narrativa clásica, y que el énfasis en el diálogo corresponde a la importancia de este en las construcciones narrativas. Señala que en la narrativa clásica la regla consistía en que, aun habiendo muchas excepciones, cuando una persona hablaba, era ella o él el objetivo de la cámara. Del mismo modo que “En el mundo de la política, el derecho a la libertad de expresión da un cierto poder político; en el mundo de la narrativa, el derecho al discurso transmite invariablemente poder a la narración, y por convención lleva consigo un derecho secundario, el derecho de aparecer en la imagen” (op. cit. 67-68). Altman entiende que el énfasis en el diálogo deriva del “rol del diálogo en la construcción de la narración. Sin el diálogo, las imágenes son ambiguas, incompletas, indeterminadas. Pero tal formulación es engañosa, porque implica que las mismas imágenes se utilizarían con y sin diálogo” (op. cit. 68-69).

Afirma que el hecho de que veamos de manera persistente las palabras dichas en las bocas de quienes las pronuncian implica un determinado efecto: “la boca transfiere el origen de las palabras, percibidas por el espectador de la pista de sonido y el altavoz a un personaje dentro de la diégesis. O dicho de otro modo, apuntando la cámara al hablante se disfraza la fuente de las palabras, desmontando el trabajo de producción y de la tecnología” (op. cit. 69). Es el altavoz que, con certeza, expresa las palabras. La ideología de la sincronización implica que las palabras escuchadas en boca son las de los personajes, y no las de su fuente, los altavoces. Lo que a su vez entraña “desplazar nuestra atención de la tecnología, y el estatus tecnológico del cine, y el hecho escandaloso de que el cine sonoro comienza con la palabra –el guionista– y no con la pura imagen” (*ibidem*). Por ende, indica Altman, cuando se dice que el sonido es redundante, que ancla la imagen, implica entender que la función del sonido es la de “persuadir al espectador de que la imagen existe, independientemente de la tecnología, lo cual lo señalaría como ficción” (op. cit. 69-70).

La separación y división desde las que han sido entendidas la pista de sonido y la pista de la imagen apuntan a que tienen su origen en la identificación que se realiza con el humano y en su capacidad de escucha y visión para crear una brecha. Es un hecho que, al conjugarse simultáneamente las palabras y los labios, lo que se produce es que el sonido que escuchamos en cine permite “constituir su propia unidad identificando las dos bandas del aparato cinemático con dos reconocidos aspectos de la

identidad humana” (op. cit. 71). Esto se ve reforzado, asevera Altman, por el hecho de que la cámara está al servicio de dicha ideología al visibilizar de manera persistente, o casi, allí donde cree que tiene lugar la fuente de sonido (que, en la mayoría de las veces, es el personaje).

¿Cómo se percibe el mundo auditivo?, se pregunta Christian Metz. Esta interrogación planteada por Metz parte de la premisa de que lo sónico o acústico se percibe como inconveniente para ser entendido como objeto auditivo en sí. Metz parte de la premisa de que el proceso de percepción de sonido está tejido, de modo inseparable, con el nombre que corresponde a la fuente de sonido y, por tanto, con la lengua y el sistema lingüístico. Afirma que en nuestro sistema de identificación en el plano simbólico del lenguaje, en nuestra experiencia, entendemos las cualidades visuales y táctiles como portadoras de superioridad, de sujeto, frente al sonido o al olor, que ocuparán un orden inferior, desde el que aportan meramente atributos, predicado. Este enfoque tiene que ver “con la estructura sujeto-predicado particularmente frecuente en las lenguas Indo-Europeas” (Metz, 1980:27-28).

Metz afirma que los significados acústicos se corresponden con los significados lingüísticos, establecen correspondencia última con el objeto, “El lenguaje como un metacódigo de sonidos donde la identificación más completa es obviamente lo que al mismo tiempo señala el sonido y su origen. (...). Es curioso notar que es el indicador auditivo que más fácilmente puede ser suprimido con la menor pérdida de reconocimiento” (op. cit. 26). Muestra cómo el sonido, lo sónico, lo auditivo, mantiene una condición marginal; se entiende el fenómeno sonoro como una característica, como algo que provee de precisiones complementarias y que tiene un carácter adjetival. Apunta que “gran cantidad de sonidos reconocibles, relegados al rango de características, todavía corresponden a los nombres [correspondencia a la fuente de sonido, el objeto]” (op. cit. 27), aunque dicho rasgo auditivo participa de un modo más débil que el de aquellos sonidos donde sí hay reconocimiento claro del objeto.

El problema, según Metz, se da cuando se quiere nombrar el concepto de objeto auditivo por sí mismo. Es entonces cuando “es necesario agregar al objeto mundo el epíteto de auditivo. Mientras que no se necesita ninguna precisión para el objeto visual” (*ibidem*). El sonido es entendido como una característica del objeto, pero, en sí, el sonido, su acústica, no es suficiente para evocar el objeto o nombrarlo, “Consideramos

evidente que una bandera es un objeto (sin ningún adjetivo necesario), pero dudamos sobre un clamor; es un infra-objeto, un objeto que solo es auditivo” (*ibidem*). Metz plantea que hay una confusión entre lo auditivo y la imagen visual de su fuente, dado que se da primacía al objeto visual que emite el sonido porque es entendido el sonido como un atributo, y no como un objeto. De ahí que los sonidos se clasifiquen, en su gran mayoría, según los objetos que los transmiten, y no por sus características, con la necesidad de añadirle a la palabra, al objeto, su fuente.

Ahora bien, Altman señala que con el uso del sonido fuera de la imagen, de la diégesis, o con el uso incorpóreo de una voz es como debemos atender otro orden de cosas. Altman indica que el sonido es más libre que la imagen, puesto que, mientras que la vista no es capaz de ver detrás de las esquinas, el sonido sí puede escucharse tras ellas. Esta capacidad del sonido, tal libertad, permite que sea invisible (frente a la imagen, que es visible), y le confiere un poder capaz de producir tensión hasta unirse con la vista, ver aquello que produce el sonido. La visión de una imagen, afirma, no implica la pregunta “¿qué sonido hizo esa imagen?: mientras que un sonido parece preguntar, a menos que previamente haya sido categorizado y localizado: ¿de dónde proviene ese sonido? Es decir: ¿cuál es la fuente de ese sonido?” (1980:74). Es entonces cuando el sonido tiene una cualidad enigmática “que confiere en la imagen la cualidad de una respuesta” (*ibidem*).

Altman destaca cómo el sonido proviene ciertamente de los altavoces, y es el diseño que se ha construido con una banda de sonido lo que proporciona un discurso sofisticado que “es recuperado por la historia cuando se le atribuye a los personajes en la diégesis” (op. cit. 75). Ello hará que los espectadores, aun buscando de dónde proviene lo que oyen y no ven, acepten el juego cinematográfico que devolverá sus pesquisas a la diégesis hasta encontrar allí la fuente. Así pues, el sonido deja de ser un mero acompañante o adjunto, y “Lejos de ser un acompañamiento redundantemente servil a Su Majestad la Imagen, el sonido ahora parece ser mucho más inteligente de lo que parecía en un principio, ya que ahora es evidente que el sonido utiliza lo visible para promover su propia causa” (op. cit. 75-76).

En relación a la representación que el cine hace tanto de las palabras dichas por personajes en pantalla como de las voces oíbles sin los personajes visibles, Mary Ann Doane especifica que es el cuerpo el que se convierte en el punto nodal.

De ahí que en el cine se reconstruya el cuerpo con “la tecnología y las prácticas del cine, y este sea un cuerpo fantasmático, que ofrece un soporte, así como un punto de identificación para el tema abordado por la película” (1980:33-34). Plantea cómo el cuerpo fantasmático, con atributos de unidad y de presencia en sí mismo, actúa como eje para determinadas prácticas cinematográficas y sustenta relaciones entre la voz y la imagen.

De acuerdo con Altman, Doane señala que “no hay duda, la sincronización (en la forma de boca-sincro) ha jugado un papel importante en el cine narrativo dominante” (op. cit. 34). Ahora bien, es en la *voice over* donde las acciones del cuerpo permanecen invisibles, tanto en la *voice over* durante el *flashback* como en el monólogo interior. En el monólogo interior, el cuerpo es representado simultáneamente a la voz, y esta “es una marca privilegiada de interioridad, volviendo al cuerpo de adentro hacia fuera” (op. cit. 41). La *voice over* en las películas se encuentra disociada de una figura específica, y “la garantía de conocimiento se halla en su irreductibilidad a las limitaciones espaciotemporales del cuerpo” (op. cit. 42-43). La *voice over* comentario es la que habla directamente al espectador, constituyéndose como “un espacio vacío que se llena de conocimiento sobre eventos, carácter, psicología, etcétera” (op. cit. 43).

La voz en *off* tiene lugar cuando el que habla no se encuentra en pantalla, pero sí está incluido en la diégesis, aunque sea desde el punto de vista de la cámara. Esta voz, en un principio, no tiene cuerpo, pero sí tiene la posibilidad de reunirse con él. Es en la relación de la imagen y el sonido donde la voz en *off* proviene de dimensiones laterales, y “la colocación del altavoz detrás de la pantalla simplemente confirma el hecho de que el aparato cinematográfico está diseñado para promover la impresión de un espacio homogéneo donde no pueden dividirse los sentidos del cuerpo fantasmático” (op. cit. 38).

La denominación de *off* provoca la inmediata subordinación del sonido sobre la imagen, cuando es casi impensable, afirma Doane, que el sonido no modifique la imagen, dado que “el sonido nunca está ausente, el silencio es al menos el tono de la habitación” (op. cit. 39). Afirma que la voz en *off* es un sonido que está al servicio de la construcción del espacio del filme, “y solo indirectamente al servicio de la imagen” (op. cit. 40).

En relación a los sonidos de ruidos, Metz asevera que el sonido nunca se encuentra en *off*, o es audible o no lo es: el sonido está tanto en pantalla como enfrente, detrás o alrededor. Es lo visual lo que sí puede definirse como en *off*, aun pudiendo reconstruirse su visibilidad desde lo que sí tiene lugar en pantalla. De hecho, afirma que la denominación de voz en *off* es aquella que pertenece a un personaje que no aparece visualmente en la pantalla. Por tanto, podría afirmarse que el personaje está en *off*, no su voz.

La distinción de *off* en el sonido es debida a que “el lenguaje utilizado por técnicos y estudiosos, sin darse cuenta, conceptualiza el sonido de una manera, que tiene sentido solo en imágenes. Nos dicen que estamos hablando del sonido, pero estamos pensando realmente en la imagen visual, en la fuente del sonido” (Metz, 1980:29). Asegura que esto es debido a que el anclaje del sonido en el espacio es vago e impreciso. El problema surge de la idea de que el sonido es visto como atributo, como adjetivo, como característica, y no como un objeto, y esto lleva a abandonar las propias características en favor del objeto visual que emite el sonido.

La cuestión, afirma Doane, no es reconocer la autonomía de lo sensorial, sino intentar pensar en la heterogeneidad del cine, y es el espacio lo que une el sonido y la imagen. De ahí su propuesta de tres espacios en la situación cinematográfica. El primero de ellos es el que denomina espacio de la diégesis. Este no posee límites ni es mensurable, y es un espacio virtual construido por la película que se dispone con características audibles y visibles. El segundo es el espacio visible de la pantalla como receptora de la imagen; es un espacio mensurable y contiene los significados visibles del filme. Señala que la pantalla no es audible en sí, a pesar de que el altavoz, como sostiene Altman, cree la ilusión de que así es. El tercer espacio es el espacio acústico del teatro o auditorio. Es un espacio visible, pero el filme no puede activarlo. En este espacio, a pesar de que los altavoces se encuentran detrás de la pantalla y el sonido emana de un punto centrado, el sonido no se enmarca del mismo modo que la imagen en pantalla. Lo que hará, o logrará provocar, es envolver al espectador. Los tres espacios se relacionarán entre sí de manera constante, y lo que les une es el hecho de la película y el de encontrarse en el mismo espacio físico de la sala de proyección (un meta-espacio).

Hoy la construcción de los tres espacios descritos por Mary Ann Doane se ha licuado debido al nuevo régimen visual de la contemporaneidad. Afirma Josep M.

Català que la imagen actual, activada esencialmente por la digitalización, es “una imagen fluida, compleja e imaginaria”. Las formas visuales anteriores no se pierden, sino que se acumulan, pero “Las líneas de demarcación que había mantenido a cada medio separado del resto y, por lo tanto, patrocinaban un tipo de representación visual diverso e impermeable, se han roto (...). La propia tecnología patrocina esta disolución de las fronteras mediáticas y tiende establecer canales de comunicación cada vez más fluidos” (Català, 2013:104). Este hecho es el que permite reflexionar sobre las formas de visibilizar cine. Hoy podríamos hablar de una mezcla, una mixtura, consecuencia no solo de los múltiples aparatos tecnológicos a través de los cuales podemos ver un filme, sino de que al unísono se practica el ver una película a través del iPad, comentarla vía *online* a través del teléfono móvil y ver otra película por televisión. Se licuan espacios de visión, se disuelven interrelacionándose. De este modo, como afirma Català, se proponen nuevas maneras de relación entre lo visual, lo mental y el cuerpo.

Es gracias a este trayecto como se depondrá la jerarquización establecida entre imagen y sonido, y el sonido formará parte íntegra de algunos estudios teóricos en el ámbito cinematográfico. Es la publicación de *Cinema/Sound* la que ha consolidado tal maridaje.

En posteriores publicaciones, como en el libro *Film Sound*, publicado en 1985 y editado por Elisabeth Weiss y John Belton, se ve la estela iniciada hace cinco años. En él se continúa discutiendo y planteando cuestiones sobre el sonido y los usos de este en el cine. Al igual que el teórico a Rick Altman, el teórico John Belton aboga por entender el sonido como una representación que adquiere presencia en los acontecimientos transcurridos en el filme, por lo que ofrece así una renovada versión de estos. El sonido da al espacio y al tiempo otra dimensión, “de un mundo imaginario, dotando al espacio y los objetos dentro del espacio de la historia con otra dimensión que complementa su existencia temporal y espacial como representaciones” (Belton, 1985:66).

Es en *Film Sound* donde David Bordwell y Kristin Thompson señalan las ventajas del sonido. Destacan, por un lado, cómo el sonido activa otro modo de sentido en lo visual, y, por otro, cómo el sonido activa la forma de interpretar lo visual. De

hecho, “la audiencia interpretará la misma imagen de manera completamente diferente dependiendo de la banda de sonido” (1985:181).

Tres son las propiedades del sonido (el volumen, el timbre y el tono), y este en el cine, en sus tres formas –discurso, música y ruido– “son seleccionadas y combinadas para realizar funciones específicas dentro de las películas” (op. cit. 186). Estos autores determinan la manera en la que el sonido está relacionado con otros elementos del filme, otorgándoles distintas dimensiones. Especifican e identifican cuatro dimensiones: el ritmo (los tres tipos de sonidos tienen ritmos distintos, al igual que el movimiento de la imagen tiene otro; es la opción de escoger en la edición del sonido y la edición de la imagen su adaptación o no); la fidelidad (relacionada con lo que la imagen y la narración proponen); espacio (el sonido puede construir y reconstruir un espacio mediante su disposición diegética o extradiegética); y, por último, el tiempo (pudiendo la banda sonora manifestar un tiempo distinto al sugerido por la imagen). Estos autores proponen una distinción y clasificación entre los distintos usos del sonido respecto a la diégesis: por un lado, relacionadas con la dimensión espacial (diegético y extradiegético), y, por otro, con la temporalidad del sonido respecto a la diégesis.

Es durante la misma década cuando Michel Chion, uno de los investigadores cuyos intereses se han centrado fundamentalmente en el sonido en cine, publica su libro *La voix au cinema* (1982). Influenciado por Mary Ann Doane y Kaja Silverman (autora que trabaja sobre la voz en *off* y el modo de utilizarse en la imagen cinematográfica), analiza la voz incorpórea y toma el término acusmático para describir dos trayectos del sonido en cine.

Chion utiliza este término de Pierre Schaeffer. Reconociendo que son múltiples los sonidos que no poseen fuentes visibles (radio, teléfono, CD...) en nuestro entorno, repleto de medios audiovisuales, el compositor francés Pierre Schaeffer describió este hecho escuchable y no visible como sonido acusmático. El término fue utilizado por Jerónimo Peignot para definir el objeto sonoro de Schaeffer, y este lo teoriza en su libro *Tratado de los objetos musicales*. Chion incorpora el término acusmático, con el que describe dos recorridos posibles del sonido en cine: uno es el trayecto acusmático, y, por tanto, una escucha acusmática no visualizada en pantalla; y el otro corresponde al trayecto visualizado, que Chion denominará escucha visualizada. Su atención en relación a la localización de la escucha y la modificación que ella provoca en la imagen,

y viceversa, le lleva a describir el punto de escucha y la importancia de este en relación a la interpretación que proporciona. También acuñará el término *acusmaseo* para un cierto tipo de voz en el cine. Con él describirá una voz no visualizada en pantalla (aunque podrá desacusmatizarse en algún momento), cuya situación espacial se encuentra fuera de campo, con poderes como la omnipotencia y la omnisciencia.

En sus trabajos subraya la especificidad del sonido en relación al conjunto película. Chion denomina *audiovisión* (término que creó en 1990) a la experiencia perceptiva del cine y la televisión donde la imagen es el enfoque consciente del espectador, y afirma, además, que el sonido proporcionará efectos y sensaciones que dotarán de valor añadido a la imagen. La imagen se ve enriquecida por el sonido “hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo ‘natural’ de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen” (1993:16).

Chion, aun señalando la dificultad de crear un vocabulario específico para el sonido en cine, utiliza una serie de términos para referirse a él. Destaca, además de los ya mencionados, “el *tricírculo*” (1993:76). Con él designa la situación del sonido en relación a la imagen, y lo representa en un círculo que simboliza las tres zonas –fuera de campo, *off* e *in-*, donde no solo establece la importancia de las tres, sino también la permeabilidad entre ellas, lo que a su vez provoca que los sonidos puedan transcurrir de una zona a otra. Chion acepta la tripartición que se ha establecido en relación a los sonidos (palabra, ruido y música), pero afirma que la importancia reside en la forma en que son escuchados. Distingue tres tipos de escucha: la causal, la lingüística y la musical (1985:204). Es en la manera como son escuchados y en los tipos de fuentes de los que provienen donde encontramos diferencias.

La escritura musical cinematográfica ha estado presente desde el inicio del cine, pero tomada como un apéndice. Es a partir de los años ochenta y noventa cuando se ahonda más en los análisis teóricos y académicos de la música en el cine y son más cuantiosos. Los estudiosos que los han llevado a cabo son Michel Chion, Philip Tagg, Claudia Gorbman, Royal Brown, Noël Burch, Kathryn Kalinak o Anahid Kassabian, entre otros.

Bien es cierto que, en 1944, Theodor Adorno y Hanns Eisler escribieron *El cine y la música*, y en él concretaron cómo la música en el cine se encontraba en una época

de decadencia por el carácter capitalista e industrial del momento, “adecuación al orden racional burgués y, en último término, altamente industrializado, tal y como la realiza el sentido de la vista que se ha acostumbrado a captar la realidad como formada por cosas, es decir, en el fondo, como formada por mercancías, no ha sido realizada por el oído. Este (...) no ha progresado con la técnica. Puede afirmarse que reaccionar con el inconsciente oído (...) es algo que en cierta forma repugna a la era industrial avanzada y a su antropología” (Adorno y Eisler, 1981:37-38). Se oponen a que la música se utilice a modo de artificio de las imágenes visuales o como una facilona ambientación, y están en contra de la utilización del material sonoro y de las imposiciones de productoras y distribuidoras. Entienden que la música es un elemento que eleva expresividad fílmica cuando “(...) la naturaleza específica del filme debe determinar la naturaleza específica de la música –o a la inversa–” (op. cit. 91).

En relación a la música, Chion señala que “la música en los filmes es una pieza de un todo, y es ese todo lo que debemos esforzarnos en comprender y sentir” (1997:24), entendiendo que no se debe analizar la música en los filmes separadamente de ellos. Añade que existe la falsa idea de que la música es un lenguaje universal. Considera inexactas las reflexiones hechas sobre la música desde una perspectiva jerárquica, y también la idea de distanciar y aplaudir la música realizada por grandes músicos enfrentándola a la llamada “música facilona”, cuando esta “puede ser (y no solo parecer) muy hermosa en el cine, por razones cinematográficas” (*ibidem*).

François Bayle, compositor de música electrónica, es el fundador de la música acusmática, y la designa como aquella que se realiza enteramente en un estudio y en un soporte y prioriza una escucha no intervenida por el estímulo visual. Afirma que la música acusmática no solo está relacionada con la tecnología, sino que conlleva una manera concreta de pensar y crear la música. Bayle implanta una nueva concepción del sonido/música que denomina imagen-de-lo-sonoro. Describe el sonido/música que proviene de los altavoces de tal forma que el sonido se difunde de manera distinta, y en ningún caso neutra. Lo señala como una alteridad, “(...) lo que suena ya no está ligado a la causa (...) sino a su forma captada. Se convierte, por medio del soporte, en una imagen del sonido” (Bayle en Alonso, 2013:104-105), y se encontrará entre lo que llamamos realidad y la idea abstracta que supone construir una imagen-de-lo-sonoro.

Esta construcción del sonido expresa la intención persistente, en cine, de incidir en la relación entre un observador y lo observado. Desde tal propuesta, lo que se presenta como evidente es que el sonido del silencio en una película no solo es representación de una representación, una metáfora de una metáfora, sino que la propia captación del sonido en sí se inscribe en una imagen que es representacional. Diríamos que, en una película cinematográfica, lo que se construye es un círculo casi infinito de metáforas.

Los estudios y análisis sobre la música en el cine han establecido y comparado las llamadas formas de la música, determinando, de igual manera que con los ruidos, si es música sincrónica o asincrónica, diegética o extradiegética, empática o anempática; o si esta ha sido compuesta expresamente para el filme o, por el contrario, es preexistente. Se han concretado, además, las múltiples funciones que la música puede adquirir a lo largo de un filme: ideológica, estética, narrativa, descriptiva, significativa, emocional, etcétera. Por otra parte, se han precisado los llamados bloques a los que la música puede pertenecer, “bloques genéricos (créditos), bloques de transición (entre escenas o secuencias), bloques de puntuación de planos o movimientos concretos y bloques de secuencias, en los que acompaña, evocando (y a veces como puntuación), las células rítmicas y dinámicas identificadas con un personaje, una situación o un objeto determinado” (Radigales, 2008:25).

Teresa Fraile plantea que las diferentes formas de integrar distintos lenguajes en el cine han pasado de llamarse relaciones multimedia a pasar a “referirse a su método como multimodalidad (*mutimodality*), y a medios como el audiovisual como constructores de un discurso modal” (2008:187), donde se prioriza el estudio de los significados. Propone tres posibles parámetros para el análisis de la música y la imagen: relación de movimiento (modelo de Richard Middleton), relación de sinestesia (modelo de Andrew Goodwin) y relación de metáfora entre la música y la imagen (modelo de Nicholas Cook).

En relación al modelo de Middleton, este aplica la metodología semiótica en el estudio de la música popular, y distingue entre significado primario y secundario. Formula “una teoría del gesto, por la cual se podría relacionar la estructura formal de la música con la estructura formal de las imágenes” (op. cit. 188). Por su parte, Goodwin presenta un método denominado “musicología de la imagen” que no está directamente

relacionado con el cine, como afirma Fraile, ya que parte del videoclip (se basa en lo que denomina “asociaciones músico-visuales” –el significado auditivo y el significado visual dan como resultado el significado mental–). Fraile destaca que puede emplearse para el análisis cinematográfico, dado que “Una forma de aplicarlo al cine es invirtiendo los términos, o sea, comprobando no si la imagen refleja significados de la música, sino si la música refleja los significados de la imagen, lo que sería narración-música en cine” (op. cit. 194). Por último, Cook presenta un modelo de análisis para el cine, videoclip, publicidad, etcétera, donde utiliza el término multimedia, ya “que implica una conjunción de varios medios en un mismo producto” (op. cit. 195), y entiende que no debe prevalecer un lenguaje sobre otro, sino que “hay que estudiar la relación entre cada elemento. Los significados se crean de forma multidireccional, y la interacción de diversos lenguajes genera un nuevo significado” (op. cit. 196), pero sin olvidar la necesaria aproximación, a su entender, de cada uno de los lenguajes antes de analizar las relaciones entre varios.

Al tomar en consideración la relación entre la música y el silencio, entendemos, junto a John Cage, que el material de la música es “sonido y silencio. Integrar estos elementos es componer” (2007:62). Es, por tanto, en lo cinematográfico donde las imágenes en silencio que sí están construidas con música tienen un acompasado silencio, el de la propia música, los silencios de duración sonora. Si el director o directora decide que las imágenes en silencio se han de conformar en el espacio fílmico con la música escogida, entonces será en ese espacio de las imágenes donde, a su vez, el silencio musical –la duración musical– acompañará el movimiento en imagen, su visibilidad y su duración.

Afirma el filósofo y musicólogo Vladimir Jankélévitch que el silencio de la música “es plenitud a su manera, y, a su manera, es vehículo que transporta otra cosa (...). El silencio invierte la relación ordinaria entre lo lleno y lo vacío. Como la lítote, no es inexpresivo, sino alusivo” (2005:228). Considera que el silencio es inefable, como la música, y, según él, en esa inefabilidad reside el misterio de los silencios de duración musical. Si las imágenes en silencio se conforman de música, ello implica, por tanto, que están compuestas por el silencio que en sí contiene la música.

Efectivamente, los silencios de duración sonora se encuentran en la música, lo que propicia que la música en cine se amplíe con los actuales espacios de visionado y

con las nuevas tecnologías audiovisuales, que han propiciado un nuevo régimen en cómo hacer, producir, distribuir y exhibir películas –de igual manera ocurre con los ruidos–. Además, nos encontramos con un espectador viviendo rodeado de pantallas que a su vez proponen visibilizar imágenes desde y con múltiples plataformas. Fue Guy Debord, en 1968, el que anunció que “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (1995:8).

De tal forma que las innovaciones tecnológicas, tanto en el ámbito de la imagen como en el del sonido, han propiciado un nuevo régimen de visibilidad y escuchabilidad, y también un espectador capaz de activar capacidades y visibilidades ante múltiples soportes que muestran imágenes en movimiento y que hoy implican un nuevo régimen visual. Laurent Jullier destaca que gran parte de las películas producidas hoy mediante los medios digitales ofrecen lo que denomina “filmes-concierto”, es decir, una nueva relación entre la banda sonora y la experiencia del espectador. Serge Daney planteaba que en la actualidad existen dos tipos de películas: las ilusionistas y las alusionistas. Por su parte, Frank Biocca describe cómo, en el cine, el espectador se encuentra dentro de la imagen y no delante de ella.

Las nuevas tecnologías –construidas, sin duda, desde parámetros ideológicos– repercuten en la estética, en el estilo, en la narrativa, en la producción, en la distribución, en la recepción, etcétera. En definitiva, hablamos de nuevas formas de creación y de recepción cinematográfica. Formas que proveen de renovadas maneras de construir lo cinematográfico y que se concretan en un modo de recepción modificado. La llegada de lo digital al cine ha planteado muchas discusiones: tanto en el cómo se ha modificado el visionado con respecto a películas en celuloide, como el abaratamiento de lo digital frente a un rodaje en 35mm y el tema de la conservación, un problema de órdago. Las películas que directamente se realizan en digital o cuya copia final de proyección es en digital tienen difícil conservación, dado que el almacenaje de los archivos digitales tiene una durabilidad máxima de treinta años, y son sensibles a la humedad, al calor y a los campos electromagnéticos. Por otro lado, existe una alta diversidad de formatos y soportes que van modificándose de manera muy rápida. Esto

implica necesariamente convertir los formatos en los que ha sido rodada una película en los nuevos existentes. Sin duda, lo digital ha convulsionado la imagen cinematográfica.

Como se ha visto, el devenir del silencio en cine está asociado, ya desde sus inicios, a los sonidos. Es en qué sonidos y el cómo se disponen lo que proporcionará silencio a una imagen cinematográfica.

Ciertamente, cuando dijo Robert Bresson “El cine sonoro ha inventado el silencio” (1997:43), lo que contribuyó a entender que tiene que haber sonido para activar el silencio en la imagen en movimiento. Así pues, la escucha de ruidos y música (al unísono o en alternancia) supone edificar el silencio en cine y percibirlo como espectador.

PRIMERA PARTE

Marco Teórico

1. ¿Desde dónde se construye la metáfora cine?

El humano ha activado los caminos de representación del mundo mediante la palabra, la imagen y las cifras. Así aprendemos a hacer el vivir en humano, una constante donde ni las palabras, ni las cifras ni las imágenes, en sí mismas, son culpables de las congelaciones a las que son sometidas. Por ende, son entendidas como inmóviles e invariables y retenidas en una descripción que no permite su fluir, su devenir. Creamos conceptos, y, en ese urdir, afirmamos que conocemos el mundo, y a ello le llamamos realidad; cuando ese tramar es “(...) simplemente trabajar con la metáfora favorita de uno” (Nietzsche en Vaihinger, 2012:92).

Con el “Dios ha muerto” de Friedrich Nietzsche, la vida en humano pasa a ser potencia, devenir; no se precisa la idea de Dios como instancia suprema y fundadora del humano. Fue entonces cuando se desacralizó la vida del humano. Se devolvió a las mujeres y a los hombres lo que debían hacer para serlo: inventarse el vivir desde su cuerpo, “El ya despierto, el sabio, dice: ‘Todo mi yo íntegramente es cuerpo; y alma no es sino el nombre de algo propio del cuerpo’. El cuerpo es una gran razón, una enorme multiplicidad dotada de un sentido propio, guerra y paz, rebaño y pastor. Tu pusilánime razón, hermano mío, es también un instrumento de tu cuerpo, y a eso llamas espíritu: un instrumentito, un juguetito a disposición de tu gran razón” (Nietzsche, 1986:50).

Ahora asumimos que somos los fundadores de nuestro vivir, el cómo y el qué hacemos proceden de nuestro invento. Nacemos sin información genética sobre las actividades que nos permiten vivir y reconocernos como humanos. Las ideas y las acciones que el humano elabora para vivir llenan el plano de inmanencia, y este es “(...) la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que es pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento (...)” (Deleuze y Guattari 1993:41).

Tramarnos en lo inmanente es desprender el centro de gravedad de la vida de humano del más allá, del Dios escogido según cada tradición, para instalarlo en el propio cuerpo, en la inmanencia. El cómo se construye y qué es el humano son inherentes al individuo y ajenos a invitaciones trascendentes. Y ahora sí, el bien y el mal judeocristiano pasan a ser lo bueno o lo malo para el cuerpo, “Lo bueno tiene lugar cuando un cuerpo compone directamente su relación con nuestra potencia, cuando la aumenta (...) lo malo tiene lugar, para nosotros, cuando un cuerpo descompone la relación del nuestro (...) como actúa un veneno que descompone la sangre” (Deleuze, 2001:33). Ahora todo está capitaneado por el cuerpo de quien vive en humano, de su hacer en humano, de su invención, y para ello “(...) es preciso acostumbrarse a pensar en ser directamente, sin dar un rodeo, sin dirigirse primero al fantasma de nada que se interpone entre él y nosotros” (Bergson, 2012:38). Del tal suerte que sí, el silencio es una idea inventada por el humano, pertenece al accionar del humano.

Ya en el siglo XVII, Baruch Spinoza negaba la existencia de un Dios trascendente y creador. Afirmaba que el mundo está constituido por una sola sustancia y ella es su causa. Identificó la sustancia con Dios o naturaleza, *Deus sirve Natura*, y de esta condición, Dios no es creador trascendente, sino naturaleza misma, la misma sustancia. Desde ahí, la inmanencia se concreta como la única manera de estar en humano.

Para Spinoza, la sustancia tiene dos atributos, el de extensión –cuerpo– y el de pensamiento –mente–. Estos se encuentran imbricados y condicionados permanentemente, no hay divorcio entre la mente y el cuerpo. Somos constructores de nuestro vivir a partir de nuestro cuerpo, y es en él donde elaboramos representaciones mentales, es decir, ideas, para aprehender lo que llamamos realidad. Se entiende por idea “un concepto de la mente, que la mente forma por ser una cosa pensante” (Spinoza, 2013:122), y las ideas que los individuos construyen son representaciones que acontecen en el cuerpo y “(...) la idea del cuerpo y el cuerpo son un solo y mismo individuo” (op. cit. 160).

Desde ahí, la cognoscibilidad que el humano posee de sus ideas debe ser considerada como una parte más de su cuerpo, ya que él es su inventor indefectible, y la conciencia como “(...) medio de la comunicabilidad: se ha desarrollado en el trato y en relación con los intereses del trato (...). La conciencia no es la dirección, sino un órgano

de la dirección” (Nietzsche, 2006 vol. IV: 408). La conciencia se convierte así en el instrumento con el que, al accionarla, nos vinculamos. De esta manera es como la cognoscibilidad recibe un trato paritario con respecto al resto de órganos. Gracias a la cooperación mutua construirán lo que llamamos humano.

Así, cuerpo y mente están unidos sin primacía. Nietzsche denomina el cuerpo “hilo conductor” (2006 vol. IV: 94,103; 2010 vol. III: 848), donde la trama de su conjunto conformará el vivir en humano. Cuerpo humano que, nacido vivo y activándolo, construye la vida en humano. Los individuos estamos instigados a realizar el ejercicio de accionar esa trama, de aprehenderla, de construirla, puesto que la herramienta primera a la existencia de los individuos es su cuerpo. Tal y como lo entiende Foucault, “(...) el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse, el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino” (2009:16). El humano vive en un continuo idear.

Se entiende que la realidad es invención que el humano formula para organizar el vivir, y no puede aspirar a ser una presentación de lo real llamado mundo, sino un modo de vérselas con el mundo, una representación. El humano transita atiborrado de ideas, compitiendo entre sí, enfrentándose, cabalgándose de una a otra, en un representar el mundo continuamente, en un hablarse sin cesar, viviendo entre persistentes e inevitables metáforas.

Los objetivos de todo humano, los de cualquier pueblo, son “sobrevivir y pervivir”, y, desde esa premisa, “todas las sociedades generan sus fórmulas para organizar su vivir movidas por el intento de alcanzar –todas– esos mismos objetivos” (Fernández-Martorell, 2008:21), aprendidos y modificados según el contexto en el que se desarrollen. Para lograr esos objetivos, el humano acciona su cuerpo y genera significación en todas sus acciones simbólicamente. De lo que son para nosotros las leyes naturales “solo conocemos de ellas lo que nosotros aportamos: el tiempo, el espacio, por tanto las relaciones de sucesión y los números” (Nietzsche, 2012:32-33). Vivimos en el tiempo espacializado, y, además, cada contexto genera su propio tiempo espacializado.

Utilizamos la experiencia corpórea de movimiento por el espacio para ordenar y comunicar. Los humanos nos vivimos como superficie delimitada, y orientamos nuestros actos desde dentro, el cuerpo físico, hacia fuera, “Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo fuera de nosotros” (Lakoff y Johnson, 2012:67). Interpretamos la realidad física que nos conforma y la experimentamos a partir de nuestra orientación espacial con nuestro entorno. Diremos, por ejemplo, arriba, abajo, delante y detrás según donde nos ubiquemos. Accionamos con el entorno a partir de conceptos espaciales que elaboramos con nuestra experiencia. Inventamos un dialecto entre nosotros y lo que nos rodea.

A ello hay que añadir la tesis de Roger Bartra sobre el uso de herramientas que utilizamos para proyectarnos hacia el mundo. Las acciones que los humanos ejercitamos a partir de nuestras facultades mentales se ven ampliadas por el uso de una técnica o de un utensilio, lo que hace que “(...) la respuesta del medio pueda ser también indirecta, incluso más metafórica (...) puesto que en este caso la metáfora no implica solo un intercambio entre funciones sino también una transformación del entorno a través de determinada herramienta que conlleva un saber acumulado” (Català, 2008:74).

Y en ese hacer inmanente es donde el tiempo lo especializamos: el ahora es un ya, el ayer un pasado y el mañana un futuro. Contamos y sumamos acontecimientos. En esa elaboración, el tiempo viene siendo un árbitro finito que, segundos antes de que termine el vivir en humano, pitará y feneceremos; morirá nuestro tiempo en humano. Es en el hacer donde jugamos a la existencia de detenciones de tiempo que inscribimos en la memoria, como en un cajón de aconteceres con los que nuestros quehaceres cotidianos mantienen dependencia.

Organizamos el tiempo en una sucesión cuantitativa de hechos, definidos y distinguidos en espacios. Sucesión de lo vivido con un punto final. Los humanos residimos en el tiempo espacializado, “No tenemos ningún interés en escuchar el zumbido ininterrumpido de la vida profunda. Y, sin embargo, la duración real está ahí” (Bergson, 2012:27).

De la tradición cristiana cabría recordar que establece que fue en un momento determinado cuando el humano echó a andar, en un tiempo y con una duración concretos. Establece que el agente Dios lo posibilitó, dando paso a la existencia desde

una inexistencia, y en su hacer de Dios, el humano es. Una tradición cotizada por muchos. Desde ahí parecería que se necesitan puntos fijos y de arranque ajenos al humano desde donde, curiosamente, vivir en humanos. Sin embargo, el mundo “deviene, transcurre, pero nunca ha empezado a devenir y nunca ha acabado de transcurrir” (Nietzsche, 2006 vol. IV: 604). De tal manera que hay quien ha elaborado la idea de un lugar primigenio situacional; unos lo llaman nada, otros Dios, y lo consideran como espacio incondicionado, como lugar de comienzo desde el cual el tiempo se inicia.

No obstante, entender el tiempo como duración significa “invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 2012:19). En este movimiento continuo e infinito, el tiempo humano no deja de reconstruirse como invento. Ejercemos una activación del tiempo en el finito de nuestros cuerpos y ubicándolos en el espacio. Así aprehendemos el tiempo, y los momentos los concretamos en una sucesión decididamente humana, la espaciotemporal. Esta construcción la hace el humano desde un todo, desde una continuidad indivisible. Ella es movimiento, es el acto de recorrer, y no se divide sin cambiar de naturaleza de sí misma, del todo.

La duración es tiempo, y “(...) la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación a otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura” (Bergson, 2012:22). La sucesión, la duración, el tiempo, en definitiva, es lo abierto, el cambio constante que se produce; es un devenir indivisible, innumerable e incontable, y en humano es el proceso por el que se sucede, se fusiona el vivir.

1.1 El cine: metáfora de la metáfora

Desde tal orden espaciotemporal se edificará un renovado campo imaginario. Lo visual lo construimos activamente en el transcurso de las relaciones metafóricas en las que vivimos los individuos.

La imagen visual cinematográfica está edificada desde la subjetividad de su creador, desde su imaginario, su fantasía, su metáfora. Este la reconoce, la esgrime y la gestiona para transformarla en un filme. Mastica su constructo metafórico, lo pondera y tritura, y propone un campo visual en movimiento, una metáfora que siempre es otra distinta a la llamada real. Esta mostrará un visible desmenuce de pensamiento que suscitará nuevas trabazones que ensancharán los imaginarios de los espectadores. El cine acontece en lo visual de las imágenes. Todo ocurre en imagen visible y mostrando la visualización de un proceso. Las metáforas que se construyen en cine surgen desde la metáfora en la que nos hemos edificado en humanos; por tal razón, se trata de metáforas procedentes de otras metáforas. En el accionar de lo cinematográfico, lo que se ejercerá será una renovada metáfora.

1.2 Pensar con imágenes-cine

Los aparatos tecnológicos, como ya hemos advertido con Roger Bartra, expanden la mente, la dilatan y amplifican el imaginario, pero, sin duda, dicho desarrollo técnico tiene en su germen un humano inventor que quiso –que quisieron– ensanchar esa capacidad y construyó un aparato metafórico que, al manejarlo, produciría nuevos espacios imaginarios.

Thomas Alva Edison, uno de los inventores más fecundos que existieron, entre otros muchos descubrimientos, inventó la lámpara, o bombilla incandescente, y el fonógrafo, sin olvidar el Cinetoscopio, que era un aparato que incorporaba una película de fotogramas continuados. La película se veía a través de un visor, y únicamente una

persona sola podía visualizarla. La culminación en una cámara cinematográfica que proyectara para un grupo de individuos se presentó en blanco y negro, en 35mm, y requería que el propio fotógrafo girase la manivela para grabar las imágenes.

Fueron los hermanos Lumière los que incorporaron al invento de Edison un mecanismo de pausa, retroceso y adelanto, así como una luz trasera que generaría una proyección. La primera película impresionada fue *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (La sortie des usines Lumière). Su primera exposición pública fue el 28 de diciembre de 1895 en París, en el Salón Indien, y fascinó a todos sus espectadores.

¿Qué es lo que seducía a los espectadores de aquel cine? Las primeras películas mostraban fotografías animadas. Eran escenas de acrobacia, danza, escenas familiares; en definitiva, se visualizaban escenas de la vida cotidiana ya vividas. Se representaba lo que ya había ocurrido, pero ya desde una perspectiva nunca vista antes: el movimiento en imagen, ya no en imagen estática, y el resultado proporcionaba una idea de mayor verosimilitud. El movimiento generaba un sentir de “verdad”. En el periódico parisino *Le Poste* aparecía publicada esta crónica el 30 de diciembre de 1895: “La fonografía ha dejado de fijar la inmovilidad. Perpetúa la imagen del movimiento. La belleza de la invención reside en la novedad e ingeniosidad del aparato. Cuando todos puedan fotografiar a sus seres queridos no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con las palabras al filo de los labios, la muerte dejará de ser absoluta” (Kracauer, 1989:14).

Lo que sí impactó fue la verosimilitud de otra de las primeras películas proyectadas, *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* (L’arrivée d’un train à La Ciotat, hermanos Lumière, 1895), que asustó a los espectadores. Aparecía –en el presente del espectador– un tren en marcha que se acercaba hacia ellos, en un primer término, y creían que se abalanzaba contra ellos, identificando su visión con la representación. Primicia impensable fuera de la práctica del soñar, cuestión individual e íntima. Los filmes de los hermanos Lumière mostraban cuestiones cotidianas que componían “vistas animadas”, como la del chapuzón de unos niños o el almuerzo de un bebé.

Nacía así el cine en la representación mostrada. No solo una acción en movimiento en apariencia real, sucedida y, por tanto, ya pasada en el tiempo, sino que el cine se convertía en una experiencia compartida entre muchos a la vez, en un presente

público, “Ocurre que la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva. Desde siempre lo estuvo, en cambio, la arquitectura, como lo estuvo antaño el epos y lo está hoy el cine” (Benjamin, 1972:45).

Se creó el deseo de una región que, a partir de entonces, provocó que muchos, como Georges Méliès, quisieran adquirir ese nuevo invento para proyectar imaginarios, mediante el movimiento en imagen, que fueran compartidos por varias personas a la vez, generando agenciamientos visuales.

“La novedad específica del cine radicó en su imagen visual cinética, superadora de la inmovilidad de la imagen fotográfica tradicional” (Gubern, 1994:256), y los hermanos Lumière y Edison desearon, al parecer y a su pesar, producir dicha realidad. El vivir se modifica siempre por el deseo de transformarlo, mudarlo. ¿El cine procede del deseo de modificación del vivir? Lo que sabemos es que con él se creó una nueva región de expresión, donde visibilizar nuevas metáforas. Si entendemos que desear, como afirma Gilles Deleuze, es “(...) construir agenciamiento, construir un conjunto, el conjunto de una falda, de un rayo de sol (...) Construir un agenciamiento, una región” (*Abecedario*, 1988-1989, min. 5:24), se podría aseverar que los hermanos Lumière, Edison y muchos otros sí participaron al crear la posibilidad del cine, el activar el deseo de construir lo necesario hasta mostrar un nuevo orden visible de metáforas. Quisieron crear un nuevo espacio donde poder expresar su deseo, un nuevo contexto creativo, y para ello idearon un artefacto capaz de, al ser manipulado, proyectar una nueva metáfora, un deseo de hacerla visible en movimiento. Crearon un campo de posibilidades, plano de inmanencia, donde las ideas provenientes del imaginario se visualizarían de manera radicalmente distinta a como se había hecho hasta entonces. Y si la técnica modificó el vivir, impuso renovadas relaciones, pero “(...) es imposible pensar que se habría desarrollado y adaptado a esa intención de no haber tenido, en el juego y la estrategia de las relaciones humanas, algo que iba en ese sentido” (Foucault, 2010:107).

Los hermanos Lumière argüían que el cine no tenía futuro. De su invento les interesó registrar los movimientos de actividades cotidianas y reproducirlos. Con la cámara de cine se exponía la representación de lo llamado real, pero, como afirma Edgar Morin, “(...) la gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real” (2001:23); se apiñaba por la representación de lo llamado real. A

partir de entonces, lo representado en movimiento mostraría una nueva manera de agenciamiento a través del imaginario del director, provocando, a su vez, que el imaginario colectivo se modificase. Nueva manera de no tan solo crear metáforas desde las metáforas del vivir llamado real, sino también distintas formas de visibilizar una metáfora.

Con el cine se abrió un nuevo orden de lo imaginario, se expandió, y, como expresó Walter Benjamin, “Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras” (1972:47). Ampliar la apertura del imaginario ha supuesto multiplicar las formas de representación de una idea en cine, de incidir en repensar la vida utilizando el cine, de modificar el vivir con el cine.

Con el invento del cine surgió un nuevo dispositivo metafórico donde sus accionadores podían y deseaban mostrar su metáfora, y de ese modo hacer visibles “(...) las visualizaciones de las maniobras subjetivas es un factor consustancial al arte cinematográfico (...)” (Català, 2005:560).

El cine es un arte nacido de la era industrial, y gracias a los aparatos tecnológicos puede visibilizarse un imaginario, una metáfora en movimiento de imágenes. Por tanto, la práctica cinematográfica “(...) constituye en sí misma una serie de operaciones reflexivas llevadas a cabo mediante aparatos” (Català, 2001:55). Se pensará en cine a través de un mecanismo tecnológico, la cámara, que a su vez fue ideada como vehículo para repensar desde ella. En sí, la cámara no produce, no genera, no piensa, no ideologiza, no idea. Es la ejecución, la puesta en marcha, que el director o directora hace de ella lo que activa su viabilidad. Y puesto que “La cámara no puede verlo todo a la vez, pero aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada” (Bazin, 2012:85), es la elección de qué y cómo construir la imagen en movimiento lo que los directores deciden no perderse.

Mediante el dispositivo cinematográfico es como un director o directora propone su imaginario y hace partícipes a los espectadores para que puedan imaginar con él,

mediante sus construcciones metafóricas en movimiento, “(...) las herramientas como utensilios de pensamiento” (Català, 2014:25). La tecnología, en este caso, la cámara cinematográfica, ofrece a su potencial activador una herramienta metafórica, y, al activarla, el director podrá ejercer una forma básica de pensamiento. En la usanza de esta volcará su imaginario: en el movimiento de las imágenes, en su silencio, su color, su dramaturgia, etcétera, y en ese hacer la imagen-cinemática es donde “(...) a través de la tecnología se entronca directamente con el pensamiento como forma de actividad mental” (op. cit. 31).

Al entender la retórica como la consideración de lo que es conveniente en cada caso, es, por tanto, en esa elección donde, además, se “estructura cualquier proceso reflexivo” (op. cit. 35). Como también afirma Josep M. Català, se conformará una forma de pensamiento donde el “qué se hace” y se practica se genera con “los instrumentos, materiales y mentales” viables en los diferentes procesos reflexivos. En el cine, las formas visuales acarrean ideas, no prevaleciendo lo uno –las ideas– sobre lo otro –lo visual–, sino, como esclarece Català, en paralelo. Las imágenes en cine son una forma de pensamiento, “(...) el proceso de pensar visualmente consiste en un conjunto de formas visuales del pensamiento que acarrean ideas” (op. cit. 37). Los territorios imaginarios en cine son las imágenes, y de estas sugieren una nueva mezcolanza con y a través de ellas, metáforas antes no frecuentadas, y así el cine se convierte en “(...) un instrumento del pensamiento humano, una ampliación del mismo” (op. cit. 62). El pensamiento en un filme se desarrolla en las capas retóricas –imágenes– a través del movimiento envuelto en ellas.

Uno de los primeros cineastas, D. W. Griffith, fue el que inició en 1900 el hacer visible en cine el primer plano de algo, un gato, en *El pequeño doctor y el gato enfermo*. “Con Griffith asistimos a la gestación de una gramática cinematográfica radicalmente nueva, que nada tiene que ver con el teatro” (Gubern, 2014:86), uso dramático del primer plano, movimientos de cámara, acciones paralelas, usos de *flashbacks* y efectos de montaje. George Albert Smith, en su película *el Beso en el túnel* (1899), fue el que inauguró rodar frente a una locomotora en movimiento, y creó lo que hoy llamamos *travelling*. Fue Georges Méliès, “el mago de Montreuil”, quien introdujo el trucaje y el ilusionismo para transmitirnos una idea. La película con la que adquirió más fama fue *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902), primer filme de ciencia ficción donde

utilizó sobreimpresiones, transparencias, desapariciones y yuxtaposición de planos. Sergei M. Eisenstein, en su primer largometraje, *La huelga* (Stachka, 1924), utilizó el montaje de atracciones mostrando, por ejemplo, alternancia de imágenes de animales siendo degollados en la batalla contra los obreros en la época del zar. Eisenstein consideraba la unión de imágenes como el sostén más importante de una película. Generaba asociaciones, uniones, para producir efectos. Todos ellos, junto a muchos otros, activaron maneras distintas y novedosas sobre el cómo y qué visibilizar en cine, metáforas en cine. Iniciadores de formas visuales en cine, formas de pensamiento.

Un director o una directora de cine trabaja con su cuerpo, y “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en el cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze, 2010:251). Acción y devenir humano. Desde esta vida, la humana, habitada en su invención, es desde donde se producen renovadas ideas, deseos potenciadores que a su vez se repiensen y se modulan en el accionar humano.

Se debería aceptar que, a través del cine, lo que se hace es producir una metáfora de la metáfora, una idea de una idea, un todo de un todo, ya que vivir el propio cuerpo es vivir en lo simbólico, en lo ideado. Desde tal ideación es posible originar lugares potenciadores de nuevas ideas, nuevas metáforas, y la nueva metáfora representada en cine “(...) no es una copia del mundo sino un pensamiento (visualizado) sobre el mundo” (Català, 2014:49).

Se producen estrenadas ideas, y “si el cine ha llegado a ser nuestro arte es, precisamente, porque sigue planteando y explorando aquellos problemas de la realidad, percepción, significado y conciencia, que constituyen un aspecto vital de nuestra herencia” (Mc.Connell en González, 1987:468); se trataría de una representación de lo único que sí somos, productores de nuestro vivir en humanos activándolo ahora en cine.

1.3 Somos cultura

No ser todavía humano es pensable si convenimos que no nacemos con tal cualidad, sino que “la conquistamos, la elaboramos al recrear y reinterpretar ‘el ser javanés’ o cualquier otra identidad” (Fernández-Martorell, 1989:75). Ahora bien, es la manera concreta en que cada cultura idea su vivir, crea fórmulas y reglas específicas, lo que da lugar a tradiciones diferentes, la verdad que cada cultura conforma como óptima. La vida en humano es “(...) quehacer. No se trata de que la vida se encuentra con quehaceres, sino que no consiste en otra cosa que su quehacer. La vida es lo que hay que hacer” (Ortega y Gasset en Ramírez, 1958:210).

Clifford Geertz asevera que “Nuestra capacidad de hablar es seguramente innata; nuestra capacidad de hablar inglés es seguramente cultural” (1987:56). De tal manera que tanto el comer pescado frito como el idioma que aprendemos desde niños, por ejemplo, son actividades ideadas por el humano, y estas deben ser aprendidas por los nuevos individuos para poder participar de un todo social concreto.

Un humano, cuando nace, precisa de los adultos de su entorno para poner en marcha sus capacidades. Lo que propicia que existan centenares de culturas diferentes es el hecho de que “Nacemos sin información genética que dicte lo que debemos hacer para ser reconocidos como humanos” (Fernández-Martorell, 2008:20). El cómo y el qué hacer para vivir como humanos no constituyen una cuestión innata, sino adquirida; las capacidades están ahí, pero la puesta en marcha de ellas necesitan los conocimientos que nos transmiten los adultos.

François Truffaut plasmó esta idea en la película *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970). Está basada en un hecho real que tuvo lugar en 1798. Se encontró a un niño de once años que había vivido aislado del contacto humano. La educación del muchacho fue confiada a Jean Itard. Las doctrinas cartesianas acerca de las ideas innatas quedaron puestas en entredicho por Víctor, nombre dado al niño, cuyo aislamiento habría producido unos efectos que mostraban claramente los condicionamientos ambientales de la naturaleza humana. Jean Itard tuvo que ensayar métodos pedagógicos que aportaron contribuciones decisivas a la teoría de la educación.

El caso del niño salvaje, aunque excepcional y atípico, obligó a plantear nuevas cuestiones referidas tanto a la adquisición del lenguaje como a las técnicas de educación de sordomudos y niños discapacitados. El debate en torno a Víctor también tuvo importantes repercusiones en las reflexiones filosóficas sobre la naturaleza humana y las relaciones entre la herencia y el medio.

No existe el concepto de naturaleza humana independiente de la cultura. El concepto de naturaleza, en sí, pertenece al discurso de la biología, y este es cultural, “Porque, en verdad, la biología no alude directamente a la realidad de la especie, sino que es una forma específica de entender y aprehender la naturaleza humana” (Fernández-Martorell, 1997:53; 1985:50). Del mismo modo, “Los átomos no tienen ideas, aunque, desde luego los ‘átomos’ son ideas de hombres” (Bateson, 2006:251), nombramiento que el humano ha escogido para designar la cantidad de un elemento químico. Nos autodefinimos a través de la cultura, nombramos según nuestra tradición cultural, y “Eso significa que la cultura, más que agregarse, por así decirlo, a un animal terminado o virtualmente terminado, fue un elemento constitutivo y un elemento central en la producción de ese animal mismo” (Geertz, 1987:54).

La tesis que defiende Roger Bartra en *La conciencia del exocerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos* bajo la pregunta de si es el cerebro capaz de entenderse a sí mismo matiza la propuesta de que nos completamos por medio de la cultura. Bartra indica que los humanos utilizamos prótesis semánticas para completar las tareas mentales. Nuestro circuito neuronal, alega, es incompleto, y necesita un suplemento externo, al que denomina “el exocerebro”, para completarse. Este sistema externo garantiza la capacidad de adaptación al medio. Desde ese punto de vista, el humano tiene una máquina, en el cerebro, con potencia superior a ella en sí misma. Es decir, el cerebro debe activar las posibilidades de sus circuitos para que el individuo sobreviva. El entorno está lleno de herramientas, “La incapacidad y la disfuncionalidad del circuito somático cerebral son compensadas por funcionalidades y capacidades de índole cultural” (2007:23).

De la misma manera que Bartra, Clifford Geertz propuso entender que creamos los símbolos significativos para completarnos como humanos porque somos una especie que nace inconclusa, “*Homo symbolicus*”, afirma Gilbert Durand (2000:68). Lo interesante es que estos símbolos no son generales, sino particulares en cada cultura: la

francesa, la nigeriana, la balinesa y centenares. Además, como Emilio Lledó alega, “La naturaleza opera así en función del hombre, porque es este quien, en esa operación, construye significaciones, organiza experiencias y determina su propia praxis” (2011:19).

Podemos afirmar que somos cultura y que todas nuestras acciones responden a nuestra elaboración. Como planteó la antropóloga Margaret Mead en 1953, los humanos “(...) no solamente se escuchan, hablan y se comunican entre ellos por medio de palabras, sino que también utilizan todos sus sentidos, de forma igualmente sistemática, para ver y proyectar lo que ven en formas concretas –diseño, costumbres, arquitectura– y para comunicarse a través de la percepción mutua de imágenes visuales; para gustar, sentir y estructurar sus capacidades de gustar y sentir, de tal manera que la cocina tradicional de un pueblo puede ser tan distintiva y organizada como el lenguaje” (en Bateson, 1990:108).

La comunicación mutua de imágenes entre individuos no solo muestra aspectos de la cultura que ha creado, en su específico momento histórico, sino que, además, cada cambio histórico propone pautas distintas de ver, y, por tanto, modifica la visibilidad de las mismas. Josep M. Català establece una distinción entre los fenómenos visibles, entendiéndolos como, por ejemplo, una tormenta de granizo, y los fenómenos visualizables. Es a través de la técnica, entendida esta como “(...) todo dispositivo o procedimiento destinado tanto a representar como a observar” (2005:225), como se generan fenómenos visualizables, y, por tanto, la técnica amplía la dimensión del fenómeno. Por ejemplo, el cine utilizará la técnica para mostrar un acontecimiento como una tormenta de granizo, generando una visualización con la técnica que es una visualización metafórica.

Comer sentados en una silla frente a una mesa dispuesta con mantel, servilleta, plato, cubiertos a cada lado de este y vaso frente a él es una disposición culturalmente pautada. Cómo disponerse frente a dicha propuesta lo aprendemos siguiendo pautas de comportamiento formadas en cada una de las construcciones culturales. Descripción de un fenómeno visualizable en la película *El milagro de Anna Sullivan*, de Arthur Penn (The Miracle Worker, 1962). El personaje de Anna Sullivan enseña a Helen Keller, ciega y sordomuda, a adquirir la práctica de cómo comer. La comunicación parlante entre las dos mujeres es inexistente. La disposición corporal ejercida por Anna hacia la

niña y la repetición constante de dicha colocación sobre su alumna constituirán la pauta desde la cual aprenderá a participar de las reglas sociales reconocidas como propias y anunciadas como buenas, puesto que “(...) cada una de las simples conductas fisiológicas, tales como comer, defecar (...) tiene una significación especial para cada individuo, y esa significación ha de estar culturalmente determinada y ha de variar de una cultura a otra” (Bateson, 2006:56).

1.4 El humano es metáfora, es acción. El silencio es acción

Puesto que nuestra manera de vivir es simbólica, metafórica, inventora y creadora del humano, las significaciones que se elaboran permanentemente son en sí cometido humano accionador de lo que son los individuos: cuerpos inventores del vivir en humano, indefectiblemente. Somos metáforas, y cualquier accionar que elaboramos es metafórico. Atribuirles a dichos haceres realidad es cosificarlos y dotarlos de inmovilidad.

Gregory Bateson formuló el “Silogismo de la Hierba” frente al silogismo de Sócrates –llamado “Bárbara”–, el cual se apoyaba en los sujetos para ser enunciado. Bateson plantea lo siguiente: “La hierba es mortal/Los hombres son mortales/Los hombres son hierba”. En ello asienta la idea de que la vida humana se apoya en la lógica de relaciones, en la vida predicada. Así, el invento del vivir en humano está en las acciones, en su identificación de predicados, y “(...) la metáfora no era simplemente bonita poesía, no era ni buena ni mala lógica, sino que, de hecho, era la lógica sobre la cual se había constituido el mundo biológico, la característica principal y el cemento organizador de este mundo del proceso mental” (2006:313). Bateson no propone la preponderancia de los sujetos, sino la necesaria médula de los predicados.

Acto seguido, lo importante pasa a ser lo que transcurre, lo que se relaciona, y, por tanto: imagenar, hombrear, mujerear... y cómo se urde. El recorrido es el accionar una metáfora de la metáfora. El vivir en humano se hace: se hacen las relaciones, se

hace el silencio, se hace la comunicación, se hace el lenguaje, se hace una imagen, se hace un cuenco... Edificamos el vivir metafóricamente, haciendo, predicando, “(...) construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo (...)” (Nietzsche, 2012:34), y sobre esta constancia indefectible proponemos renovadas guisas metafóricas. Metáforas de metáforas, una constante y persistente representación del accionar. Devenires en movimiento que se contagian, en los cuales, entre tanto, llamaremos realidad a metáforas cuyo uso ha hecho de ellas “metales”, como afirma Nietzsche, quietas e inmóviles.

La vida en humano es un hacer, un predicado, una relación, y no consiste en sujetos, sino en algo que pasa y atraviesa a los sujetos. “He aquí que el edificio íntegro del universo y de la vida viene a descansar sobre el menudo cuerpo aéreo de una metáfora” (Ortega y Gasset, 1936:138), y es en ella donde el humano llega a convertirse en humano. El metaforizar se edifica en el imaginario, en la fantasía abarrotada que es el humano, y este es el entrelazamiento que produce toda representación humana. Los individuos viven en un mundo de posibilidades imaginadas, metáforas de metáforas, imperecederamente.

En esa tendencia incesante transformadora del mundo merced a su imaginario, poder de lo misceláneo, el humano inventa campos de acción. Imagina y produce instrumentos, herramientas técnicas, y con ellos “(...) crear un mundo nuevo para nosotros” (Ortega y Gasset, 2006 vol. VI: 817), renovándolo desde su imaginario. Dichos instrumentos y herramientas, propuestos desde el imaginario, procurarán que los individuos e individuos amplíen su territorio, desterritorializándose y reterritorializándose (Deleuze y Guattari, 1997). El cerebro se amplía, se extiende, mediante la técnica, y provoca renovadas ligazones (Bartra, 2007).

Entendemos que la imaginación “(...) tiene que ver con la realidad en construcción que se revela a sí misma continuamente a través de la forma de aquella, de sus dispositivos y agentes activos (...)” (Català, 2012:201), y las imágenes cinematográficas, entre otras muchas, construyen campos imaginarios que impulsan el pensar en el terreno de la imaginación. Y son los avances tecnológicos, como afirma Josep M. Català, los que han sentado las bases de la era de la imaginación, basada en la visualidad, donde “(...) la imagen toma el mando como representante de una nueva

epistemología basada en la visualidad” (op. cit. 42) y la tecnología visual como dispositivo de la imaginación.

El director o directora de cine es un individuo que transforma lo que llama realidad en metáforas, y para ello utiliza una cámara, “instrumento metafórico, o mejor dicho, un dispositivo que me convierte a mí en un observador metafórico” (op. cit. 188). Y si entendemos que el humano es metafórico en todos sus haceres a los que denomina realidad, con una cámara cinematográfica –dispositivo metafórico–, y en su accionar hecho película, lo construido es una metáfora producida desde la metáfora que habitamos.

El cine construye imaginarios donde los silencios se representarán visualmente. Si consideramos con Aristóteles que la retórica es “(...) la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser conveniente” (2012:52), podemos hablar de una retórica visual en silencio como una elección y, por tanto, un estilo. Y como es en el contexto espacial donde el silencio adquiere capacidad de significación, en el cine, es en las metáforas de las imágenes donde podemos analizar los silencios. Las propiedades del silencio, su usanza, el accionarlo, en el contexto cine estarán inscritas en una relación, y tendrán particularidades que son específicas y singulares en el desarrollo de su trama. El contexto cine es el nombre dado a una acción particular, un contexto de acción metafórica que se produce a través de zonas imaginarias.

2. Lo escuchavisible en cine

En Estados Unidos se originó el término audiovisual durante la década de los años treinta, una vez que se adjudicó el sonido al cine, significando la integración e interrelación entre lo auditivo y lo visual. Pier Paolo Pasolini describe el cine como un sistema de signos, y “nos revela antes que nada que es audiovisual: imagen y sonidos son, como diría un historiador de las religiones, una ‘biunidad’. (...) Es una observación, evidentemente, del todo descriptiva, ejercida en aquello que existe” (Pasolini, 2006:119). El término audiovisual hace referencia al maridaje elaborado al unir imagen y sonido en cine. Se procuró un vínculo estrecho donde el contacto entre la imagen y el sonido “es tan íntimo como para formar una unidad inextricable, ya sea que los contemplemos desde la vertiente estética o desde la vertiente cognitiva” (Català, 2012:26).

Se activó un encuentro, e “(...) imagen y sonido/como personas/que se conocen/en el camino/y ya no pueden/separase (...)” (Godard, 2014:75). Lo que se da es una mudanza en el cómo discurrir en cine que ya no tiene marcha atrás. Entendemos que la nueva incorporación tecnológica “(...) que le hizo pasar de un paradigma visible a otro verbal con el paso desde el cine mudo al sonoro” y la cuestión es “el valor, la localización e incluso la propia identidad de ‘lo verbal’ y ‘lo visual’” (Mitchell, 2009:85), entendiendo que tanto lo visible como lo escuchable no se deshacen uno al otro, ni se invalidan, sino que forman un renovado todo.

La arquitectura cinematográfica se forma a través de lo visual, y escoger la puesta en imágenes (Català, 2001) es hacer visible un imaginario. En esa visualidad en movimiento se integró a principios del siglo XIX el ser escuchada la imagen. Se engrandeció la metáfora visual en movimiento, donde las relaciones de visualidad y

sonoridad casarían y ampliarían la arquitectura cinematográfica; la metáfora película se accionaría desde un renovado hacer.

El término audiovisual se suele utilizar para designar la incorporación del sonido a la imagen, hace referencia directamente a la aplicación en cine de la tecnología. Michel Chion propone utilizar el vocablo “audiovisión” (palabra con la que titula uno de sus libros más aclamados). Con él asigna que lo cinematográfico suscita en el espectador una experiencia perceptiva donde la imagen es el centro de atención y los sonidos proveen, en todo momento, de “(...) efectos, las sensaciones y significados que a menudo, por medio de un fenómeno proyectivo, tiene la palabra de valor añadido que se le atribuye a la imagen y parece emanar de ella” (Chion, diccionario *online*). Por otro lado, establece que el término “viso-auditivo” (*ibidem*) consiste en un tipo de percepción que se centra en lo auditivo, y que la escucha percibida se encuentra acompañada por un contexto visual que, a su vez, influye en la escucha (lo ejemplifica con un concierto o una escena de espectáculo musical). Si atendemos al espectador, a su percepción, se diría que, al incorporar el cine sonido a la imagen, se amplía el deseo de producir un renovado lugar de expresión agrandando su capacidad de creación, para así atrapar aún más al espectador. Al conquistar simultáneamente unas capacidades que sí tiene el destinatario, la de la escucha y la visual, lo que se provoca es ensanchar la posibilidad de generar agenciamiento entre el imaginario que se quiere transmitir y el público. Lo que, sin duda, sucedió es que la imagen adquirió un renovado territorio de manifestación.

La metáfora de la metáfora construida en cine está edificada en los territorios imaginarios que son las imágenes, y estas acarrearán una forma de pensamiento. Con la incorporación del sonido en el cine, las metáforas edificadas en las imágenes en movimiento están implicadas en procesos de transformación inscritos, ahora ya, en lo visible y lo escuchable.

Proponer hablar desde otros parámetros a como se ha hecho despliega un desafío, pero aquí se plantea como algo inevitable. Se trata de que entendamos que es importante dejar a un costado el término audiovisual, dado que señala una privilegiada referencia a la tecnología; y también renunciar al término “audiovisión” (Michel Chion), que alude de manera prerrogativa a la percepción del espectador (lo que, sin duda, será de gran importancia).

Entendemos que el transcurso fílmico se produce a través de un accionarse. Por un lado, se encuentra el director o directora, que ejerce la práctica cinematográfica accionando su imaginario y que, merced a la cámara, aparato metafórico en sí, activa la posibilidad de convertir su imaginario, su metaforear, en película. Por el otro, se halla la acción que se produce dentro del filme. Esta transcurre en el movimiento de la imagen – en el interior del imaginario propuesto–, que tiene como cimiento lo visible y lo escuchable. De ahí que se formule que el cine es esencialmente *escuchavisible*, y todo lo que acontece en un filme lo es.

Se entiende que en lo cinematográfico se accionan representaciones que, en sí, lo que hacen es proponer construcciones metafóricas. Es en esa edificación metafórica hecha película donde se producen procesos de transformación de la imagen en lo visible y escuchable. De ahí que, siendo el cine fundamentalmente *escuchavisible*, todo lo que transcurre en él lo es, como ciertamente también lo son las imágenes en silencio.

Se propone que, al practicar el maridaje entre el sonido y la imagen, lo que se logró producir fue que el cine, a partir de entonces, adquiriese la cualidad transformadora de accionarse no solo en lo visible, sino también en lo *escuchavisible*.

Nuestra apercepción se ahondó, manifiesta Walter Benjamin, al conjugarse. El cine activa esa potencia; el cómo y el qué decidir que se visibilice y se escuche en el movimiento de la imagen son el proceder que utiliza un director o directora para transmitir su imaginario, su metaforear. La tarea persistente y durable de la escucha y de lo visible se mantiene a lo largo de todo el metraje de un filme, tejiéndose y en movimiento. “Las imágenes pueden considerarse, pues, mapas de pensamiento, pero mapas operativos, ya que actúan como máquinas de pensar (...) se encuentran visualizadas las operaciones que en los aparatos propiamente dichos se hallan solo en potencia” (Català, 2014:28). En efecto, se trata de mapas de pensamiento contruidos en imágenes en movimiento que, en sí, son metáforas *escuchavibles*.

Si se atiende al verbo escuchar es porque remite al oído como órgano que permite no solo oír, sino que también implica atender, y, por tanto, una intención dispuesta y concreta: la escucha. Junto a Roland Barthes concebimos cómo a la escucha, hoy en día, “se le reconoce la capacidad (y casi la función) de barrer los espacios desconocidos: la

escucha incluye en su territorio no solo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición (...)" (2015:291). Así que la nueva escucha definida por Barthes resulta ser activa, e implica prestar atención a los significantes.

A partir de lo cual escuchar es "siempre estar a orillas del sentido" (Nancy, 2007:20), en disposición para la escucha deliberadamente, con un todo intencional y con todo propósito. Al considerar que "en todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha" (op.cit.18), lo que acciona el cine es estar a la escucha. No es, únicamente, la acción de oír lo que plantea el cine (audio), en lo acústico, como algo relativo al órgano oído, interpolándolo como si estuviera al margen del entendimiento. El cine propone un imaginario que tiene como uno de sus cimientos lo escuchable, lo que a su vez provocará una percepción del público activada merced a esa escucha.

Veamos la escucha propuesta por Ingmar Bergman en la película *Persona* (1966). Escuchar el sonido del repique de campanas visualizando un campo, una valla y, tras ella, un edificio, y continuar con esa escucha, pero ya dentro del edificio, viendo en primerísimo plano boca y nariz de un hombre tumbado y más cuerpos, con sus extremidades hieráticas, junto a la escucha del goteo incesante de un grifo, pasos alejándose de lo visible, puerta que se cierra y el sonido del teléfono, que provoca, en esos cuerpos aparentemente muertos, un movimiento de los mismos, es darle, mediante lo escuchado –y, por supuesto, el movimiento– un sentido a lo visible: vida y acción de humanos que parecían difuntos. El director, en el inicio de la secuencia, con la escucha del repiqueteo del campanario, propaga una idea que quiere transmitir por un camino que luego será modificado hasta conformar uno nuevo. Bergman propone un imaginario cimentado en la *escuchavisibilidad*.

El audio en cine sí se recoge en el rodaje y sí se añade en posproducción, pero no al margen de lo visible, sino como parte unívoca que a su vez activa su visibilidad, imbricándolo permanentemente. La escucha se potencia según un sentido visible, y la visibilidad se potencia según un sentido escuchable, rizomáticamente. En el movimiento de la imagen, su presencia supone atender lo audible en lo visible y viceversa, "(...) no

hay dato sensorial delimitado y aislado desde un principio: los sentidos son canales, caminos de paso, más que campos o tierras” (Chion, 1993:131).

En el movimiento de la imagen, proponer una u otra escucha es proporcionar y dar contexto al imaginario propuesto en cine, a su metáfora. En la película *Ámame esta noche* (Love me Tonight, 1932), de Rouben Mamoulian, escuchamos la canción *Isn't it romantic*, y cómo esta pasa de boca en boca: arranca con el sastre, Maurice Chevalier; un cliente la continúa; un taxista la prolonga; entra un cliente compositor en el taxi, y, mientras prosigue su viaje cantándola, fija la canción en escritura musical; unos soldados, al escucharle, desarrollan la canción en una marcha militar caminada por el bosque; un músico traslada la canción a un grupo de personas que la cantan mientras él la interpreta con su violín; y, finalmente, la amada del sastre la escucha y la canta. La canción guía la imagen, y si no estuviese predicando la secuencia, la propuesta de Mamoulian no hubiera sido entendible como lo es. Así la escucha dará sentido a lo visible, un encadenado de bocas que hilan la misma música hasta llegar al destino deseado. El discurrir de la imagen visible está determinado por la canción cantada, y con ella se da a conocer el trayecto y la intención de una secuencia de siete minutos, música empática que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, su edificación.

La llegada del sonido sincronizado en 1927 provocó la mayor conmoción que podía escucharse, y Rouben Mamoulian fue uno de los pioneros en experimentar con los sonidos y darles una forma escuchable antes ensordecida, porque si “el sonido del sentido es la manera como este se remite o se envía o se dirige, y, por lo tanto, como tiene sentido” (Nancy, 2007:25), el sonido es escuchable en su envío a través del contexto película.

Michel Chion afirma que la escucha puede ser casual, semántica y reducida y que esta es inseparable del oído, pero este “‘dado-al-oído’ e, incluso, un ‘impuesto-al-oído’ mucho menos delimitado en todos los aspectos, con unos contornos inciertos y cambiantes” (1993:40) es, en sí mismo, una manera concreta de disponer el discurso escuchable. De este modo, lo escuchable en cine tiene en sí una disposición simbólica. Ciertamente puede remitir a las fuentes visibles (sonido *in*) o no visibles (acusmático, término teorizado por Pierre Schaeffer y utilizado por Michel Chion), pero en la elección de una u otra manera de mostrar esa opción es, sin duda, un discurso,

contextualizado en el movimiento de la imagen y dotándolo de acción metafórica escuchable.

En lo cinematográfico, el sonido y la imagen surgen no ya con unos vínculos más o menos estrechos, sino que forman una unidad trabada en la duración del movimiento. El movimiento de la imagen dejará de ser únicamente visible para ampliarse y ser también escuchable. La metáfora película conllevará procesos de transformación del filme en su accionarse escuchable y visible. Es entonces cuando entendemos que si un individuo se dispone a ser activado por medio del cine, se emplaza a conocer un imaginario, a tener un encuentro metafórico *escuchavisible*. El humano que se acomoda frente a un filme está en su presente consciente de la acción que se le propone con el movimiento de la imagen, que es la de escuchador y visibilizador.

Entendiendo que “Una imagen es la visualización de un proceso de modelación, es decir es la visualización de una mirada” (Català, 2008:69), los directores cinematográficos nos alojan en las visualizaciones metafóricas de su mirada. Como espectadores pensaremos con las imágenes ofrecidas, se nos brindan, y “En primera instancia, es un pensamiento que se visualiza, en la segunda, una visualidad que se piensa” (Català, 2014:45). En la película de Buster Keaton *Sherlock Jr.* (1924) se visualiza un sueño. El personaje principal, protagonizado por Keaton, se queda dormido una vez colocada la cinta en el proyector del cine donde trabaja. Sueña. Es en ese estado donde su cuerpo soñante despierta y deja al “real” en su siesta (superponiendo imágenes). Mira la pantalla de cine y sustituye a los personajes del filme por la mujer que quiere y un pretendiente agasajándola. No admite dicha “realidad” y decide entrar en la película, para así poder acabar con la conquista de su rival. Irrumpe en el filme, entra en el espacio fílmico. Su contrario lo echa y cae en el foso de la orquesta. La escena en la película cambia, y vuelve a presentarse dentro del filme. Es en dicha acción donde la película sumerge al espectador, y al protagonista a su vez, en un juego de espacios que cambian sin aparente orden y en tiempos no determinados. El personaje se sitúa ahora tras una puerta. Intenta que le abran, no lo consiguen. Se gira, comienza a bajar los escalones y/Se encuentra en un jardín con un muro. Quiere sentarse en una piedra

y/Aparece en una calle repleta de circulación. Anda esquivando coches. Camina de un lado a otro y/Aparece en la cima de una montaña. De nuevo, sorprendido, lanza una mirada al precipicio y/Ahora es en la selva, con dos leones, donde se encuentra. Se aleja de las fieras y/Cae en un hoyo en tierra árida. Se sienta en un montículo y/Se halla sentado en una piedra en medio del mar. Las olas le empapan, y, al decidir saltar al mar/Cae en un agujero en la nieve, de cabeza. Logra, con cierta dificultad, salirse del agujero, y, al apoyarse en un árbol/Vuelve a estar en el segundo espacio en el que cayó al inicio, el jardín. Fundido a negro.

Keaton hace visible un juego incesante de espacios emocionales que conforman el conflicto dramático que el protagonista mantiene. Deleuze define dicha escena como imagen-sueño donde el personaje no “reacciona a la situación óptico-sonora, sino que un movimiento de mundo suple al movimiento desfallecimiento del personaje” (2010:85). El movimiento de un espacio a otro por corte donde cada imagen “(...) actualiza la precedente y se actualiza en la siguiente, para volver eventualmente a la situación que la había desencadenado” (*ibidem*). Representación de una mirada, la de un sueño imaginario, o el imaginario de un sueño, que Buster Keaton metaforiza. Se trata de un modo de ver, ya que “Toda imagen encarna un modo de ver (...) y se refleja en su elección del tema” (Berger, 2014:16), y también en cómo hace que transcurra en su movimiento.

La capacidad humana de la mirada mediante el dispositivo ojo hará aparecer la llamada realidad y hacerla visible. Pero lo visible –que se conformará de manera específica en cada cultura, y, una vez percibido, en unos casos permanecerá velado, y, en otros, alumbrado– es persistentemente un invento, “Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión” (Berger, 2014:7). Hacer visible una metáfora en cine es proporcionar al espectador una renovada mirada, lo que, sin duda, variará según la tecnología que se utilice para potenciarla.

De hecho, podemos afirmar que “(...) la cultura visual es lo que hace posible una sociedad de personas con ojos” (Mitchell en Dikovitkaya, 2005:245), y hoy la tecnología nos proporciona ojos galopantes. Por añadidura, los sistemas de difusión de las películas y el consumo del cine crean un hiperconsumidor “(...) que busca películas

de sensacionalismo creciente, una estética *high-tech*, imágenes impactantes y sensoriales que desfilan a gran velocidad” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 54).

Como dicen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy: “Pensar en cine hoy es, de manera creciente, concebir un mundo social que se ha vuelto al mismo tiempo apantallado e hiperespectacular” (op. cit. 28). Henry Jenkins afirma que hay una convergencia de los contenidos mediáticos porque hoy se da un flujo a través de múltiples plataformas, y ello depende de la participación activa de los consumidores. El autor explicita la convergencia entre el cine y otros canales mediáticos, por ejemplo, a través de la película *Matrix* (1999, la primera de la saga). Esta historia, que se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, es una historia transmediática. Cada nuevo texto introduce los contenidos de manera distinta y específica. La película, la televisión, el cómic y los videojuegos son los lugares escogidos, y con ello se crea una narración de tales dimensiones que no puede confinarse a un único medio, “Asistimos a la emergencia de nuevas estructuras narrativas, que crean complejidad ampliando el espectro de posibilidades narrativas, en lugar de seguir una sola senda con un principio, un medio y un final” (Jenkins, 2008: 124).

Pero no solo aquí se ven las transformaciones en el cine, sino también en la gramática, en el estilo y en las imágenes, que se han visto muy afectados por la modernidad. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan de tres conceptos: la imagen-exceso, la imagen-multiplejidad y la imagen-distancia. A través de estos preceptos, los autores entienden que las características que se dan en el cine ahora tienen correspondencia con nuestro momento histórico. Hablan de imagen-multiplejidad, entendiéndolo que se da una pujanza de lo visual junto a una simplicidad de lo que se cuenta, pero sin olvidar la imagen-exceso, lo que da como resultado el hipercine, la multiplejidad. Las imágenes, hoy, no se perciben de manera aislada, encerradas en sí, clausuradas, “(...) todas las imágenes son abiertas (...) es una apertura que las ha llevado a la hibridación o que permite el constante mestizaje” (Català, 2005:47).

El auditorio que ocupa una sala de cine, las personas sentadas frente al televisor, aquellas que observan un filme a través de un teléfono móvil, las que utilizan un ordenador, etcétera, estarán ante una propuesta metafórica, un imaginario visibilizado. Todos los presentes en ese accionar miran el filme porque lo que les distingue de los animales es, justamente, la capacidad de mirar, porque los animales “(...) no construyen

imágenes, y no lo hacen porque son incapaces de mirar: no ven el límite de lo real en la imagen, sino que la realidad es para ellos un vacío sin fin” (Català, 2008:68). Lo que distingue al animal del humano es la capacidad que tiene este de “(...) volatizar las metáforas intuitivas en un esquema; en suma, de la capacidad de disolver una figura en un concepto” (Nietzsche, 2012:29).

Nacemos con el dispositivo ojo, y aprendemos a accionarlo. Con él ejercemos la visión, activando la mirada, una visión consciente. El humano es consciente de su conciencia, lo que le permite comunicarse, y todo lo que ocurre en humano forma parte de su cuerpo. Así, la conciencia es una idea que se conforma en el pensamiento, el cual está unido al cuerpo humano. Si “la idea de la idea no es otra cosa que la forma de la idea” (Spinoza, 2013:160), la conciencia se edifica con ideas y sus formas, que a su vez formulan una nuevas. La capacidad humana de construir la idea y sus formas “corresponde exactamente a la capacidad de elección de que el ser vivo dispone; es coextensiva a la franja de acción posible que rodea la acción real: la conciencia es sinónimo de invención y de libertad” (Bergson, 2012:132). A diferencia de los animales, cuyas invenciones “nunca son más que una variación sobre el tema de la rutina... no escapan del automatismo más que un instante, justo el tiempo de crear un automatismo nuevo” (*ibidem*). En esa capacidad humana, una imagen, en este caso, la imagen-cine, es la visualización de un transcurso, una propuesta de una mirada. En ellas, en las imágenes, se observa el proceso de visualización, el transcurso de la mirada, la de su director o directora: la metáfora de la metáfora.

La imagen-cine que un director cinematográfico edifica consiste en accionar su libertad, su capacidad consciente de mostrar una forma de pensamiento haciéndola visible y escuchable: una propuesta metafórica, cinematográfica. Que un grupo de personajes, desamparados y hambrientos, busquen el rayo del sol, griten de alegría y se coloquen bajo él, apiñándose entre cánticos, es la propuesta *escuchavisible* de una situación áspera que Vittorio de Sica muestra en *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950). Que mediante el personaje de Stewart (hombre obligado a permanecer en reposo, hastiado y observador pertinaz desde la ventana de su apartamento), y escuchando una melodía, veamos cómo una mujer sola acciona un juego ilusorio, que consiste en abrir

la puerta a un supuesto “alguien”, le invite a entrar, le acomode en la mesa del comedor que está dispuesta para una cena, sirva una copa de vino al imaginario invitado, se sirva una ella y, tras un instante, se eche sobre la mesa a llorar, es una propuesta *escuchavisible* de Alfred Hitchcock en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), que habla sobre lo que mira un mirón gracias a sus prismáticos.

Libertad consciente de dos directores que hacen *escuchavisible* su mapa de pensamiento: el resultado de su propuesta metafórica en cine. Durante lo cinematográfico, un espectador visualizará y escuchará en una película “(...) un enclave construido por un artista para albergar su mundo” (Català, 2001:184), donde habita una representación, unas formas visibles y escuchables del pensamiento de un director. La metáfora en la imagen-cine quedará vivificada y activada por los procesos de transformación de la imagen, su *escuchavisibilidad*.

2.1 ¿Dónde y cómo se construye lo *escuchavisible* en cine?

El pensamiento, o pensamientos, se edifica siempre en un escenario y en un contexto y se vehicula a través de él. Expresar una idea en cine no es expresar una idea en geología, expresar una idea en artesanía, etcétera. Una idea en cine se produce y se expresa en el contexto cine, en el escenario metafórico *escuchavisible* del movimiento de las imágenes, y este es “Un pensamiento generado por un sujeto que utiliza el dispositivo cinematográfico” (Català, 2014:15).

Practicar y accionar lo cinematográfico se logra ejecutando su discurrir en el movimiento de la imagen, y “(...) no hay un elemento específico del cine porque todos se convierten en específicamente cinematográficos al ser incluidos en su ámbito” (Català, 2001:91-92). El espacio, los objetos, el color, la dramaturgia, el silencio, etcétera, pasarán de lo que llamamos realidad a estar incluidos en lo cinemático de la imagen.

Es en el fluir de su construcción, en el movimiento de la imagen *escuchavisible*, donde las escenas y las secuencias acontecen. Procurar lo cinematográfico es siempre representacional, y su escena metafórica se diseña en los elementos escenográficos que se decide que la conformen. En la edificación y estructura de las escenas y las secuencias se acoge la fisicidad de un filme.

Es en el espacio como enclave o como lugar donde se formula la construcción de una imagen metafórica cine, y esta es siempre persistente en el movimiento de la imagen, ya sea visibilizando y escuchando el espacio pantalla en negro, como en el arranque de la película de Lars Von Trier *Nymphomaniac I* (2014), o con la entrada forzada en un piso que realizan unos policías en la película *Amor*, de Michael Haneke (Amour, 2013).

El cine transforma el espacio profílmico (llamado real) en el espacio fílmico (dramatizado). Se vacía el real, despojándolo de la utilidad que se le adjudicaba, para ser llenado de un nuevo significado, representado en cine con un renovado espacio visual. Lo que se representa en ese nuevo espacio fílmico, ¿es un vaciado de la representación que llamamos real? Como lo real pasa a ser representado y produce una nueva utilidad, ese lugar fílmico se transforma en un elemento dramático que es de utilidad distinta al espacio denominado real. El espacio propuesto en cine “(...) queda reconfigurado a través de un punto de vista metafórico” (Català, 2014:498), el escogido.

Carl Dreyer, en el cortometraje documental de Jorgen Roos, de 1966, titulado *Carl Th. Dreyer*, reflexionó sobre cómo construyó el espacio de la cocina en su película *Ordet, la palabra* (1955), y afirmaba: “No puedes simplificar la realidad sin comprenderla. Así que le pedí a la mujer de la cafetería del estudio que la equipase como si fuese su propia cocina, según sus preferencias. Trajo un montón de utensilios de cocina: platos, ollas, sartenes... Los colocó como ella quiso. Cuando terminó, el cámara, Bendtsen, y yo empezamos a retirar objetos uno a uno hasta que solo quedaron cuatro o cinco. Así, en su forma simplificada, la noción de cocina estaba mucho más clara que antes” (entrevista *online* a Carl Dreyer, 1966, min.25:49). Dreyer despojó la cocina de lo real, la deshizo de su habitual vivencia. Modificó el llamado vivir real cocina despojándolo de la utilidad habitual y ordinaria. En la acción de transformar ese espacio profílmico en fílmico representó la idea de cocina en la que sus personajes

habitarían. Es en la comprensión de lo llamado real donde los directores y directoras de cine representan las metáforas cinematográficas.

Una escena es un “lugar donde se produce la transformación del espacio profílmico en un espacio dramático y emocional, donde se combinan espacio, tiempo, narración y drama (...)” (Català, 2001:234). Un coche conducido por Michel, con Patricia como copiloto, es una escena de la película *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard.

Se trata de un viaje en un Peugeot 403 rodado desde dentro del vehículo descapotado. París como espinazo urbano, donde el principal argumento es la seducción que un hombre ejerce sobre una mujer, insistentemente. La acción y el espacio como conjunto se visualizan en los vectores que componen la escena. Todos ellos de espaldas a los personajes, con un volumen cuyo principal centro son ellos y la ciudad, transitada en una disposición de acompañante. El movimiento en coche permanece vinculado a la persuasión persistente de Michel. Escena que arranca con Michel, para luego pasar a Patricia, quedándose en ella visualizando una sucesión, por corte, de doce planos casi invariables entre sí, donde escuchamos cómo ella rehúye al pertinaz Michel. Finalmente, visibilizándole a él, se despiden, y ella se marcha besándole en la mejilla. Godard forja la escena transformando el espacio profílmico –coche en movimiento por una ciudad con dos personas– en un espacio fílmico, y lo que alcanza es un espacio representacional que ha provocado un cambio emocional y dramático.

La característica más relevante de la escena será la unidad de lugar, su frontera en el territorio del movimiento de la imagen, y mediante la cámara se “cataliza la interpretación que se ha hecho de todo el espacio profílmico” (Català, 2001:238). Los vectores (planos) escogidos estarán en relación a cómo quiere el director o directora plasmar su idea en el espacio. La transformación de un espacio profílmico en fílmico conlleva el visibilizarlo mediante el vector de dicho espacio, y lo enuncia y presenta desde un determinado punto de vista, convirtiéndolo a la vez en escuchable.

Las formas en la metáfora cine y cómo son representadas es lo que permitirá expresar el imaginario de su director o directora, su pensamiento, tal y como reflexiona Robert Bresson: “Formas que parecen ideas, considerarlas como verdaderas ideas” (1997:35).

Una secuencia es “(...) un conjunto de escenas unidas por un mismo ‘tema’, otorgándole a este un significado más amplio que el puramente conceptual, ya que un tema puede definir un ritmo determinado, una construcción arquitectónica, etc.” (Català, 2001:228). La película *Cuentos de Tokio* (Tokyo monogatari, 1953), de Yasujiro Ozu, comienza con imágenes de la ciudad de Onomichi: el puerto y la llegada de barcos; niños acudiendo a la escuela; visión de los tejados de la ciudad mostrando cómo el tren la cruza y una casa en un pequeño monte de la urbe. Interior de la casa. Shukishi y Tomi son un matrimonio de edad que está preparando las maletas para acudir a visitar a sus hijos a Tokio. Su hija menor, Kyoko, que vive con ellos, les ayuda, y les manifiesta que sí podrá acompañarlos a la estación. Kyoko se va a trabajar, y la vemos caminar por la calle. De nuevo en la casa, el matrimonio sigue organizando el equipaje. Se asoma una vecina para desearles feliz viaje. Ellos describen lo dichosos que se sienten. Nueve escenas son las que componen la secuencia en la que Ozu nos narra dónde vive un matrimonio, la preparación de un viaje, el momento en que la hija que vive con ellos se va a trabajar y el proseguir de los preparativos. El cine visibilizará la secuencia con el movimiento en el espacio y escucharemos ruidos, música y diálogos.

El cine representa el tiempo, su duración, su movilidad, su corte móvil visible, en el espacio representado, “(...) es aquello de lo que el aparato es más capaz de hacer, eminentemente capaz: la imagen-movimiento, es decir, el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. No se trata de una abstracción, sino de una liberación. Siempre es un gran momento en el cine, como en el caso de Renoir, aquel en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo” (Deleuze, 2012:42). Es el movimiento que será utilizado para modificar el tiempo en las imágenes-cine (Català, 2014), donde no solo se visualizará, sino que, además, se escuchará.

El espacio de un lugar a oscuras, que, gracias a la luz del alba, reconocemos que es una habitación, es la inaugural escena, y primer espacio metafórico, que Víctor Erice propone en su película *El sur* (1983). En ella, una niña despierta, y escuchamos con cierta lejanía, al unísono que el personaje, la voz de una mujer bajando unas escaleras y reclamando a Agustín. La misma voz de mujer nombra a Casilda, y le comenta que su

cónyuge –ahora descubrimos que Agustín es su marido– no está. La niña mira el reloj, se levanta de la cama y se abriga. Retomamos de nuevo la escucha de la mujer llamando al lugar de trabajo de su marido. La niña descubre debajo de la almohada una cajita (una pieza de música comienza a sonar), y de ella extrae con delicadeza un péndulo. Mirándolo se escucha una voz en *off* relatando, desde la adultez de ese mismo personaje, lo ocurrido ese día y las emociones que sentía. La niña llora ante el péndulo. Fundido a negro.

Erice conduce al espectador a una propuesta metafórica de un espacio/habitación mediante unos vectores (planos) que arrastran la dramatización de lo narrado. La elección de los vectores para representar la escena son los cortes móviles que Erice emplea (niña abriendo los ojos, buscando la cajita bajo la almohada, mirando el péndulo, etcétera) “en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad” (Deluze, 2012:18), y con ello reproduce el movimiento. Es mediante los vectores como el movimiento se construye representacionalmente en cine. Los vectores son cortes móviles de los movimientos que expresan el cambio en el todo, en la duración. El movimiento será *escuchavisible*, y este dará una forma visual y audible al tiempo representado.

El tiempo en imagen movimiento se representa mediante la duración, en el cambio que se produce entre sus propias relaciones. El devenir temporal atraviesa los filmes, y se produce “la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir, además, la huella de su duración” (Bazin, 2012:173).

Con la representación de la distancia temporal mediante el recuerdo de la infancia de un personaje, uniendo recuerdos sin cortes y suprimiendo a su vez el uso de elipsis temporales, es como Theo Angelopoulos (en 1995) construyó un plano secuencia en la película *La mirada de Ulises* (To Vlemma tou Odyssea). El plano secuencia es el traslado del personaje A adulto a una época de su infancia. Entra en su casa de la niñez junto a su madre y saluda a sus familiares recorriendo el comedor. Sus primas lo llevan a una sala contigua y chacharean. La cocinera aparece, e informa a la madre cómo anda la cena mientras caminan hacia la entrada de la casa. Hasta aquí la cámara ha acompañado a A en el transcurso de su movimiento. Desde ese momento hasta el final de la secuencia, el plano permanece invariable hasta el acercamiento que se produce al final del plano secuencia. Visualizando y escuchando lo que ocurre en la entrada de la

casa, llega un familiar avisando de que el padre de A ha sido liberado y que ya se encuentra allí. Toda la familia se acerca hasta la estancia de la entrada; el padre de A entra y abraza a su mujer y a su hijo. Celebran el nuevo año 1945 con música de piano tocada por una familiar, cantan y bailan. A observa la fiesta y participa en ella bailando. Dos hombres del Comité del Pueblo importunan en el hogar y se produce una pausa en el baile de la mayoría de los familiares. Algunos se marchan, mientras que A y su madre permanecen expectantes. La pianista continúa tocando y una pareja sigue danzando. Los dos sujetos del Comité se acercan a la pareja, arrestan al hombre y marchan los tres al son de la música. Antes de llegar a la puerta de salida, el hombre se gira y felicita el año 1948 (han transcurrido tres años). Su mujer se aleja llorando. Entra el padre de A al espacio/entrada y comienza a bailar con su mujer. El resto de la familia retoma la danza, celebrando el permiso concedido al padre de A, con el que pueden ir a Grecia. Regresa el Comité del Pueblo; la danza se detiene. Suben las escaleras, y el padre de A felicita el año 1950 (tras dos años). Se reanuda el baile, hasta que el Comité baja y decide confiscar el piano. Se detiene la música. Se detiene el baile. Deciden fotografiarse por última vez en el lugar donde han vivido durante años. Se colocan. La madre de A lo reclama para que acuda a hacerse la foto. A se reúne y lo vemos de chiquillo. La cámara se va acercando a la familia, que posa para la fotografía, hasta llegar al primer plano del rostro de A. Plano secuencia que representa el pasado, que irrumpe en el presente y se hace simultáneo.

Tanto las escenas de *Al final de la escapada* y *El sur* como la secuencia de *Cuentos de Tokio* o el plano secuencia de *La mirada de Ulises* son metáforas *escuchavisibles* en el movimiento de la imagen. La estructura de las películas, la imagen que involucran y su disposición están construidas por cada una de las escenas y secuencias que las conforman.

Se puede analizar una escena o una secuencia como corte móvil metafórico, aunque la idea conjunto desde donde ha sido construida la película “procede de la tensión entre todos los términos de un enunciado metafórico” (Ricoeur, 2008:24), así que es ese todo el que conforma el conjunto del territorio película. Como afirma Daniel Frampton, “La organicidad del *filmind* revela cortes, ediciones –cambios en la imagen–

como el pensamiento activo de toda la película” (2006:131), entendiendo, pues, la película como un todo.

No obstante, las escenas, al igual que las secuencias, se visualizan y se escuchan, son acciones de un discurso, pueden analizarse en sí mismas, ya que “funcionan como un marco totalizador cuyas líneas de fuerza se proyectan de forma incisiva sobre la construcción de la narrativa o del drama, así como sobre su visualización” (Català, 2001:113). Ahora bien, el todo película es atravesado y construido por el conjunto de escenas y secuencias, ese es el devenir del filme. Devenir entendido como aquello que pasa, que atraviesa, que cambia o contagia lo anterior a lo siguiente. Hablamos del todo película en el sentido de que no se trata de la suma de las partes que la componen, sino del inevitable maridaje que atraviesa el filme. Tal y como afirma Rafael Pérez-Taylor “(...) el todo no es igual que sus partes, y que existe la necesidad de conocer ese todo bajo la perspectiva de procesos que eslabonan en su construcción diferentes posibilidades que producen diferentes escalas en la producción de conocimiento” (2013:47-48). Será en el fluir, en la presencia contagiosa de una secuencia y de una escena tras otra, donde se construirá el discurso metafórico global, la idea íntegra del filme, su metáfora de la metáfora, predicación metafórica en su totalidad.

Es en la metáfora construida en el movimiento de las imágenes y activada en lo visual y en lo escuchable donde el director o la directora expresa su retórica, su elección, su idea: ha producido una metáfora de la metáfora. Ahora bien, ¿qué es el silencio? ¿Cómo lo activamos los individuos? En cine, ¿cómo se construye una imagen en silencio? ¿Se escucha? ¿Se visibiliza?

3. El silencio

Se ha construido la idea de silencio; la hemos explicado y, por ende, representado. En el Diccionario de la Real Academia Española se define el silencio como “Abstención de hablar”, “Falta de ruido” y “Falta u omisión de algo por escrito” (DRAE, 2015: *online*). Se trata de significaciones dadas a la palabra silencio. Se diría que en la representación del silencio, elaborada en ese diccionario, se lo vincula con la falta, con la abstención, con la ausencia de algo; se determinaría que la falta es lo que le otorga significación definible. La categoría sígnica que ese diccionario da al silencio se sustentaría, por tanto, en una negatividad, al definirlo por oposición, por falta.

De hecho, tal y como afirma Bachelard: “En todos los casos, el silencio se presenta y se define como algo opuesto a una actividad, y se construye, por tanto, en objeto de una poética del No” (Boves, 1992:110). Por su parte, el psiquiatra y escritor Carlos Castilla del Pino afirma: “(...) la palabra silencio pretende expresar una negatividad –el no signo, por supuesto verbal, pero también extraverbal–, pero dicha negatividad tiene, a su vez, categoría sígnica” (1992:80). Se trata de que en el DRAE se define y califica el silencio con caracteres pertenecientes a la no actividad, a la carencia de algo, como si eso fuera posible, como si este no respondiera a un hacer y, por ende, a una presencia. Aquí repararemos en el hecho de que el silencio no solo es producido, sino que está lleno de sonido, de palabras y de imágenes.

Desde el DRAE, además, se nos induce a relacionar el silencio con las palabras nada y vacío. Define estas con el mismo quehacer: vacío –“Falta de contenido físico o mental”– y nada –“Carencia absoluta de todo ser”–. Se nos insta a describirlas con la misma fórmula que se utiliza para definir la palabra silencio, es decir, con la falta. La definición que el Diccionario de la Real Academia Española ofrece de los tres

conceptos –silencio, vacío y nada– está adherida a la tradición judeocristiana, y desde ella los define y les da categoría de verdad, como veremos. Lo ha hecho instalándose en la posibilidad de un más allá fuera de lo humano y desde un sistema dual que ha entendido como axiomático.

Asimismo sucede que a esas tres palabras no solo se les ha adjudicado la definición de “falta de...” , sino que entre ellas se evocan porque “(...) se contaminan, porque los distintos usos en que las hemos conocido influyen en cómo las procesamos” (Grijelmo, *El País*: 2014, *online*). Las tres se explican por sus carencias, y la acción y los efectos que los individuos hemos enrollado en nada, vacío y silencio parten de un mismo hacer modal. Son palabras a las que hemos otorgado un idear parejo porque “(...) el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (Barthes, 2012:17). Lo que hacemos es equiparar la idea de silencio con la idea de nada y la idea de vacío.

La palabra nada entendida como vacío iniciático del que surge el comienzo de no importa qué es una idea, y “(...) se encuentra en ella tanta materia como en la idea del Todo” (Bergson, 2012:38). De igual modo, la palabra silencio está llena de materia construida con palabras y con sonidos. Los individuos somos representaciones continuas, hay un idear permanente, un transcurrir habitado, pues “Somos procesos de representación, y la mente es solo mapa de mapas de mapas de mapas, al infinito” (Bateson, 1972:485).

Si nos proponemos razonar el vivir humano desde la inmanencia, resulta que tanto el vacío como la nada y el silencio sí tienen presencia. Se trata de palabras ideadas por el humano, y, por tanto, se hacen, son pensadas y son anunciadas, al ser accionadas por él. Sin ese idear y sin ese practicar no existirían.

De acuerdo con Ramírez González, “(...) todo aquello a lo que damos sentido pensándolo y diciéndolo, aunque sea el mismísimo ‘no ser’, pasa automáticamente a integrar el reino del ‘ser’” (1992:22), es decir, que el silencio tiene presencia en sí automáticamente, en el mismo momento en que es anunciado, en que es pensado y cuando se hace. Afirma Roland Barthes que “lo vacío no debe concebirse (figurarse) bajo la forma de una ausencia (de cuerpos, de cosas, de sentimientos, de palabras, etc.: la nada)” (2009:106), de igual modo no debemos entender que el silencio radique en forma de ausencia, sino como un descentramiento con respecto al uso recto, literal, de

las palabras y de los sonidos. Bien es cierto que, cuando se activa lo que sí tiene el silencio –palabras, sonidos e imágenes–, se está accionando de manera desunida con respecto al convenio binario en el que aún hoy vivimos subsumidos de palabra y silencio. Se trata de un vivir en la dualidad que instaló el cara a cara, el ataque frontal, y garantizó así el vivir en realidades ya caducas.

La usanza del silencio, el metaforearlo², implica un uso constante de lo que le da contenido: la palabra, el ruido y la imagen. Cuando designamos que hay silencio, este siempre toma presencia en un contexto. De hecho, el silencio que manifestemos que hay en una sala de teatro o en plena altamar o en una película será distinto en cada caso. El silencio se conforma en un contexto específico, que es el que procura que los caracteres que le dan representación se muestren diferencialmente; y siempre, en toda ocasión, la presencia del silencio poseerá especificidades particulares.

Hombres y mujeres anuncian en múltiples ocasiones, por ejemplo, su manera de percibir un entorno diciendo: “¡Cuánto silencio hay en este lugar!”. Cuando esos individuos informan de que el contexto que observan está en silencio, representan una mirada y expresan la ilusión de que es posible vivir una representación del silencio sin las palabras, sin las imágenes y sin los sonidos que la habitan. Desde la perspectiva humana continuarán discursando con palabras –en ocasiones, vocablos fragmentados o conjuntos de palabras que conformarán frases–, con los sonidos audibles que serán representados en la mente y con la imagen visible de, por ejemplo, la cima de una montaña. Ese discurrir es, como cuenta Roland Barthes, lo que a él le ocurre cuando lee un libro y detiene la lectura por la gran influencia de ideas, y pregunta: “¿No os ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?” (2009:39).

Así es como se conformará lo que denominamos silencio. ¿Estará un individuo en un lugar carente en la cima de una montaña? ¿Permanecerá ante una ausencia un individuo que lea levantando la cabeza? Sin duda, no. Lo que se relega es que el silencio está cargado en sí de palabras, de ruidos y de imágenes ante cualquier contexto. Un lugar percibido como silencioso posee implicaciones construidas con imágenes, con palabras y con ruidos, no con su ausencia.

² Se utiliza el término metaforear asentados en la propuesta que formula Gregory Bateson en el “Silogismo de la Hierba” acerca de cómo leer el invento del vivir en humano: este debe ser entendido a partir de sus acciones, de los predicados.

Asimismo los humanos tenemos la capacidad de visibilidad que convierte el mundo en imagen (Català, 2012), y esa capacidad dará una imagen al silencio. Así pues, el silencio no solo se dispone con palabras y con sonidos, sino que la visión construirá su imagen, y de ella surgirán unas nuevas. El recibir la imagen de un lugar supone tener la capacidad de mirar, y la mirada provoca afecciones; y “(...) sus ideas envuelven a la vez la naturaleza del cuerpo afectado y la del cuerpo exterior afectante” (Spinoza en Deleuze, 2001:62). Así damos un atributo a la imagen y la representamos en una idea, y “(...) la relación de la conciencia con la idea de que es conciencia es la misma que la relación de la idea con el objeto del que es conocimiento” (op. cit. 72). Y en ese hacer incesante, en tal proceso, miramos el mundo, lo representamos metafóricamente. Junto a cualquier imagen percibida por un individuo acudirán, simultáneamente, imágenes extendidas en su memoria, y con todo ello compondrá nuevas metáforas.

Las imágenes que nos vienen a la mente se agolpan sobre las que se perciben, y las percibidas nunca surgirán a modo de asociación que del recuerdo brota, sino que nacerán al mismo tiempo que la percepción se acciona, y el recuerdo aparece “(...) en todo momento haciendo de doble de la percepción, naciendo con ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviniéndola” (Bergson, 2012:59). Los recuerdos que aparecen, afirma Bergson, son aquellos que se parecen a lo percibido, “(...) aquel lado que puede esclarecer y dirigir en acto en preparación” (op. cit. 69), ya que es la acción la que ha determinado las leyes de la remembranza. Vecindad concomitante que los individuos establecen entre lo mirado y percibido junto a su memoria, y esta es una construcción metafórica del mundo mediante imágenes. Y en ese hacer, las palabras y el ruido interactuarán incesantemente sin abandonar las imágenes que, fecundamente, se manifestarán. La conciencia trabajará como órgano mediante el cual nos vincularemos, nos comunicaremos, con lo que llamamos silencio. Su representación es su presencia.

Aquí se depone correlacionar la idea de silencio con la idea de falta, que evoca, además, la idea de nada y de vacío. El humano es representación, es posibilidad siempre metafórica, es ideación de un todo sobre un todo que está en constante cambio.

Con Roland Barthes acordamos que “(...) la lengua, como ejecución de todo el lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (1977:20), y en ese hacer

obligado, construido por el humano para edificar lo que llama realidad, hemos nominado silencio a un proceder. De esta forma, los individuos no solo conocen una interpretación del silencio, sino que lo dicen –estar en silencio en un teatro, a la deriva en el mar, en su casa leyendo un libro a solas, etcétera...–, lo practican –a solas o en comunicación con los demás– y lo ejercen –silencian una idea, acallan una actitud de maltrato de un hombre sobre una mujer, etcétera...–. Desambiguar lo hablado, lo escrito, las imágenes y los sonidos que construyen el silencio en su practicar, en su decir y en su ejecutar, es darle la presencia que sí tiene. Así pues, el silencio reflexionado desde la inmanencia reside pletórico, y cualquier ideación de él tiene, en sí, presencia, tiene existencia.

¿Cómo se construye el silencio?

Dice el antropólogo Gregory Bateson que las ideas que los humanos elaboramos pertenecen a la diferencia, son noticias de diferencias, “(...) la ‘diferencia’ siempre implicará delimitaciones y límites. Si nuestros medios de describir el mundo derivan de nociones de diferencia, entonces nuestra representación del universo siempre será particular. (...) Pero puede haber mejores maneras y peores de dividir el universo en partes nombrables” (2006:292). Sin perder de vista que todo humano es diferente a cualquier otro, ya que no existe la repetición de un molde de hombre o de un molde de mujer, dice Gilles Deleuze.

El humano vive en la diferencia, entendida como elaboración de ideas antagónicas, una operación de esquemas de distinciones, y con ellas edifica conceptos, “(...) catedrales de conceptos infinitamente complejos (...)” (Nietzsche, 2012:30), que nos resultan útiles y necesarios y que emplazamos como reales. Así ordenamos lo que llamamos mundo, el habitar en humano. Y en ese hacer hemos querido distanciar hasta las antípodas lo hablado, la imagen, el ruido y lo escrito de la idea, del concepto silencio.

Lo que sucede con el silencio es que habita en una paradoja, ya que los dominios del silencio, lo que lo construye, son el ruido, la imagen y la palabra. El silencio está lleno de tales diferencias.

No se trata de que haya abstención y falta de ruido, imagen y palabra en el silencio, sino que en lo escrito, en lo hablado y en el sonido, el silencio se edifica con palabras, imágenes y sonidos. El silencio de la escritura no será legible, pero sí implícito, forjado con palabras; las palabras en el silencio del hablar no serán audibles, pero sí sobrentendidas, generando supuestos con contenido expreso; y el silencio en el sonido se articulará con ruidos escasamente oíbles, susurros que dan impresión de exigua actividad. Las palabras y los sonidos en silencio de la escritura, de lo hablado y del sonido, además, están sumergidos en imágenes construidas, por lo que les damos, siempre, una dimensión de visibilidad.

¿Dónde radica la presencia del silencio?

En la imaginación, y esta tiene que ver con la realidad en construcción, en constante recreación. La mente es imaginativa, metafórica, y se experimenta a sí misma por medio de la imaginación (Català, 2012). Es en ella donde se alojan las palabras y los ruidos del silencio, yuxtaponiéndose a las imágenes. Es en el paisaje imaginario donde habita el silencio y se presenta metafóricamente, deviniendo y transformándose.

Construimos lo que denominamos como verdad, y en esas, la verdad del silencio ha sido entendida como la falta de habla, de sonido y de escritura. La verdad es una edificación, “Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera como firmes, canónicas y vinculantes (...)” (Nietzsche, 2012:28). En relación al silencio, la falta de habla se ha concebido como firme y verdadera; la falta de escritura se ha creído como firme y verdadera; y la falta de sonido se ha razonado como firme y verdadera. Se trata de verdades todas ellas, indudablemente,

construidas desde metáforas realizadas por el humano; se diría ahora que se trata de verdades que han perdido su devenir, su metaforear.

Imaginar y metaforizar son una constante en el humano con la que edifica lo que llama realidad. La realidad proviene de una construcción metafórica, pero parece perder su relieve metafórico cuando acaba por convertirse en verdad, ya que esta es una ilusión, hemos olvidado “(...) que son metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal” (Nietzsche, 2012:28).

Si, como proferimos en esta tesis, el sonido en silencio, la imagen en silencio y las palabras en silencio tienen presencia, no faltan, sostendremos que “Aquello de lo que no se pueda hablar [y añadido escuchar, visibilizar o leer] siempre cabrá la posibilidad de imaginarlo” (Català, 2012:113). Es en la imaginación donde encontraremos la imagen, la representación de las palabras y de los sonidos que componen el silencio. Lo imaginario constituye una forma de pensamiento, y este es el “(...) conector obligado por el cual se constituye toda representación humana” (Durand, 2000:60), desde donde representaremos el silencio y lo metaforizaremos.

De tal manera que lo real y lo imaginario son formas de pensamiento cabalgándose constantemente. Indica Gilbert Durand que “Todo pensamiento humano es re-presentación, es decir, que pasa por articulaciones simbólicas. (...). Lo imaginario es así, de manera certera, ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana” (2000:60), y es en ella, en la representación, donde habita la presencia del silencio.

Entendemos que el habla, como la facultad de representarse –mediante, por ejemplo, una escultura, una fórmula matemática, una película o un plato de cocina–, es la permanente creación de significado que constituye la vida en humano, axiomáticamente. Su falta es inconcebible. Durante la comunicación, individual o colectiva, conviven tanto las palabras explícitas escritas, leídas o habladas y audibles como las implícitas. A las implícitas se las ha remitido a lo que se define, comúnmente, como silencio, como el DRAE, es decir, como carentes, cuando, ciertamente, ellas siempre hablan, siempre infieren representaciones que comunican. De igual modo ocurre con el sonido y con las imágenes.

La propuesta de esta tesis es que el silencio tiene presencia y está construido con imágenes, con palabras y con sonidos. En ocasiones predominará uno de ellos, o dos de ellos, y escaseará la influencia de otro u otros, pero de ningún modo faltarán jamás. El lugar donde quedará expresada dicha presencia será el imaginario, como dice Todorov: “(...) lo imaginario no se opone a lo real, sino que, al contrario, permite ponerlo de manifiesto” (en Català, 2014:15), revelando así la estancia del silencio, el que a veces parece que sea el desván.

Bien es cierto que el imaginario debe inscribirse en cada contexto cultural, y el silencio en cada cultura tendrá sus particularidades. En ocasiones, el silencio construido por una cultura será semejante al de otra, y a veces disímil. Los nuevos actores sociales deberán aprender a estar en silencio, hacer silencio, tener silencio, en definitiva, idear imaginando e imaginar ideando el silencio. Serán los adultos los que les transmitirán dicha actividad, proporcionándoles el cómo aprehender la particular idea de silencio, de su tradición, y dándoles el habla, el sonido y la imagen pautaada, lo necesario para que exista.

3.1 La metáfora del silencio de Dios

La trama histórica a la que pertenecen la mayoría de pueblos que componen Europa, Estados Unidos y Latinoamérica está construida, en gran medida, con la tradición aportada por la cosmología cristiana. De tal manera que si atendemos al pensamiento de los habitantes de nuestro país –como aquí se hace–, hay que tener en cuenta que ese procede de residir, o haber residido de manera inevitable, en la cosmogonía que impone el pensamiento cristiano. De tal suerte que no podemos perder de vista que la tradición judeocristiana ha estado sosteniendo lo siguiente: “Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían el haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: Haya luz; y hubo luz. (...). Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó y los creó

macho y hembra los creó” (La Biblia, 1968:27-28). Asistimos a un fundamento creacionista del universo que proyecta sus operaciones, y, merced a ellas, algunos humanos viven y son.

Se trata de, ante dicha propuesta, que hubo un principio en el que Dios ya estaba en lo absoluto, en el más allá, en lo infinito, en lo ilimitado, en la inmensidad. Él fundó así, desde el vacío, desde la ausencia, el vivir en humano de la tradición cristiana, y, tratándose de su obra, lo guió. Este es un discurso trascendental donde el cómo y el qué del vivir en humano tienen un origen creacionista, tutorizado. El acto de crear, sacar y formar algo del vacío establecido por ese elocuente Dios comporta una disposición jerárquica, supone establecer un modelo referencial e instalar un paradigma que explica en qué consiste el mundo. Se admite así la existencia de dos sustancias llamadas mundo y Dios para explicar la naturaleza humana; y se establece la existencia de unos principios para gobernar el cuerpo del humano que transitan del bien al mal según esa ley de Dios.

Según estos cimientos, el humano cristiano debe actuar bien, un bien que vendrá recompensado por la inmortalidad de su alma. Será premiado su bien hacer o castigado eternamente su mal hacer. El principio de la inmortalidad del alma, al ser aceptado por esos fieles como una ley, conlleva seguir unos preceptos impuestos por ese Dios. En definitiva, leyes que, si no son cumplidas o confesadas al sacerdote para conseguir el perdón y enmendar el mal hecho, harán que el humano sea castigado sin vuelta atrás y a perpetuidad. “Enseñarle (...) que recientemente ha salido de la nada y que, por lo tanto, durante una eternidad no ha existido eternamente, no obstante lo cual en lo sucesivo va a existir eternamente, equivale a enseñarle que siendo enteramente obra de otro, va a ser, sin embargo, responsable durante toda una eternidad de lo que haga o deje de hacer” (Schopenhauer en Quesada, 1988:48), mandato asociado a la ilusión de la inmortalidad.

Se trata de un vivir con ideas trascendentes que establecen un cordón umbilical con el humano; a este le corresponde obedecer y acatar los quehaceres tutorizados de ese orden del bien y del mal. Es un itinerario sobre cómo hacer las cosas bien en la vida de humano, para así asegurar que el alma sobreviva en el más allá prometido. Vivir como humano para alcanzar la morada de Dios, destino deseado por esas almas.

Este es un construir el vivir desde un origen primero, a partir del cual empiezan a contar la serie de momentos, sin desatender al creador y observador, que siempre vigila. Ahora bien, ¿cómo agradecer tal invento? “Cuando te mantienes en silencio, eres lo que era Dios antes de la naturaleza y la creación, y esa es la materia que utilizó para darles forma. Y entonces ves y oyes lo que Él veía y oía en ti antes de que tus propios querer, ver y oír hubiesen comenzado” (Jacobo Boehme en Le Breton, 1997:136), así pues, es un Dios que era silencio y desde él creó. En este monoteísmo, el silencio y Dios viven atados, habitan atrapados, sin posible desunión. Es así como el silencio es un lugar del que se empodera la divinidad. La tradición cristiana entronca el vacío, la nada, la ausencia, lo infinito, lo ilimitado, con el silencio.

Y si corresponde alcanzar una unión con Dios, necesariamente convendrá refugiarse en el diálogo silencioso, “(...) muchos creyentes se dirigen a Dios mediante una palabra interior cuyo estado aparente es el silencio, pero cuya intención resulta activa, lo cual es común a muchas otras religiones” (op. cit. 178). La actividad de ese silencio está marcadamente guionizada. No solo en cómo disponerse físicamente para alcanzarlo, sino en el qué y en cómo el creyente debe utilizar la palabra del silencio, que debe ser única y exclusivamente de acercamiento a Dios, “Hay un hombre –dice el ‘Padre del Desierto’, Poemeno– que parece callarse, pero su corazón condena a los demás: este hombre, en realidad, está hablando sin cesar. Pero hay otro que habla desde la mañana hasta la noche y, sin embargo, guarda silencio; es decir, que no dice nada que no sea útil” (op. cit. 140). Hablamos de la utilidad del silencio para quienes el idioma de ese Dios es su lugar. Y a diferencia del hacedor del mundo, los fieles deben practicar el silencio con unas reglas y unos valores como el autosacrificio, la espera paciente, la obediencia, la castidad, la sumisión, la compasión, la humildad, el recogimiento y más.

Reglas sobre el silencio cristiano que obligan a la máxima alabanza y bajo el axioma de ofrenda y devoción. De ahí vienen unos usos del silencio: el silencio interior, que es activo, ya que el creyente busca hacerse disponible ante la presencia del Dios cristiano; el silencio de la escucha, de la palabra divina (de la cosmogonía), ante el que el humano solo puede callarse; y el silencio del asceta, que viene de la penitencia. El ermitaño y su retiro, el monje y la vida monástica y los fieles y su recogimiento aman el buen silencio, aman a Dios.

El silencio y el lugar que se establece se manifiestan en El mito de la Torre de Babel. En él se relata cómo los supervivientes del diluvio universal emigraron hacia Oriente y allí hallaron una llanura, en la región de Senaar (Mesopotamia), donde se establecieron. Comenzaron a trabajar todos los hombres juntos con un mismo fin, construir una torre que permitiría compartir una vida en común. Al enterarse Yahveh de tal pretensión, decidió descender para observar de qué trataba esa torre que estaban levantando. El relato cuenta que, al informarse Yahveh de lo que estaban haciendo, se enfureció, castigándoles e imponiéndoles lenguas diferentes, además de obligarles a dispersarse por toda la faz de la tierra. El razonamiento de Yahveh para ejercer aquel castigo fue que consideró que, al poder trabajar todos los hombres juntos, compartiendo la misma lengua y con un mismo fin, lograrían todo lo que se propusiesen, prescindiendo de su ley.

Yahveh muestra con esas acciones que detestaba la buena comunicación entre todos los humanos. Castigó esa actividad, ya que no quería que esos hombres pudieran entenderse prescindiendo de la cosmogonía que él quería imponer. Se trata de una cosmogonía sobre la creación del mundo que asigna leyes que uniformizan a los pueblos, lo que supone que los supedita a vivir bajo la misma transcendencia.

Como se ha dicho, Yahveh era silencio, y desde él, con él, creó el mundo. Ante aquel insolente comportamiento, lo que Yahveh dispuso fue que aquellos hombres ya dispersos y con lenguas distintas tuvieran un lugar y un idioma común de comunicación: el silencio. El silencio cosmogónico, el de ese Dios, el de su morada, en el que él habita y en el que todo cristiano tiene cabida. Es así como todos esos humanos pueden compartir algo en común.

Cuando los fieles cristianos desean echar un párrafo con esa deidad, deben acercarse lo máximo posible a ese silencio propuesto y común. Se trata de una comunicación con Dios pautada en oraciones, en jaculatorias, en rosarios que remedan lo mal hecho. Es un lenguaje de acercamiento a Dios, con actitud de ofrecimiento y con deseo de salvación. Esta es la ordenanza de lo que es el silencio de ese Dios y para qué sirve. Reglamento asimilado por un sinnúmero.

Porque cuando el silencio humano se descubre hablando sin la utilidad establecida por Dios, se considera que blasfema, que habla a su antojo, sin la regla pautada. Dicha usanza equivale a una conducta mala, perturbadora, sucia y, por ende,

castigable. Estamos ante un silencio cuidadosamente cerrado, enteramente confiscado y absorbido.

Se diría que “La capilla del silencio”, inaugurada en mayo de 2012 en Helsinki, tiene objetivos equivalentes a los que motivaron la edificación de la Torre de Babel: establecer relaciones y comunicación evitando la mediación de un creador.

“La capilla del silencio” es una edificación con una estructura de madera de forma icónica que en su interior no tiene ninguna distracción visual. El acceso se realiza a través de un prisma de hormigón y vidrio. La actividad que allí se ejerce es la de ayudar a superar la depauperación, el vivir sin techo, la marginación. En “La capilla del silencio” no hay presencia de sacerdotes; no hay ningún representante de la cosmogonía de Dios. Quienes sí dirigen esas actividades son trabajadores sociales, profesionales civiles que se rigen por las leyes del Estado. Se trata de que el Estado se ha hecho cargo de fuerzas de disciplinas religiosas, por lo que ese lugar llamado capilla pierde el régimen que lo creó.

Los conflictos de los hombres y de las mujeres que allí acuden no son puestos en manos del silencio cosmogónico de ningún Dios. De hecho, en “La capilla del silencio” se propone hablar de manera audible de los problemas sociales que la propia sociedad, tan frecuentemente, no quiere escuchar, silenciándolos, acallándolos. Allí se propone hablar con palabras no guionizadas por la divinidad. Se habla con el cuerpo dolido, desde la carne de cada cuerpo, desde la inmanencia, con el silencio del cuerpo.

3.2 Quehaceres del silencio

Cada cultura hace un uso del silencio diferenciado en su significación dado que “(...) la cultura es el elemento que determina, desde la construcción de los signos, la posibilidad de construir cosmovisiones que delimiten la relación entre hombre-sociedad-naturaleza, como el elemento que ordena el mundo de lo real” (Pérez-Taylor, 2013:32). El antropólogo Keith Hamilton Basso constató, a partir de unos estudios de campo

realizados en 1970, que mientras los indios apaches necesitan un motivo para hablar, los americanos que no son indios necesitan un motivo para callar. Dell Hymes, en su etnografía de la comunicación, observó que no en todos los pueblos se concede el mismo valor a la palabra y al silencio.

En Nigeria, los igbo y su mecánica de comunicación se basaban, exclusivamente, en la comunicación oral. Para los igbo, el silencio no es la ausencia del habla, sino que es interpretado bajo funciones de gran significación comunicativa. En las proposiciones de matrimonio, en la cultura igbo, el silencio es lo esperado. El matrimonio es considerado un asunto relevante. Cuando un joven pide matrimonio a una joven, en presencia de familiares de ella, los testigos observan la reacción de la joven como respuesta no verbal a la propuesta de matrimonio. Si la joven no acepta el ofrecimiento, permanecerá quieta ante los presentes, sin mediar palabra audible. Si, por el contrario, acepta la proposición de matrimonio, se girará tímidamente y correrá hacia su habitación sin mediar tampoco palabra oíble. Así, la aceptación o no de matrimonio se realiza utilizando el movimiento o el estatismo del cuerpo, siempre en silencio, como herramienta de comunicación. Lo que supone que el silencio es considerado como una herramienta comunicativa fundamental, de gran relevancia. No solo eso, sino que es esperado como la única respuesta posible desde ese cuerpo, y no se concibe otra que no sea el silencio, afirma Gregory Nwoye (1985). Es interesante señalar lo que indicó Erving Goffman acerca del lenguaje del cuerpo, que no puede impedir comunicarse, que siempre transmite información. Y, de hecho, las reflexiones de este sociólogo, concretadas en la comunicación corporal entre los individuos, se centran en los signos expresivos corporales, los cuales “(...) son aptos para traducir lo que un individuo puede querer decir en un enunciado verbal” (1990:288).

George Saunders realizó un trabajo en el contexto familiar de la villa Italiana Valbella, y observó que son personas profundamente emotivas y que la dramatización es aprendida desde la infancia, donde a los niños “Les dan calidez y amor y fomentan sus apegos, pero también les frustran, se burlan y desalientan su independencia” (1985:172). Constató que, dentro del contexto familiar, las relaciones entre padres e hijos son muy intensas, sobre todo con las madres. La socialización de los hijos implica aprendizaje de las emociones expresivas y el control de las mismas. En las relaciones con personas adultas de fuera de la familia, se entrena a los niños a estar en silencio.

Los niños aprenden a saludarlas, realizar ciertas frases respetuosas y entonces permanecer en silencio. De la misma manera que también les enseñan a estar en silencio en situaciones problemáticas dentro de la familia.

Existen muy distintas maneras de utilizar y dar sentido al silencio. Observamos cómo existen disímiles estrategias creadas por las distintas organizaciones sociales a la hora de dar contenido al silencio. Cada una genera propuestas sobre cómo dar significado y utilizar el silencio en los distintos ámbitos y momentos de la vida. La tolerancia del silencio entre los finlandeses (Jaakko Lehtonen y Kari Sajavaara, 1985) dista de la que tienen, por ejemplo, los norteamericanos o europeos. Los silencios finlandeses son más largos. Los no finlandeses entienden erróneamente los silencios proferidos por ellos, y conciben que sus silencios son síntomas de un deseo de concluir la conversación o que no les interesa lo que se está diciendo. Se trata de prácticas socioculturales ideadas por los pueblos, transmitidas a la prole y con significados particulares. En todas ellas, el silencio está construido con sonido, con palabra y con imágenes.

Es en los contextos, siendo “categorías de la mente” (Bateson, 2006:120), donde cada individuo aprende el silencio que está inscrito en la cultura que le acoge. Si no se identifican los contextos, no podrá comprenderse el despliegue del silencio en la comunicación interpersonal. “Las propiedades son solo diferencias, y existen solo en un contexto, solo en una relación” (op. cit. 254), aprendida culturalmente y formando parte del sistema comunicacional.

Es evidente que el silencio, su práctica y su accionar, debe ser aprendido y asimilado por los nuevos actores sociales. La Escuela de Palo Alto, o “Colegio Invisible”, fundada en la ciudad de Palo Alto en los años sesenta, propuso el axioma de que el silencio es un acto de comunicación. Abandonó la idea de entender el silencio como la ausencia de sonido, y, por consiguiente, como la ausencia de comunicación. Sus principales representantes fueron Gregory Bateson, Edward T. Hall, Don D. Jackson, Albert Schefflen, Paul Watzlawick y Erving Goffman. Se opusieron a la teoría tradicional de la comunicación y aportaron una alternativa a ese modelo, al proponer que había que entender la comunicación como un fenómeno social, y que la cultura y la comunicación estaban íntimamente interrelacionadas. Elegir el silencio en una comunicación refleja un decir, unas maneras y unas conductas del hablar.

La propuesta fue esta: “No hay forma de no comunicarse” (Goffman y Hall, 1990:93). La comunicación la estudiaron como un proceso permanente y multidimensional, un conjunto integrado, que no se puede comprender sin el contexto determinado en el que sucede el acto comunicativo. Consideran así que el actor social emite continuamente mensajes. De tal modo que el continuo intercambio de mensajes entre individuos es un proceso en constante movimiento. El silencio no es ausencia, ya que se trata de un mensaje, y ningún silencio está jamás desprovisto o ausente de significación.

El humano es quehacer, y “Todo lo que el ser humano hace, y también deja de hacer, es comportarse. Todo lo que dice, e igualmente lo que calla, es comportamiento” (Fierro, 1992:61-62), es comunicación. La fórmula en la que se activa ese hacer proviene de la experiencia aprendida, y esta radica en la memoria colectiva; es esa memoria la que posibilita dar sentido a los mensajes individuales.

Los dominios del silencio y sus diferencias en la comunicación son solo concebibles en un contexto, y es en cada uno de ellos donde términos como silenciar, silencioso, silente, silenciamiento o silenciario aluden a un orden de realidad.

En latín se distinguen dos formas de silencio. La primera es *silere*, verbo intransitivo, que manifiesta un estado. Cuando decimos que uno está silente, advertimos que está silencioso, en actitud tranquila y sosegada. El silencioso es el que mantiene una comunicación verbal audible nula, o escueta, y esta tiene escasa repercusión ante un grupo de personas. Se dirá, entonces, que es de pocas palabras (oíbles, se entiende). Sin duda, ese individuo se hablará a sí mismo sin cese, aun no profiriendo su pensamiento en palabras sonoras para los demás, “Porque el pensamiento, los actos mentales que originan la palabra y la escritura, discurren efectivamente” (Lledó, 2011:62). Se dice, en ocasiones, por ejemplo, “multitud silenciosa”, pero dicha descripción no convierte a ese grupo de personas en mudas, sino que optan por un modo de estar, y, por tanto, de decir y hablar ante un hecho y en un contexto.

El silenciario, término ya en desuso, era el encargado de procurar el silencio en una iglesia, por ejemplo. En ese hacer, el silenciario facilitaba que las palabras oíbles, las imágenes visibles y los sonidos audibles no fueran más que los previstos.

Tacere es la segunda acepción que propone el latín sobre el silencio. Se da en el marco de una conversación, e implica que uno de los interlocutores guarda silencio. Esta, inmersa en un discurso conversacional, responde a una intención ante lo dicho: calla, acalla y silencia alguna cosa. Silenciar y acallar puede ser el resultado de una imposición que se ejerce sobre un individuo o grupo de individuos, y también el imponer silencio o reducir al silencio.

No es lo mismo estar silencioso que callarse, imponer silencio que trabajar como silenciario. Ahora bien, todos esos términos remiten al uso de la palabra, del sonido y de las imágenes con una intención y con una intensidad determinadas. Se trata de distinciones de grado en el uso de las palabras, los sonidos y las imágenes.

El silencio de un cuerpo vivo entendiéndolo como ausencia de sonido no existe, “Hay lugares de excelente silencio, el cual no es nunca un silencio absoluto. Cuando callan por completo las cosas en torno, el vacío del rumor que dejan, exige ser ocupado por algo, y entonces oímos el martilleo de nuestro corazón, los latigazos de la sangre en nuestros pulmones y que luego huye afanoso. Todo esto es inquietante porque tiene una significación demasiado concreta. Cada latido de nuestro corazón que va a ser el último. El nuevo latido salvador que llega parece siempre una causalidad, y no garantiza el subsecuente. Por eso es preferible un silencio donde suenen sonos puramente decorativos, de referencias inconcretas” (Ortega y Gasset, 1966:98). El cuerpo vivo permanece en constante movimiento, y este provoca sonido. Su escucha, a pesar de ser grácil en ocasiones, es perseverante, sin posibilidad de destierro hasta la muerte del individuo. La estancia del sonido del cuerpo, cuestión *sine qua non* en la vida de humano, forma parte del llamado silencio del cuerpo. Al haberse entendido el silencio como “ausencia de ruido”, ¿podemos decir que ha habido una desatención hacia ese sonido? ¿Olvido? ¿Omisión?

Lo que acontece en el cuerpo está representado en la actividad de la mente por ideas, y la actividad que implica movimiento del corazón o del estómago, por ejemplo, está representada con sonidos. A dicho accionarse no parece que le demos validez significa al incluirlo en la idea de silencio. Ahora bien, cuando ese decidido movimiento de órganos genera un sonido no habitual o se detiene repentinamente, nos alerta, por

ejemplo, de una posible enfermedad. Entonces, dicha percepción sónica dejará de formar parte del silencio, y la aprehenderemos como ya formando parte de la idea de sonido, como si este nos alertara de la necesidad de ser escuchado. Será entonces cuando corporizaremos los sonidos en una imagen y les daremos una palabra, estómago o corazón maltrechos. Se trata de sonidos, ahora ya embalados con una imagen y con una palabra, que comunican sobre el estado de salud, y dicha información no es unívoca ni uniforme, sino que transmite cuestiones distintas según cada cultura, información que, por otra parte, es pautada y modificada a lo largo de los siglos, en gran medida, por las herramientas utilizadas para su captación.

Se diría que es en la audición del sonido del silencio –no únicamente en cómo funciona el aparato oído, sino también en la percepción subjetiva que atendemos cuando incide en el oído una vibración– donde está el enclave desde donde hemos establecido la distinción entre sonido y silencio. La acción de oír ha sido, y sigue siendo hoy, uno de los territorios donde las herramientas inventadas por el humano han permitido una escucha más precisa y más definida, hasta amplificar los sonidos de manera desorbitada. De tal manera que muchos sonidos del silencio son percibidos ahora como noticias gracias a nuevas herramientas.

En el siglo XVIII, el médico Leopoldo Auenbrugger escribió un libro titulado *Nuevos métodos de cómo descubrir, por medio de la percusión del tórax del hombre, las enfermedades escondidas en la cavidad torácica*. En él planteó cómo el percutir en la caja torácica era una manera de poder obtener un posible diagnóstico. Con esta nueva técnica médica, “La oreja del médico podía escuchar una enfermedad del mismo modo que su ojo la podía ver. Al tocar el cuerpo de un modo determinado, podía comunicarse con su lenguaje interno. Conseguía que el cuerpo hablase” (Johannisson, 2006:127). El oído daba información sobre el paciente, y esta nueva estrategia en medicina, la técnica de percusión, modificó el diagnóstico médico.

Laennec, médico de una clínica de París, refinó el método merced al estetoscopio (utilizado también hoy en día): “Se podía oír el latido del corazón del feto y las vibraciones de las cuerdas vocales, los ruidos del estómago, de las articulaciones, de las fracturas, de los dientes y de las tripas” (op. cit. 134). Laennec creó todo un decálogo de sonidos posibles. De hecho, se pensó que con este nuevo artilugio médico se podría auscultar la garganta de un sordomudo, y ello permitiría “(...) captar un habla

secreta” (*ibidem*). El estetoscopio se convirtió en una barrera entre paciente y médico, respetando así lo que se consideraba en la época como la distancia necesaria para no sobrepasar el límite físico de lo impúdico, la distancia social necesaria a la hora de establecer la relación médico-paciente. Los métodos anteriores de diagnóstico trataban “de lo inmediato visible”; los nuevos (a partir de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) “se orientaban hacia el interior e implicaban la colaboración de varios sentidos” (op. cit. 108), la vista, el oído, el olfato y el tacto. Hoy en día, dichos sentidos se apoyan en sus diagnósticos mediante aparatos que desmenuzan las enfermedades en partículas y átomos invisibles al ojo humano; claramente, otra forma de leer los sonidos de nuestros cuerpos.

El silencio del cuerpo son sus sonidos, los de hallarse vivo, tanto los ásperos como los sutiles, aquellos que hoy se escuchan engrandecidos a través de herramientas. De hecho, si queremos que alguien escuche ese ruido de tripa inusitado, diremos de modo imperativo: “Silencio, escucha”. Cuando muere el sujeto, ya no puede conocer ni reconocer su sonido corporal, que podemos denominar, ahora sí, el inaugural sonido del silencio. Es en el cuerpo muerto donde sí habita el silencio, entendido como ausencia o falta de sonido, pero he aquí la imposibilidad del cuerpo muerto de expresar la ausencia, la falta, de su silencio, de su sonido.

El cuerpo humano no solo percibe sus propios sonidos, sino que recibe, además, los sonidos que se generan alrededor. Los llamados naturales –el agua, el viento, etcétera–, los generados por la acción humana mediante sus inventos –coche, teléfono, nevera, etcétera– y los producidos por la acción del cuerpo en el espacio, que implican interacciones con el entorno –una caricia, caminar, coger un libro de una estantería, etcétera–. Todos ellos entrañan, generan, siempre sonido. Podemos distinguir dichas actividades ejecutadas con sonidos de baja o alta intensidad, pero nunca se encuentran carentes de ellos. A la vez, durante la percepción de esos sonidos, los individuos concederán y proveerán imágenes y palabras perennemente.

El sonido es sensación auditiva, su intensidad o su interferencia es de grado, y son los individuos inscritos en cada cultura los que deciden cuáles son los considerados aceptables y cuáles no. Los tolerados, como el piar de un pájaro a lo lejos o el roce suave de los dedos en un teclado de ordenador o el sonido de un huevo friéndose, pertenecen al ámbito que llamamos silencio cuando estamos solos en esos contextos.

Dichos sonidos, en un principio, no resultan molestos ni desagradables. Cuando un individuo, estando solo, fríe un huevo o escucha el piar de un pájaro o escribe con su ordenador, dice que se encuentra en silencio. El sonido provocado por su acción pertenecerá al silencio, y dicho sonido será un son. A ese son podemos llamarlo también susurro, tal y como hace Roland Barthes con respecto a las máquinas, “El susurro es el ruido que produce lo que funciona bien. De ahí se sigue una paradoja: el susurro denota un ruido límite, un ruido imposible, el ruido de lo que, por funcionar a la perfección, no produce ruido; susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido (...)” (2009:116).

El nivel acústico calificado como desagradable y elevado, distinto en cada cultura, será percibido no como un lugar en silencio –como comúnmente se dice de los lugares llamados apacibles–, sino como una situación de contaminación ambiental. Se dirá que hay ruido, jaleo, y este es entendido y descrito como “Sonido inarticulado, por lo general desagradable” (DRAE, 2015). En España, el ruido carecía de ley. Desde el 17 de noviembre de 2003 se aprobó la ley 37 para prevenir, vigilar y reducir la contaminación acústica. Se identifican los ruidos, sus orígenes y los decibelios que se determinan como máximos. Las ciudades se han convertido en espacios inundados de ruidos y resonancias, invasiones sonoras, concedidos bajo un significado negativo que hoy está sujeto a leyes.

“El silencio no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad de significación” (Le Breton, 2009:111), de representación, que cada individuo hace de él. El escritor Juan Rulfo simboliza mediante la escritura el silencio escogido dando un sonido significativo al despertar del personaje de Pedro Páramo, “Al despertar, todo estaba en silencio; solo el caer de la polilla y el rumor del silencio” (Rulfo, 1987:46). Y el silencio sonoro del personaje lo oiremos rumorear, susurrar, entreverado con las palabras y las imágenes.

El silencio siempre sonará, y son muchos los posibles sonidos del silencio, siempre representados, siempre vividos enmarcados en una cultura, en un contexto, adjudiándoles, además, el sentido de la propia historia personal.

El psiquiatra y escritor Castilla del Pino entendió que tanto la conducta verbal como la no verbal tienen discurso, y, en consecuencia, hablan, “(...) todo acto de conducta es un

acto de habla (...)” (1992:79-80). Puesto que comportarse es una constante en los individuos, hablarse y discursearse es representación metafórica e imaginaria que, terca e infaliblemente, los habita.

Ahora bien, durante el lenguaje oral se producen las pausas e interludios –no entendidos aquí como silencios– entre palabras, y estos son necesarios para poder llevar a cabo un próspero intercambio de pareceres. Los interlocutores aprenden cómo y cuándo intervenir en una conversación y cómo y cuándo realizar pausas para que la relación sea correcta, y por “la necesidad de unas pausas para que el habla no se asfixie en un tropel de palabras” (Le Breton, 2009:14).

Las pausas entre los turnos de habla entre los navajos en el contexto de la lengua inglesa han sido estudiadas por la lingüista Muriel Saville-Troike (1985). Observa cómo, en ocasiones, los navajos utilizan el mismo patrón de pausas aprendidas en su cultura cuando hablan inglés. Lo desemejante de esos turnos provoca, por ejemplo, que cuando conversan navajos y no navajos, estos últimos respondan a cuestiones que no han sido dirigidas a ellos, o que las preguntas que ellos dirigen a los navajos las repitan, ya que las respuestas parecen tardar en ser contestadas. Dificultades de comunicación entre dos culturas que desconocen los códigos de origen. Ahora bien, entre personas que sí conozcan la cultura del otro y quieran participar en una conversación próspera, el silencio en el hablar será hacer explícito, decidir, de manera audible, y, por tanto, callar en una conversación, callarse, silenciar adecuadamente.

Las pausas –también llamados silencios, en ocasiones, o espacios en blanco, en otras– que se producen en la escritura son los espacios que se establecen entre palabras. Ellos harán posible la lectura de un libro. Los signos utilizados, como la coma, el punto o el punto y coma, entre otros muchos, pertenecen a un código creado y pautado por cada lengua y que se encuentra en constante reinención.

El periodista e investigador Álex Grijelmo afirma en su tesis doctoral, titulada *El sentido del silencio en la información. La pragmática en el periodismo*, que “el silencio en el lenguaje (...) forma parte del estilo y de la intención. Y, por tanto, puede formar parte también de la significación” (2011:149). Como él, entendemos que el silencio tiene una intención manifiesta que provocará una significación concreta. Lo que, sin duda, será decir escribiendo, y “(...) el silencio precisa de una comprensión por el receptor que además se ve forzado a interpretar por su cuenta –y de manera

inconsciente– el sentido de lo silenciado” (op. cit. 150). Ocurrirá de igual forma en el decir hablado y el decir imaginado, y de estos decires se obtendrán significados intencionados. Decir y manifestar, al fin.

“En la palabra, donde lo que no es dicho, sigue siendo de todos modos un íterin del lenguaje” (Barthes, 2012:14), y las palabras silenciadas en el lenguaje forman parte de las manifiestas. Las palabras que un lector lea configurarán un entendimiento del texto en el que las palabras silenciadas de manera intencional darán el corpus de lo que se ha querido callar, silenciar. De tal manera que el receptor del texto, y le ocurre de manera equivalente al escuchante de una conversación o al espectador de un filme, ampliará lo leído, oído y visto en los otros casos con lo inferido, dando significaciones. En ese tejer ensanchará el mensaje con las palabras, los sonidos y las imágenes en silencio.

Lo implícito en la escritura es lo que entendemos como silencio de un texto escrito, y “El silencio que en parte ha sido creado por el escritor, pero también, en gran medida, por el lector. (...). El silencio es una relación entre el autor y el lector” (Kapusinski, 2003: 122-124) que conformará significaciones. El imaginario del lector rellenará esos silencios –lo comúnmente expresado como leer entre líneas– con palabras y suscitando imágenes y los explicitará con lo construido por el o la autora, “Es en la experiencia de la lectura donde encontramos el fenómeno de repercusión, del eco o de reverberación, mediante el cual el esquema, a su vez, produce imágenes” (Ricoeur, 2008:106). Se dará un significado al silencio. En esa edificación incorporará renovadas representaciones, y, como afirma Emilio Lledó, “El lenguaje de la escritura es tal lenguaje en el momento en que esos significados se conciben en la mente del lector” (2001:158), y es en su imaginario donde se construirá el silencio y lo poblará de imágenes, palabras y sonidos.

Junto a Roland Barthes entendemos que en el estilo se reúnen “(...) imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado de escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte” (2012:13-14), la metáfora del autor. Es él quien decide cómo convidar de un modo u otro al lector, celebrar la metáfora que reside en su imaginario, ofreciéndose con unas palabras, unas tras otras. Las palabras escogidas para el festejo procurarán nuevas ideas al lector que no solo motivarán engranajes antes no presentes, sino que también darán un significado a aquellas

silenciadas. ¿Dónde? En el imaginario, que el lector lo habitará con palabras, imágenes y sonidos. En el imaginario reside el silencio, colmado.

Acaece de manera análoga en el lenguaje hablado. Si un individuo le dice a otro: “¡Qué calor hace aquí!”, le está sugiriendo, por ejemplo, que la calefacción está muy alta. Provoca una acción en su interlocutor, en el propio acto de habla; por ejemplo, apagar la calefacción o abrir la ventana. Es aquello que se hace hablando. Esos haceres hablados, aprendidos, suponen siempre un silencio expreso, en este caso un calor abusivo, envuelto en el “Acto de habla”. John L. Austin, filósofo estadounidense, acuñó dicho término para explicitar cómo, cuando un hablante emite un enunciado, está realizando acciones, efectos ante el oyente de, por ejemplo, orden, sugerencia, consejo etcétera, que implican una transformación de las relaciones entre los interlocutores y bajo una conducta que entraña un accionar que significa.

Desde la pragmática se estudia el sentido de lo que decimos por encima del significado que tenga cada palabra. Es entonces cuando la decisión voluntaria, intencionada, del uso del silencio en la comunicación con el otro es un accionar, “un decir hablando o decir callando” (Castilla del Pino, 1992:80). Silenciar, silenciamiento, guardar silencio –y, por tanto, callar, callarse– e imponer silencio –hacer callar, acallar, provocar un acallamiento o comportarse como un acallador– forman parte del decir callando, y es posible dilucidarlo en su contexto, que siempre estará sujeto y pautado culturalmente.

Cuando Carlos Castilla del Pino reflexiona sobre “decir callando”, alude a aquello que uno calla, no dice, silencia, y que se enrola en un quehacer voluntario e intencionado. Cuando tenemos una relación interpersonal, el uso del silencio “(...) no es no-decir, sino callar, silenciar aquello que no se quiere, no se debe o no se puede decir. (...) con el silencio, comunico que no quiero, no debo, o no puedo comunicar” (*ibidem*). Porque callar no significa ser mudo, “El mudo tiene, al revés, la tendencia a “decir” algo. Un mudo no ha probado que puede callar, sino que le falta incluso toda posibilidad de probarlo” (Heidegger, 1967:183). Con el acallamiento no solo puede quedar afectada la comprensión del sentido de un enunciado, sino que el callar es en sí “(...) hablar indirecto, palabra distanciada, palabra irónica, parodia, sonrisa” (Ponzio, 1995:38-39), y

entendemos que forma parte de la palabra dialógica que debe reconocerse como manifestación del otro y de las relaciones que se establecen con él o ella.

Así, si, en un discurso, uno hace presentes ciertas cuestiones, es porque considera que son significativas; del mismo modo, cuando uno acalla otras, entiende que hay una intención notable en ese silenciar. El filósofo francés Paul Grice plantea un modelo en la pragmática de la comunicación cuyo enclave reside en el “principio de cooperación”, es decir, el deseo de llevar a cabo un buen desarrollo comunicativo. “Haga usted su contribución a la conversación tal y como exige, en el estadio que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga” (2005:516). Grice establece cuatro máximas requeridas para dicha cooperación: máxima de cantidad, máxima de cualidad, máxima de relevancia y máxima de manera. Si el hablante no lleva a cabo algunas de estas normas establecidas por el “principio de cooperación”, el escuchante entenderá que se trata de una estrategia donde lo indirecto y lo inferido –lo silenciado, callado– deben poder ser desvelados. Cuando uno se calla, salvo el mudo, tanto lo que uno dice verbalmente como lo que infiere en el callar siguen estas máximas, son actos comunicativos. Toda persona “se da siempre como ejecutora de actos intencionales ligados por la unidad de sus sentidos” (Heidegger, 1980:60).

En siglo XVIII, el abate Joseph Antoine Toussaint Dinouart describió en su libro *El arte de callar* diez tipos de silencio diferentes: el silencio prudente, el silencio artificioso, el silencio complaciente, el silencio burlón, el silencio inteligente, el silencio estúpido, el silencio aprobatorio, el silencio de desprecio, el silencio de humor y el silencio político. Todos ellos responden a diversas maneras de callar y a actitudes que pueden acompañar dichas maneras de hacer. Múltiples pueden ser las estrategias por las cuales uno calla, y también múltiples las actitudes en ese callar convenidas y aprobadas en cada cultura. Todas ellas ocasionan determinados efectos y obedecen a decididas intenciones.

Mary Farrell realiza una clasificación de varios tipos de frases de transmisión oral –proverbios, dichos, refranes y aforismos– que muestran cómo el uso del silencio, su costumbre en cada cultura, ha sido adjudicado en situaciones con “(...) gradaciones positivas y/o negativas, e incluido en situaciones extremas” (2008:29), y en todas ellas forma parte de enseñanzas de transmisión oral con propósitos determinados: “El silencio vale más que mil palabras” (anónimo), “La palabra es plata y el silencio es oro”

(anónimo), “Recuerda que el silencio es, a veces, la mejor respuesta” (anónimo) y un largo etcétera.

Escoger el silencio en aquello que se ha decidido decir es activar con palabras, con imágenes y con sonidos un proceder de comunicación donde, a galope, de manera desbocada, se agolpan referencias, alusiones, historietas, murmullos, detalles múltiples de palabras, imágenes y sonidos. Cuestión entonces es desentrañarlo.

En el callar, el silenciar, el acallar y el acallamiento se hace posible que las palabras implicadas se ilustren, aun sin que estas sean oíbles ni legibles, las imágenes se amontonan y los sonidos susurren. Sí son interpretables las implicaciones de tales acciones en silencio, y las comprensiones de los silencios dependen siempre de los contextos donde se desarrollan.

Dan Sperber –antropólogo, lingüista e investigador en ciencias cognitivas– y Deirdre Wilson –lingüista y también investigadora en ciencias cognitivas– plantearon en *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos* (1994) cómo comunicar implica que la información que se transmite es relevante y que el contexto es un enclave donde los supuestos que se van conformando modifican y renuevan la información: “Interpretar un enunciado (...) implica de forma determinante extraer las consecuencias que acarrea añadir ese supuesto a un conjunto de supuestos que, a su vez, ya han sido procesados” (1994:151). Los investigadores plantean cómo la relevancia es igual de importante y necesaria para la comprensión de enunciados en la comunicación como los efectos contextuales que se procesan en su práctica.

Si se ha escogido comunicar a partir de uno o más acallamientos y “La comunicación tiene éxito no cuando los oyentes reconocen el significado lingüístico del enunciado, sino cuando infieren el ‘significado’ que el hablante le atribuye” (op. cit. 37), debe poderse descodificar lo expresado en los acallamientos para realizar una óptima comunicación. En una conversación, el silencio “(...) no puede significar la no comunicación, sino quizá una comunicación de baja intensidad; pero en cualquier caso descifrable. Ya sea el silencio de una respuesta, ya sea el silencio inserto en una respuesta” (Grijelmo, 2011:38). En el ámbito de la comunicación periodística, el efecto del silencio en la información se apoya en un contexto, y “(...) de ese modo, *aquello que no se ha dicho* pero sí se ha dejado entrever tiene una función significadora concreta (...)” (op. cit. 40).

Cuando un individuo se encuentra solo en su sistema de comunicación –comunicación unipersonal–, genera un discurso hecho de retales o totalidades de experiencias construidas con palabras, con imágenes y con sonidos. Ese discurso no será audible, en un principio, para quien lo observe, y, de hecho, si a ese observador se le pidiera describir qué hace ese otro individuo, diría: “Está en silencio”. Como describe Maurice Merleau-Ponty, “Lo que aquí nos engaña, lo que nos hace creer en un pensamiento que existiría para sí con anterioridad a la expresión, son los pensamientos ya construidos y ya expresados que podemos invocar silenciosamente, y por medio de los cuales nos damos la ilusión de un vida interior. Pero, en realidad, este supuesto silencio es un murmullo de discurso, esta vida interior es un lenguaje interior” (1975:200), y en el pensamiento se reunirán también, plenamente, imágenes y sonidos conjugándose y conformándolo.

Bien es cierto que la palabra es una de las formas de expresión de nuestras ideas a la que damos una preponderancia mayor. El hacerlas oír, o no, en un discurso unipersonal es una elección pautada culturalmente. Ahora bien, un quehacer habitual para comunicar lo que las imágenes quieren decir forma parte de lo que llamamos conocimiento, y es entonces cuando “utilizar el lenguaje es hacer hablar a las imágenes” (Català, 2008:22). Pero dicha actividad no es combinar dos dinamismos, dado que “(...) nuestras actividades mentales son híbridas, conjuntos funcionales compuestos por lo visual y lo verbal en constante interacción, y, por tanto, si bien esas experiencias pueden separarse, el resultado consciente de las mismas no” (*ibidem*). Dado que el cuerpo humano es “(...) un lugar en el que se crean y se conocen (reconocen) imágenes” (Belting, 2007:72), igualmente es el lugar donde se crean y reconocen palabras y sonidos. El cuerpo como medio productor y donde se aprehenden las imágenes, las palabras y los sonidos.

Cuando los individuos dicen estar en silencio, están engarzando ideas construidas con imágenes, con palabras y con sonidos, representando el vivir, conceptualizándolo, metaforizándolo y discurrendo en un sinfín. Cuando un individuo está solo, su pensamiento no deja de transitar ni, por tanto, de manifestarse. Los individuos tenemos la capacidad de construir el silencio, y este no es ausencia, sino que

“La comprensión de uno mismo, que es la primera condición requerida para que una persona pueda hacer entender a otra (...) lo que es, lo que piensa, lo que desea, lo que ama, etcétera, depende, y muy estrechamente, de la técnica del silencio” (Scheler, 2005:79). Y sucede que el silencio de los individuos está repleto del tramado que edifica; ese hacer sí tiene palabras, sí tiene imágenes y sí tiene sonido: ese es su mobiliario, el de su estancia en silencio.

Un barrio de Caracas fue bautizado como “El Silencio”. Dicha nominación data de 1658. Ese nombre se debe a una epidemia que afectó a toda la ciudad, pero de manera especialmente brutal a ese barrio. Con aquel bautizo, se reivindicó la vida de aquellas muertes, ya que es evidente que el silencio solo pertenece al mundo de los vivos. Aquellos muertos jamás volverán a tener palabra, ni imágenes ni sonidos; no poseerán nunca más el silencio.

Tras ese atinado bautizo –y como de manera casual–, el barrio fue ocupado por individuos pobres y marginados. La dignidad en el vivir de aquellos nuevos pobladores fue abandonada por el Estado hasta 1942. También el nombre “El Silencio” se erigió como perfecto, ya que los marginados eran pobres que se vieron abocados a esconder y marginar su condición de insolventes y prostitutas a las que se les impuso silenciar sus actividades. Toda esa realidad fue obligada a silenciar su vivir en los muros de “El Silencio”, sin dispersarse. Así que el verbo derivado del silencio, silenciar, formará parte, en tal caso, de lo que sí tiene palabras, sí tiene imágenes y sí tiene sonidos; eso sí, de otro calado, del que no se quiere escuchar.

Ese callar, silenciar, acallar –y, en consecuencia, provocar un silenciamiento, un acallamiento– se produce por un proceso impositivo sobre los cuerpos, y “(...) habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio, sino silencios varios, y son parte integrante de las estrategias que subtienden y atraviesan los discursos” (Foucault, 1978:19). Mediante normas y leyes, con estatus de legales, en ocasiones, los silencios se utilizarán para lo que los individuos deben o no deben callar, silenciar y acallar.

La censura es el gran paradigma del silencio. Esta ha sido y es una fórmula sistemática de control de la población en todos los ámbitos de la vida social. Ha sido

justificada como protectora del orden que aboga y ha confinado al ostracismo textos (literarios, cinematográficos, periodísticos, poéticos, etcétera), imágenes (cinematográficas, pictóricas, cómics, fotografías, etcétera), prendas de vestir (pantalones llevados por mujeres, bikinis, etcétera); una inacabable lista de censuras llevadas a cabo en los cuerpos de los individuos, donde se instalan creencias y dogmas que los constriñen.

En el ejercicio de poder de unos sobre otros es donde se practica el silencio, “No hay que olvidar que toda relación de poder tiene como paradigma la asimetría, gozando de la irreversibilidad del embudo social” (Ramírez, 1992:31). Poder ejercido por estructuras económicas, políticos, sociales, vecinales, familiares, amicales... hasta lo que el antropólogo Antón Fernández de Rota entiende por poder hoy, cuando “(...) hemos pasado de considerar el poder como algo que se tiene y se acumula, a un tipo de ejercicio en el que lo principal es su naturaleza productiva: el poder produce sujetos” (2014:*online*).

Las relaciones de poder pueden producir acallamientos. Práctica que ha sido constante a lo largo de los siglos. Como afirma José Luis Ramírez González, “Todo régimen social, sea descaradamente despótico u oficialmente democrático, desarrolla sus propias técnicas para administrar la palabra, imponer silencio y regular las relaciones entre significantes y significados” (1992:30). En los procesos de tortura, técnica gestionada con gran diligencia para administrar la palabra, el vocablo, los vocablos, los discursos, etcétera, guardados en silencio, son forzados a ser audibles, para así ordenar y organizar nuevas relaciones.

Desde la antigüedad, por ejemplo, el estar callado –estar en silencio– de los discípulos para recibir conocimientos, adecuadamente se afirmaba, era lo escogido como lo propio: educar en el silencio. Mando ejercido sobre los discípulos disciplinados, donde la palabra fidedigna era solo de unos pocos, como afirma Pierre Clastres: “Sea príncipe, déspota o jefe de Estado, el hombre del poder es siempre no solamente el hombre que habla, sino la única fuente legítima de la palabra: palabra empobrecida, palabra pobre, es cierto, pero rica en eficacia, pues ella tiene por nombre ‘mando’, y no quiere más que la obediencia del ejecutante” (1978:136).

En las comunidades pitagóricas obligaban a sus discípulos a permanecer callados durante dos años para poder adquirir los conocimientos necesarios, y el

derecho a hablar no era lo esperado de los novicios. Plutarco concebía que saber aprender es saber escuchar (Furrasola, 2001), y la escasa participación, en este caso del alumno, implicaba no solo estar callado, sino que también comportaba escuchar, no únicamente oír, lo que el profesor transmitía. Una escucha basada en la no intervención y en la no opinión. Actitud del maestro hacia el alumno donde las palabras audibles, y sus discursos oíbles, eran lo preponderante para la adquisición de conocimiento. El estar callado para recibir el mensajes del otro estaba también, a su vez, envuelto en palabras, pero la importancia de estas no era de interés, y formaban parte de la comunicación de uno consigo mismo, del que estaba callado o estaba silencioso o no hablaba.

Es el cuerpo un lugar primordial donde los mecanismo de poder tallan articulaciones, allí donde se graba la realidad social en la que uno habita. Es, por ejemplo, en el cuerpo de la mujer donde la imposición de silencios ha sido enorme, escalofriante. El poder impone, y deposita en los cuerpos estrategias que hagan de ellos organismos organizados, sistematizados y proyectados para sus intereses, produciendo formas y acallando otras. Romper el silencio de las formas acalladas ha hecho posible poner al descubierto injusticias sociales, ilegalidades, infamias, indecencias, en fin, múltiples relaciones desastrosas impuestas de unos a otros.

En 1947, Antonin Artaud reivindicó “una forma que nunca se ha correspondido con su cuerpo, que querría ser algo distinto que su cuerpo” (en Pagotto, 2011:68), forma que se encontraba acallada por el poder ejercitado por Dios, organizador de organismos. Quería descomponer aquello que el poder de Dios había conformado en su cuerpo, en nosotros, y así romper con el silenciamiento en el que estaba subsumido. Introdujo el concepto “Cuerpo sin Órganos” como representación de la necesidad de desposeer al cuerpo de la divinización de Dios, de la organización que se ejecutaba en los cuerpos.

El organismo es formado, y requiere la cualidad de sus partes y su organización. Dicha manera de activarse, de constituirse, implica a su vez que sea reformulado incesantemente. Dicha práctica de modificación como acto de resistencia es hacer un “Cuerpo sin Órganos”. Urgencia por “(...) el desarreglo de todos los sentidos (...)” (Rimbaud, 2004:12), abrir fisuras, grietas, y con ello desestratificar e instalar nuevas fuerzas que lo cualifiquen; renovadas metáforas.

Siguiendo a Michel Foucault, el cuerpo existe en y a través de un sistema político, creador de una realidad social llamada verdad, “Cada sociedad tiene su

régimen de verdad, su ‘política general de la verdad’: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos (...)” (1980:187). Es el contexto social en el que cada individuo vive el que profiere, impone y reduce a acallamientos ciertos comportamientos. Es en ese hacer donde la censura, acallamiento impuesto y aprobado por muchos, se instala por intereses políticos, religiosos, económicos, donde todos ellos han sido conformados desde ideologías que los gravitan y los conforman. El silencio como estrategia de dominación.

¿Qué nos distingue del resto de animales? Fantasía, afirma y Gasset, “este animal que se convirtió en el primer hombre, se ha encontrado súbitamente una enorme riqueza de figuras imaginarias en sí mismo. Estaba, naturalmente, loco [risas]. Lleno de fantasía, como no lo había tenido ningún animal antes que él (...)” (2006 vol. VI: 815); “El humano es novelista de sí mismo” (2009 vol IX. 137-138). Los individuos somos “Hijos de la fantasía” (2006 vol. VI: 816), manifiesta Ortega, hijos del imaginario, de la metáfora que nos construye, y el humano se hizo libre porque “(...) se vio obligado a elegir, y esto se produjo porque tenía una fantasía tan rica, porque encontró en sí tantas locas visiones imaginarias” (*ibidem*), su facultad primordial, su faena utópica, diría Foucault. Es en la elección de qué y cómo fantasear, imaginar y metaforizar donde se construye el humano y, por tanto, el invento del silencio.

3.3 El silencio en la metáfora cine

La usanza del silencio, es decir, el metaforearlo, el accionarlo, es una constante explícita o implícita que supone que en ambas fórmulas haya discursos activadores compuestos de palabras, imágenes y ruidos. La composición de dicho urdir variará según el tejido donde decidamos que actúe. Las peculiaridades en el accionar el silencio en un contexto u otro serán particulares y provocadoras de nuevas metáforas. En cine, el silencio puede considerarse así una acción que acontece a través de su *escuchavisibilidad*.

La metáfora de la metáfora construida en el cine activa propuestas *escuchavisibles*. En el cine se visibiliza un espacio habitado de imágenes, las seleccionadas, que irán siempre entrelazadas con la escucha de unos sonidos (ruidos, palabras o música) también escogidos. El cine hace visible y escuchable un imaginario proponiendo una puesta en imágenes. Tanto la elección que un director hace de “poner los ojos” en unas imágenes u otras como la elección de “poner el oído” en unos u otros ruidos, palabras o música conformarán el despliegue de ambos en un parentesco *escuchavisible* que se dilatará a lo largo que de lo que dure la película.

Aunque insistamos los humanos en decir que el vivir y el convivir los realizamos en dualidades, lo que ejercemos para construirnos proviene de la multiplicidad. Entendemos que, en lo cinematográfico, la dualidad establecida entre sonido e imagen engendra un divorcio irreconciliable, extraño; es un acto de desdoblamiento cortante y ferozmente dicho, aunque no por ello se convierta en real. El sonido será entonces el que aglutine tanto las voces como el ruido y la música frente al silencio, quedando este desposeído de aquello que sí lo construye. De nuevo otra dualidad. Esta confrontación plantada en cine tiene que ver con la creencia en la que los individuos vivimos, ya que se nos ha instalado en la idea de que el silencio está desprovisto de sonidos (de ruidos y de palabras). El silencio es pensado como una falta o ausencia de todo lo que, sin embargo, sí lo construye. El silencio considerado como un menoscabo (un no signo, afirma Castilla del Pino) o como nada (concebida como vacío iniciático, como si este no fuera ya una idea que contiene tanta materia como el todo, sostiene Henri Bergson) es entender el silencio sin la presencia activa y llena de lo que tanto tiene en su ideación como en su practicar.

No hay divorcio entre banda de sonido y banda de imagen. La potencia cinematográfica surge de la conjunción de la imagen y el sonido en su hacer *escuchavisible*. Afirmaba Éric Rohmer que es el conjunto escuchador y visibilizador desde el que el cine manifiesta su hacerse, “Pensar que el cine únicamente es puro porque es imagen es tan estúpido como creerlo puro únicamente porque es sonido. La imagen no es más pura que el sonido o que otra cosa, pero en la unión de los diferentes aspectos, creo que puede manifestarse una pureza propia del cine” (1970:70).

Desde que se estableció el maridaje entre sonido e imagen, todo lo que transcurre en un filme es *escuchavisible*, y las imágenes en silencio también lo son. Se

trata de imágenes que están compuestas de ruidos, de palabras y de música, y con ellos devendrá la metáfora en silencio en cine. Michel Chion asevera que el sonido proporciona un valor añadido a las imágenes cuando indica que este es un “valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece una imagen dada (...) el valor añadido funciona sobre todo en el marco del sincronismo sonido/imagen por el propio principio de la síncrexis” (1993:16-17). Ahora bien, lo que se propone aquí es que lo que se gestiona constituye algo más que tal valor añadido –tanto para las imágenes en silencio como para las que no–. Se trata de que activar el cine, otorgarle la posibilidad de ser construido, supone el quehacer de lo escuchable, igual que el quehacer de lo visible. Es decir, activar lo *escuchavisible*.

Esta tesis plantea que el silencio en lo cinematográfico es una formación *escuchavisible* construida mediante el transcurso entretendido de las imágenes en movimiento visibles y escuchables de ruidos, música y palabras. En el transcurso de la metáfora película, en su *escuchavibilidad*, es donde hallamos tanto imágenes en silencio como visualidades silenciosas y acallamientos. Todo ello son acciones hechas en cine, presencias que accionan el imaginario de cada individuo. Y es en esos tres campos (imágenes en silencio, visualidades silenciosas y acallamientos) donde el silencio es accionado, donde es escuchable, donde es visible, donde sí tiene presencia.

4. Las imágenes en silencio

Si siempre y permanentemente el cine se escucha y se visibiliza, siendo ese su esqueleto, ¿qué ocurre con las imágenes en silencio? ¿Estarán pobladas de imágenes? ¿Estarán habitadas por sonidos hechos de ruidos y música? ¿Estarán resididas por palabras?

Es en la elección que el director o directora haga sobre cómo desea construir su retórica visual en la imagen en silencio donde escogerá darle lo que sí lo acciona, lo que transcurre en su construcción. Las imágenes en silencio harán gravitar su *escuchavisibilidad* accionando la elección de unas imágenes con unos ruidos y, o asimismo, con unas palabras y, o al mismo tiempo, con una música.

Lo específico y particular del silencio construido en los campos imaginarios que se edifican en las imágenes cinematográficas es que habita en una permanente representación *escuchavisible* en movimiento con los pliegues que ofrece en su accionarse, que son la palabra, el ruido y la música. Así es como se manifiesta, como se construye, la presencia de las imágenes en silencio en las películas.

4.1 Espacios hechos en imágenes en silencio

La gran mayoría de imágenes en silencio representan unos espacios donde se localizan escisiones, disidencias o rompimientos emocionales y tiempos que pertenecen a umbrales, en ocasiones, congelados; en otras pertenecen a un detrás o un hacia adelante

que quiere desvanecer lo anterior o resaltarse como proyección en positivo. En muchas ocasiones representan límenes de entrada o salida. Espacios en silencio que se encuentran ritualizados según épocas y tradiciones culturales, y cuya presencia es inevitable en todo filme.

En una película, las imágenes en silencio poseerán un lugar representacional que cobrará certeza en el espacio mostrado en el filme. Espacio hecho en imagen en silencio. Aquí se renuncia trabajar bajo el constreñimiento que ha creado la tradición iconográfica. Es Jordi Balló quien ha trabajado entendiendo que existen imágenes que “pertenecen al silencio: están relacionadas con la intimidad y el misterio, con el sentido arcaico y su comprensión; son imágenes que nos evocan las huellas de nuestra memoria” (2000:11)

Lo destacable es que gran parte de las imágenes en silencio transcurren en lugares heterotópicos. Concepto que Michel Foucault formuló en 1967, en una conferencia a la que fue invitado, en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París. Los espacios heterotópicos son aquellos emplazamientos que aun estando en relación con todos los demás, los contradicen. Distintos del resto de emplazamientos, son, a su vez, reflejo de estos, con su carácter invertido e impugnado. Lugares como ferias, hoteles, prisiones, clínicas psiquiátricas, jardines, zonas urbanas marginales, bibliotecas, etcétera. Los espacios heterotópicos emplazados que están localizados, pero a su vez son “absolutamente distintos de todos los emplazamientos que ellos reflejan y de los que ellos hablan” (2009:70). Cada cultura construye sus particulares espacios heterotópicos, y su funcionamiento quedará atado a la sociedad donde se encuentren.

Distingue dos tipos de heterotopías. Unas son las que llama “de crisis” –ya con atisbos de permanecer casi en desuso–, donde se celebran rituales sagrados, privilegiados o con la prohibición de transición y de paso. Foucault destaca que estas parecen estar reemplazándose por las que denomina “de desviación”, diseñadas como lugares aparte de la sociedad, donde se instalan personas cuyo comportamiento se encuentra fuera de la norma. Son espacios como asilos, prisiones, casas de reposo y también casas de campo, “(...) puesto que en nuestra sociedad, donde el tiempo libre está regulado, el ocio constituye una suerte de desviación” (op. cit. 73).

Otra de las características que destaca es que “cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y determinado en el interior de la sociedad, y la misma

heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro” (*ibidem*). Los cementerios son un ejemplo de estos lugares tras la mutación que se ha producido en relación con la muerte. Hoy es un espacio que se emplaza fuera de las ciudades, creando “otras ciudades”, al entender al muerto como cuerpo que es portador de enfermedades.

El tercer principio asociado a la heterotopía es conjugar en un mismo lugar espacios que son en sí mismos incompatibles. El cine, el teatro y los jardines muestran esos lugares donde se suceden emplazamientos contradictorios, ya que en ellos se muestran representaciones que se superponen a lo llamado “realidad”.

El tiempo es el cuarto principio asociado a la heterotopía. Por un lado, las heterotopías de tiempo donde este se deposita y se acumula –como en los museos o las bibliotecas–. Por otro, heterotopías sujetas al tiempo más efímero y fugaz, como las ferias, los pueblos de vacaciones o los lugares de entretenimiento.

Añade, además, que las heterotopías siempre conllevan un sistema de aberturas y cierres. En general, no se puede acceder a un espacio heterotópico sin más. O bien uno entra por exigencias, como en la prisión, o bien tras un proceso de ritualización bien estudiado, como en un prostíbulo. Destaca Foucault cómo otros espacio heterotópicos tienen una accesibilidad aparentemente fácil, pero una vez allí deslumbra un aislamiento (lo ejemplifica con los moteles norteamericanos adonde acuden los amantes).

Por último, Foucault destaca cómo esos espacios pueden sucumbir a un rol de ilusión, “que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada” (op. cit. 79), o bien al rol de compensación, “creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, mal construido o revuelto” (*ibidem*).

En lo cinematográfico hay películas que se construyen por entero en espacios heterotópicos, como, entre muchas otras, *Lola Montes* (Lola Montès, 1955), de Max Ophüls, *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin, 1987), de Wim Wenders, *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, *India Song* (1975), de Marguerite Duras, o *El último año en Marienband* (L’année dernière à Marienband, 1961), de Alain Resnais.

En la película *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, la acción transcurre por completo en dos lugares heterotópicos: un hospital y una casa de veraneo, que en este caso funcionará como casa de reposo. Espacios donde se alojan una persona, cuyo estado se encuentra fuera de lo entendido como corriente, y su acompañante. Dos espacios, lugares, que están relacionados con el resto de emplazamientos, pero “en un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que se encuentran por ellos designados, reflejados o reverberados” (Foucault, 2009:69). Espacios donde su abertura se plantea como una exigencia para la curación.

Bergman traza su narración fílmica en ellos, y reflexiona sobre las apariencias, las máscaras y el intercambio de personalidades. Es en el espacio casa de veraneo, y a través de Elizabeth –actriz que se queda muda sin motivo aparente y se encuentra atormentada, abatida y triste– y Alma –enfermera encargada de cuidar de ella, con una apariencia ingenua, con una vida ordinaria y con una actitud hospitalaria–, donde el espacio designado de supuesto descanso y de recuperación de la paciente invierte su fin para confrontar dos haceres, los de las dos mujeres, que provocan fisiones irreductibles en ambas. Elizabeth decide la mudez como respuesta a una problemática mayor. Calla absolutamente todo, utiliza el silencio como arma y estrategia de escapatoria. Alma establece utilizar la palabra hablada para expresarle a ella todas sus inquietudes más íntimas. Polaridades que parecen contrarias y que sucumben por ser convenciones construidas de malestares más afines de lo aparente.

Es en este espacio heterotópico de casa de reposo donde transcurren imágenes en silencio. Tras la confesión de Alma, en la que relata un episodio con una amiga y dos hombres en la playa, las dos mujeres se sientan en la mesa de la cocina; mientras, Alma bebe, intentando recuperarse de su confesión. Le cuenta a Elizabeth cómo ellas dos se parecen “por dentro”, cómo se asemejan. La escena siguiente se construye con imágenes en silencio. Alma se recuesta en la cama; distinguimos a Elizabeth, tras el cortinaje blanco agitándose, que entra en la habitación –a modo de espectro–, en la que vemos que hay dos entradas (una de acceso a la habitación tras una cortina y otra que es la del baño). Se oye el ruido producido por un barco. Elizabeth sale de la habitación por la entrada del baño y, tras unos pasos, se gira. Alma se despierta y se levanta. Elizabeth se acerca. Alma reposa su cabeza sobre su hombro. La imagen se oscurece, y Bergman encuadra a las dos mujeres mirando al frente. La música comienza. Elizabeth, en

segundo plano, acaricia el pelo de Alma. Ella acaricia la nuca de Elizabeth. Las dos se reclinan suavemente.

Es una escena en silencio donde se modifican las personalidades, donde acontece el intercambio de un sentirse entre las dos mujeres. En un mismo lugar heterotópico, casa de campo, se produce un giro en la trama, y Bergman muestra ese vuelco en unas imágenes en silencio. En esas imágenes *escuchavisibles*, Bergman nos lleva a un estado subjetivo de transferencia.

Un lugar de entretenimiento como el hipódromo, de nuevo otro lugar heterotópico, pero ya no en una película toda ella construida en espacios heterotópicos, ha sido representado en la película *El carterista* (Pickpocket, 1959), de Robert Bresson. Es en las escenas en silencio de la primera secuencia de la película donde Bresson crea una puesta en imágenes en un lugar de distracción donde el tiempo aparece como transitorio, y cuya apertura y cierre al recinto implican un protocolo preestablecido. Es un espacio heterotópico cuyas imágenes están en silencio. El director lo encabeza con las manos de una mujer repletas de dinero, que entrega a un hombre para que pueda hacer una apuesta. Este pasa por delante de Michel, el protagonista del filme, y la voz en *off* (de Michel en el futuro) nos hace saber que hacía días que había tomado la decisión de actuar como lo iba hacer. Michel se adentra en el recinto y se acerca a la mujer que previamente procuró la apuesta, que está de espaldas. Michel mira al frente como los demás, atentos a la carrera. La voz en *off* recuerda que hubiera sido mejor haberse ido. Abre el bolso de la mujer con cuidado. Extrae el dinero. La carrera finaliza y todos se retiran. En la salida se separa del tumulto y sale del recinto. La voz en *off* nos advierte que se sentía dominando el mundo, pero un minuto después lo apresan. Sentado ya en el coche policial, flanqueado por dos hombres, es conducido a comisaría. Estas imágenes en silencio se construyen tanto con voz en *off* como con ruidos, y se espacializan en un lugar heterotópico.

Convivimos en nuestro vivir entre espacios heterotópicos, y lo que activa el cine es la representación de estos. Josep M. Català diferencia el llamado espacio heterotópico “real” –como lugares transitables y espacios para la imaginación por su pérdida de condición de lugar– del representado en la metáfora película, donde las heterotopías son

“agujeros efectuados en el espacio diegético que conectan con la realidad pero, a través de este movimiento, permiten que lo real sea invadido también por lo imaginario” (2012:70).

El cine activa metáforas heterotópicas que son a su vez metáforas de las heterotopías llamadas “reales”. Una de las formas más comunes de la heterotopía en cine son los paisajes. Por un lado, el cine visibiliza zonas alejadas de la ciudad, del centro urbano –algunas degradadas y otras donde se concentran edificios en construcción y, en ocasiones, terrenos baldíos–, y, por el otro, paisajes de mar, de bosques, de prados, etcétera. Muchos de ellos conformaran imágenes en silencio donde el director o la directora escogerá los ruidos, la música y las palabras que construyan dichas imágenes.

Michelangelo Antonioni construyó el final de la película *El eclipse* (L'eclisse, 1962) con paisajes urbanos desérticos que representan espacios heterotópicos, que denominaremos imágenes en silencio. Calle, todo calle. Edificio en construcción que ya hemos visualizado anteriormente visto desde distintas perspectivas, esquinas donde solo pasa un transeúnte con un carro tirado por caballos, pasos de cebra, árboles, personas esperando algo, bus del que se apean dos pasajeros, niños que juegan con un aspersor de agua, edificio de viviendas y sus balcones, cielo, mujer que camina y cruza la calle (que parece ser la protagonista, pero no es así), hombre que camina, bebé paseado por su niñera, cielo (ahora ya oscurecido por el paso del tiempo) y, finalmente, el edificio en construcción ya de noche y la luz de la farola deslumbrando. Fin. Estas imágenes en silencio sí tienen ruidos y música.

El antropólogo Marc Augé escribió en 1992 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, y en él popularizó el concepto no lugares, “(...) un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico” (2004:83). Afirma que es la sobremodernidad la que ha creado dichos espacios. Los medios de transporte, las instalaciones para la circulación de personas y bienes, como aeropuertos o carreteras, los grandes centros comerciales, las ocupaciones provisionales, los campos de refugiados, las cadenas de hoteles, etcétera, son los no

lugares, espacios sin historia e identidad común contruidos colectivamente y donde se producen recorridos y discursos que solo en ellos se caracterizan.

Lo cinematográfico ha representado dichos no lugares, y es en ellos donde, en muchas ocasiones, como ocurre con las heterotopías, también se producen imágenes en silencio. Viajes de personajes en coche, en tren, en barco o en carromato donde las imágenes son en silencio.

Las *road movies* son un género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje. Películas que representan los no lugares, como *Bonnie and Clyde*, de Arthur Penn (1967), *Easy Rider* (Buscando mi destino, 1969) de Dennis Hopper, o *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974), de Wim Wenders. Es también cuando en muchas películas se construyen imágenes en silencio durante el viaje de un personaje o varios: por ejemplo, en las películas *Banda aparte* (Bande à part, 1964) –los tres protagonistas se trasladan en coche hacia un bar, y sí hay música, voz en *off* y ruido– y *Al final de la escapada* (À bout de soufflé, 1960) –con ruido y con las palabras de Michel en forma de soliloquio conduciendo hacia París–, ambas de Jean-Luc Godard. Los hoteles son, sin duda, no lugares y lugares heterotópicos donde se pueden construir también imágenes en silencio. Ingmar Bergman construye su filme *El silencio* (Tystnaden, 1963), por completo, en un hotel, exceptuando el inicio del filme, que transcurre en un viaje en tren.

Espacios heterotópicos y no lugares que pertenecen a espacios de reclusión que han perdido la categoría de lugar o donde “no es posible estabilizarse ni ejercer una función concreta en la zona que delimitan. (...) era un lugar que ya no es pero con la particularidad de que se trata de una vacuidad que ha sido alcanzada mediante un proceso de desmontaje” (Català, 2012:60). Espacios que quedarán inscritos en una subjetividad de mayor calado, donde su significado representacional de lo que fue o lo que puede ser, además, conlleva un acrecentamiento del imaginario de quien los visita.

Los no lugares y los heterotópicos parecen ser espacios donde el imaginario se amplifica, al convertirse en hacedores de lo no literal. Es en las heterotopías donde el tiempo parece cobrar una duración distinta. La entrada y la salida de dichos espacios no

son aleatorias, y constituyen espacios de ilusión y de supuesta libertad (redentora u oprimente).

Es en espacios como los no lugares y los espacios heterotópicos donde destacamos que transcurren la gran mayoría de imágenes en silencio, su representación hecha en cine. Y no se trata de imágenes que pertenecen al silencio, sino de imágenes que están hechas en silencio. Se trata de imágenes que son accionadas por la *escuchavisibilidad* que siempre ejerce el cine. Es en tal acción constructora de imágenes en silencio donde se visibilizan y se escuchan (con ruidos y/o con palabras y/o con música, o con los tres al unísono) las imágenes en silencio.

4.2 Las palabras en las imágenes en silencio

Al mantener una conversación, se insertan el silenciar y el acallar, ya que forman parte del dialogar. Se hace uso de la acción del silencio en el transcurso de la comunicación. Es en la escucha entre los interlocutores donde acontece lo adecuado para que el diálogo se desarrolle; al igual que es en la escucha del silencio, durante ese diálogo, donde los oyentes saben cómo desambiguarlo. Ahora bien, cuando reflexionamos con nosotros mismos, sin exteriorizar dicho pensamiento, accionamos el silencio edificado en el imaginario, que persevera atiborrado de palabras, de imágenes y de sonidos. Aparentaremos estar mudos ante los demás, pero ese hacer no significará, en ningún caso, que nosotros estemos sordos ante nuestras palabras, ni ausentes de ruidos ni faltos de imágenes.

Ella, la voz llamada interior, también acallará y silenciará, pero nunca permanecerá en el mutismo, ni tampoco tendrá afonía. Sin duda, nuestra voz no dejará de hablar señalando, hablar indicando, hablar opinando...; a la postre, hablar imaginando. Serán los demás quienes anunciarán que estamos en silencio. Podemos acordar que lo que sucede es que ellos sí permanecen sordos ante nuestra voz. Se puede afirmar que lo que sucede es que existe una preponderancia de la palabra audible.

Como hemos observado, el humano es hijo de la fantasía, afirma Ortega y Gasset; es edificación metafórica, asevera Nietzsche; es construcción metafórica predicada, asegura Gregory Bateson; y es en la faena utópica, sostiene Michel Foucault, donde el humano permanece en un continuo idear. La metáfora en la que vivimos se edifica en el imaginario, es la metáfora que nos erige, y desde allí formulamos campos de acción, metáforas de metáforas, campos imaginarios, como el del cine, que nos impulsan a pensar en el terreno de la imaginación.

El cine construye campos imaginarios, afirma Josep M. Català, y es en ellos donde todo es acción y es representación (incluidas las imágenes en silencio). Es en la metáfora de la metáfora construida en las imágenes en movimiento, lo cinematográfico, donde se edifican las imágenes en silencio en el contexto película y su activación es *escuchavisible*.

Las imágenes en silencio sí podrán construirse con palabras. ¿En qué se diferencian de las imágenes conformadas con diálogos? Se trata de que las imágenes en silencio están construidas con las palabras llamadas voces interiores y con los soliloquios. Al mismo tiempo, el cine ha representado y hace presencial en las imágenes en silencio palabras que, formalmente, han sido adscritas a la imaginación, las llamadas voces en *off* y las acusmáticas.

El cine construye imágenes en silencio de las metáforas más secretas y no audibles en el vivir corriente. Hace escuchables en imágenes en movimiento las palabras que nunca en nuestro vivir podríamos escuchar. Las imágenes en silencio representan las palabras que, en nuestro vivir cotidiano, inscribimos como formando parte del silencio. El cine ha dotado de presencia en imágenes-cine a las palabras que habitan en el silencio.

Al construir las imágenes en silencio, lo que se representa es un descentramiento respecto a las imágenes construidas no solo en el uso literal de las palabras, sino también en el uso de las no audibles por íntimas. Se entiende que las palabras que transcurren en un dialogar forman parte del uso recto, literal, el denominado realidad, y en el cine se representan en imágenes y con multitud de formas donde sucede el transcurso dialogado. Ciertamente es que en ese hacer dialogado (visible total o parcialmente)

se producirá el silencio característico del discurrir habitual del hecho de la conversación.

Pero el cine activa las imágenes en silencio explicitando su contenido con imágenes y con sonidos, hechos de ruidos o música, y con palabras (las voces interiores, las voces recuerdo y las voces sin boca –palabras sin cuerpo–), imperando una de ellas, o dos, o accionándose las tres simultáneamente. En relación a la palabra, es en la construcción de las imágenes en silencio donde el director expresa su elección de ponerlas o no. Las palabras sí representan el accionar en silencio en las imágenes (sean estas capturadas como sonidos sincronizados o postsincronizados). Así es como las palabras forman parte de las imágenes en silencio.

Convenimos que la nominación de cine mudo debería ser modificada por cine sordo, tal y como propone Chion. Ciertamente, nadie era mudo en aquellos primeros años en los que el cine acaeció: ni los actores, a los que se les veía hablar, ni el público, que en su mayoría era parlante. ¿Se llamaba mudo porque la cámara era incapaz de verbalizar lo que escuchaba? Se diría que así fue. La acción imposibilitada del aparato de captar lo que se oía fue lo que hizo considerar aquel cine como mudo. De algún modo, llamar mudo a aquel cine fue hacer de la máquina el eje central, hacer de ella un objeto animista. Por el contrario, denominar sordas a esas primeras películas, como aquí se asume con Chion, es atender a las capacidades de quien sí podía oír, el público, junto a quien sí podía hablar, los actores. De esta forma, se puede abandonar la idea de que la máquina poseía un vivir del que, ciertamente, estaba despojada.

Ahora bien, cuando la sonoridad se aplicó a los filmes, ¡he aquí la preponderancia de la palabra escuchable, y con todos los honores! En el cine sordo, los ruidos y la música en directo sí acompañaban las proyecciones, al igual que los comentaristas que recreaban los intertítulos. Eran las voces de los actores, dice Michel Chion, las que resonaban en el imaginario del espectador, ya que no se oían, y cuando llegó la posibilidad del cine sonoro, las palabras ya podían ser escuchadas, “El cine hablado le ofreció solo una, la suya” (2004:21), la del actor. Afirma este investigador cómo es en las voces y en sus mecanismos tecnológicos inventados para su mayor captación –de hecho, en los rodajes, una toma de sonido es, poco más o menos, una toma de voz–

donde se concentra la atención. Relaciona dicha primacía con el hecho de que el humano también le da un lugar preponderante, y para los espectadores “(...) no hay sonidos en los que se incluye, entre otros, la voz humana; hay voces, y todo lo demás (...) la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor” (op. cit. 17). Es en las voces donde el oído presta atención, su total dedicación. Es entonces cuando se favorece la palabra, “Porque el cine es vococentrista, y con mayor precisión, verbocentrista” (Chion, 1993:17). Determina que, en las películas clásicas –entendidas como vococentristas–, los ruidos y la música también son importantes, solo que “operan en un nivel de conciencia menor” (glosario en su página web).

También describe Chion el cine como “verbo-descéntrico” para definir aquel que sí utiliza de manera abundante los diálogos, pero “su abundancia no es oscurecida, o absorbida, por la puesta en escena, y en su lugar se descarta como tal, por falta de otros elementos cinematográficos, como actuar, para que sea más fácil escuchar (...) uso no dramatizado del diálogo” (*ibidem*). Lo ejemplifica con filmes de Éric Rohmer, Andréi Tarkovski o Manoel de Oliveira.

De este modo, Chion establece que el modo como presente cada director la palabra determinará si el centro del filme será o no ella frente a la imagen. Entendemos que el hecho de unir palabra e imagen en movimiento es un estilo decididamente cinematográfico. En ocasiones, un comentario, o un dialogar, estructurará la imagen, pero, en otras muchas, proporcionará una visión impensada si no participa la palabra.

Ahora bien, sin duda, la incorporación de la escucha de las voces provocó una auténtica conmoción. En la película *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*), dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly en 1952, se presentan los problemas surgidos del transcurso del cine sordo al llamado sonoro, que aquí se ha propuesto denominar *escuchavisible*. Las voces antes no oídas son el eje de esta película musical. Lina es el personaje-actriz, que resulta tener una voz muy aguda y una dificultad endiablada para trabajar como actriz, ante los requisitos que demanda la nueva tecnología en el cine. Se decide sustituir su voz, doblándola tanto en sus parlamentos como cuando canta. Es al final de la película cuando el público, sentado en el teatro el día del estreno del filme, descubre que la voz que acaba de escuchar en pantalla no se corresponde con el cuerpo de la actriz. Los espectadores rechazan a la actriz que ha falseado su voz.

Béla Balázs afirma que los que protestaban en contra del llamado filme sonoro lo hacían por el “lenguaje de las estrellas (...) no era el hecho de que hablaran, sino lo que decían, la causa que afectaba al espectador” (1978:195). Según él, existe un contraste entre la mirada de un actor o actriz con expresividad sutil, junto al lenguaje mímico preciso y emocionante, y la palabra ahora escuchada, que era “(...) tan trivial, tan ingenua y superficial que el público de buen gusto añoraba el filme mudo” (*ibidem*). Afirma el autor que, cuando llegó la palabra audible, se anuló la profundidad de las miradas. Es, además, la idea de que el sonido es redundante cuando Rick Altman señala como ese ideal implica entender que la función del sonido sirve para convencer al espectador de que la imagen sí existe, al margen de la tecnología que la advertiría como ficción (1980). Discusión de opiniones contrapuestas en torno a la nueva tecnología aplicada en cine y a cómo repercute el practicarla.

Es con la incorporación del sonido, la acción *escuchavisible* del cine, como la voz se incrusta en el cuerpo. Es entonces cuando se adjudica una voz a un cuerpo, y la importancia será de gran calado. La morada de las voces tiene, a partir de entonces, cuerpo. Marguerite Duras afirmaba que le era muy difícil atornillar las voces al cuerpo. Michel Chion recoge lo dicho por la directora, guionista y novelista para concretar lo que acaeció cuando las voces ya se podían pegar a los cuerpos, “ideología del atornillado, con sus exigencias obsesivas de sincronización” (2004:136), donde insistentemente se soldaban los parlamentos y sus parlantes. Será en la encarnación de la palabra hecha cuerpo (sea una mano, un ojo o una persona vista de cuerpo entero) donde la identificaremos como suya, la del personaje, y la representación ya estará hecha.

¿Qué ocurre cuando los personajes de una película son sordomudos? En la película *The tribe* (2014), de Miroslav Slaboshpitsky, los cuerpos sin voz escuchable son una constante en el filme. Esto remite directamente a la escucha de las voces, la voz en su dialogar es lo que está ausente. Los personajes mantienen diálogo con el lenguaje de señas, y podemos decir que se produce el atornillado entre el movimientos de sus manos y la visibilización de las mismas. El silencio que se adjudica a este filme remite exclusivamente a la escucha de las voces, porque el director sí que ofrece al espectador

los ruidos que decide que transcurran en las imágenes. De nuevo la importancia de la escucha de las palabras, en este caso en forma de diálogo, y el llamado silencio como su opuesto.

Chion sostiene que, en el cine sordo, los espectadores soñaban las voces, las imaginaban, y con la sonoridad, estas ya están dadas. Podríamos preguntarnos qué es lo que ocurre con la película de Slaboshpitsky, ¿imaginamos las voces de sus personajes? Parece que es en la incapacitación física donde nuestro imaginario deja de metafórear sobre sus voces. Se considera dicha condición de mudéz como la razón de su no *escuchabilidad*, y sus voces no serán, en principio, imaginadas.

Entenderemos el lenguaje de señas como formando parte de la palabra audible, el dialogar entre dos o más. ¿*The tribe* es una película sorda? Convenimos que no. El sonido de este filme está construido para el espectador por completo. De hecho, se escucha gran variedad de ruidos, pero es en el eje de la voz, en la importancia que le damos a ella, donde tanto espectadores como personajes se encuentran imposibilitados para escuchar ninguna palabra. En el juego metafórico propuesto por el director es donde no buscaremos lo que ya desde un principio nos advierte que no está allí. Todos, espectadores y personajes, permaneceremos sordos ante los diálogos, pero serán los espectadores los que sí escucharán los ruidos que en la película transcurren. La sordera en la que el público se encuentra no responde a una imposibilidad tecnológica, sino que es la propuesta metafórica visual de la película. Aun reconociendo que la trama del filme no gravita, *grosso modo*, en la imposibilidad de articular palabra audible ni en el impedimento de escucha de los personajes, al final de su metraje, sí que dicha particularidad provocará un desenlace propio de la sordera.

En cuanto a las palabras, los espectadores verán que los personajes hablan, pero no los escucharán. Los protagonistas de la película de Slaboshpitsky hablan y dialogan, y mucho, pero es su código lo que el público, en general, no solo no escuchará, sino que, además, no entenderá, y si así lo hiciera, debería conocer la lengua específica de signos utilizada por ellos, ya que existen más de un centenar distintas. Ahora bien, sí interpretarán los espectadores el dialogar de los personajes, merced al uso concreto que el director hace de la arquitectura visual y al hecho de escoger una puesta en imágenes específica. Hace visible un imaginario que permite reconocer y descifrar el lenguaje corporal de los actores. En el dialogar de sordomudos se producen acallamientos y

silencios, y estos forman parte de la intención en la comunicación, igual que en el dialogar audible.

¿En la película hay imágenes en silencio? Sí, aquellas donde no se produce el dialogar entre personajes. En ellas, su director decide componerlas con ruidos y sin música. Es en la propuesta metafórica de Miroslav Slaboshpitsky donde se hace visible un imaginario en el que no escoge utilizar las palabras que sí entendemos que también pueden formar parte de una imagen en silencio. Por ejemplo, no emplea voces interiores de los personajes. Este no uso responde a la elección del director. Si, por el contrario, lo hubiera deseado, podría desarrollarla de dos modos. Por un lado, ciñéndose al llamado vivir “real” de una persona sordomuda, donde el lenguaje de signos es su fórmula no solo para comunicarse con los demás, sino que así lo hace consigo misma, hablándose. La voz interior de los personajes, aun siendo ellos educados no solo en el lenguaje de signos, sino también en el oralista, sería una propuesta imposible de ofrecer. También podría haber dispuesto la voz interior desde el lenguaje oral, lo que hubiera sido dar voz y maneras de hacer antagónicas a aquellos a los que se les adjudica dicho hablarse. Por otro lado, el director tampoco ha querido utilizar la voz del narrador, ni que esta formara parte de las imágenes en silencio.

La película *The tribe* hace visible un imaginario en la metáfora película. Las imágenes en silencio sí encuentran sus ruidos, pero el director no hace uso de música ni de palabras que sí pueden residir y representarse en las imágenes en silencio.

Las propiedades de las imágenes en silencio se desarrollan en lo que los directores construyen a través de su imaginario, y las concretan en el contexto cinematográfico.

Cuando llegó la sonoridad al cine, no se entendía que las imágenes en silencio pudiesen edificarse con palabras, de ningún modo. Es con la nueva cualidad transformadora del cine, de accionarse no solo en lo visible, sino en lo *escuchavisible*, como se espesan y solidifican los antagónicos silencio y palabra, ahora con la palabra audible ya incorporada en la puesta en imágenes.

La voz, la palabra escuchada, es la que no ha sido aprehendida como formando parte de las imágenes en silencio. La escucha que esta implica es la que ha provocado la idea de que nunca la palabra hecha voz pertenece al silencio. Se ha fijado y se ha

inmovilizado la palabra escuchada como una realidad opuesta al silencio. Así, cuando se escucha la voz humana, “(...) el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno a ella la percepción del todo (...) intenta siempre localizar y, si es posible, identificar la voz” (Chion, 2004:18). Se trata de la preponderancia que se ha dado a la palabra audible, de la priorización de ella.

Se diría que, al entender la palabra hecha voz como el centro, lo que se propone es una jerarquía frente a las imágenes, en las que no se representan las palabras. Los estudios cinematográficos han abordado las imágenes en silencio tal y como han dispuesto metaforear el silencio en su vivir: silencio como falta de palabra, como ausencia de palabra. Es en ese régimen de pensamiento jerárquico donde debe existir un orden graduado y, por ende, un opuesto, y el convenido para la palabra es el silencio, lugar donde no discurren palabras de ningún tipo. La palabra parece ser el límite del silencio cuando esta sí que puede pertenecer a las imágenes en silencio, igual que el silencio activado en nuestro vivir sí se conforma de palabras. Se ha mantenido la palabra en un cerco, alejándola de las imágenes en silencio; se han retirado las palabras que pertenecen a las imágenes en silencio, las que son suyas.

Si, como hemos convenido, el transcurso fílmico se acciona mediante construcciones metafóricas que tienen como base lo visible y lo escuchable, el cine es *escuchavisible*, las palabras sí que podrán formar parte de las imágenes en silencio. Ahora bien, ¿cuáles son las palabras de las imágenes en silencio? Las palabras que pertenecen a las imágenes en silencio son las voces en *off*, las voces mentales, las voces recuerdo y la voz acúsmetro (además del maridaje de la música y los ruidos en pantalla). El cine las incorpora y las representa, en ocasiones prorrumpiendo y en otras con parsimonia, en la puesta en imágenes. Cuando el cine era sordo, se representaban algunas de esas palabras con los intertítulos; su escucha era negada.

Es Michel Chion quien discierne entre voces en *off*, voces mentales, voces recuerdo y voz acúsmetro. Se trata, en efecto, de una clasificación que el autor propone. Debemos entender que lo que se conforma con dichas voces es una retórica visual de una imagen en silencio. Estas, a su vez, conformarán un estilo.

Ha habido diversos enfoques y perspectivas sobre las voces no pertenecientes a diálogos, y su taxonomía, entre sí, varía consustancialmente. En relación a las voces extradiegéticas (las que no se encuentran en la escena y los demás personajes no

escuchan, ya que, de hecho, se sitúan fuera de la diégesis), Chion, entre otros muchos, utiliza el término voz en *off*. Por el contrario, en inglés se utiliza *voice over* para definir la voz en *off*, y lo que nosotros entendemos como la voz fuera de campo (ya sea temporalmente o no, acusmática), en inglés lo llaman *voice off*.

Han sido diversos los estudios sobre el papel de las voces y sobre la percepción del espectador de dichas voces. Jean Châteauevert, en su libro *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, ha teorizado sobre cómo el espectador percibe e identifica la voz en *off*. Pone en valor el uso de la voz y establece cuatro tipos de voces, según si estas se visualizan en pantalla o no y si la voz se conforma de manera diegética o extradiegéticamente. Alain Boillat escribió *Du bonimenteur à la voix-over*, y en él plantea las relaciones entre la audición de la voz en *off* y los fenómenos visuales. Analiza las prácticas de la oralidad, la narración y las voces comentario relacionándolas con la imagen-cine, y establece la distinción entre lo que llamará “voz atracción” y “voz narración”.

Serge Daney, crítico de cine francés, plantea una revisión de esta terminología. Propone referirse a las voces según “(...) su efecto en o sobre la imagen, a la presencia de dicho efecto” (en Chion, 2004:168). Distinguirá dos grandes grupos. Las voces cuya emisión aparece invisible: la “voz en *off*”, como “la que va siempre paralela al desfile de las imágenes y que no coincide nunca con ese desfile” (*ibidem*), y la “voz *in*”, que corresponde a la que sí “interviene en la imagen, se inmiscuye en ella, se carga de impacto material, de un doble visual” (op. cit. 169). Y las voces que sí se emiten dentro de la imagen: la “voz *out*”, “la voz según sale de la boca” (op. cit. 170), y la “voz *through*”, “la que se emite dentro de la imagen, pero fuera del espectáculo de la boca” (op. cit. 171). En esta renovada aportación, las cuatro voces descritas pertenecerán a las imágenes en silencio si ellas no forman parte del dialogar entre dos o más personajes.

Variedad de enfoques sobre cómo nominar la diversidad de posicionamientos de la voz, su proyección en la imagen-cine y los efectos sobre esta.

En los años setenta y ochenta, la influencia de la teoría psicoanalítica y de la feminista ha sido fundamental para el desarrollo de los análisis del sonido y de la voz. Han sido las teorías feministas, destacando a Mary Ann Doane y Kaja Silverman, las que han puesto de relieve cómo la voz en *off* (entendida como voz con poder), en su gran mayoría, es siempre masculina, dada la ideología patriarcal en la que estamos

subsumidos. Mary Ann Doane enfatiza en sus trabajos la relación entre el cuerpo y la voz en el cine y, sobre todo, con el espacio, con esa correlación que se emplea en los filmes. Kaja Silverman plantea una categorización alrededor de la noción de “encarnación”: la voz femenina siempre se encuentra amarrada al cuerpo femenino frente a la voz masculina, que más a menudo se separa del cuerpo. La mujer ha sido representada en el cine como el objeto de la mirada, “Es evidente que el sexo femenino, que ha sido construido por el cine, se le niega un papel activo en el discurso. (...) En la narrativa dominante del cine, el hombre goza de autoridad especular y lingüística. El sujeto femenino, por el contrario, es asociado al discurso poco fiable, frustrado o condescendiente” (Silverman, 1984:131). Es en relación a la voz en *off* donde Silverman destaca que a menudo es masculina, y no femenina. Este hecho lo relaciona con cómo ha sido entendido el discurso de la mujer, siempre carente de autoridad, tanto dentro como fuera de la diégesis, pero, sobre todo, con la voz en *off* y la *voice over*, en comparación con el hombre. Diferenciación sexual que denuncia la investigadora.

Desde las teorías psicoanalíticas, autores como Denis Vasse o Guy Rosolato centran su atención en los trabajos realizados por Jacques Lacan respecto a la voz, sus efectos y sus funciones en los cuerpos de los sujetos. Es a través de la perspectiva que presentan dichos trabajos como se ha tomado esa específica concepción de la voz para aplicarla al cine. Michel Chion es, entre otros, quien ha dispuesto de las teorías psicoanalíticas para conceptualizar y proponer el término *acusmaseur*. Con él describe la situación de una voz, de “un personaje voz” que se utiliza en cine, que no se encuentra ni fuera ni dentro de la imagen y que reviste poderes.

Aquí, la distinción que resulta de mayor interés es la que plantea Michel Chion entre las voces en *off* –como las elegidas para exponer y presentar la imagen–, las voces recuerdo, o mentales –que explicitan memorias y percepciones tendidas de la mano de su pensante–, y, finalmente, las voces *acúsmetro* –que comprometen la imagen hasta el punto de convertirse en motor de acciones en el presente de la película–. Todas ellas conforman lo que en esta tesis propone: una retórica visual de las imágenes en silencio que se conforman con las voces, con sus palabras. Todas ellas conforman lo que en esta tesis se propone: una retórica visual de las imágenes en silencio que se conforman con las voces, con sus palabras. Es destacable lo que Christian Metz señala sobre las voces

en *off*. Afirma que la voz nunca está en *off*, de hecho es la fuente sonora la que se encuentra *off* (no visible en pantalla) no la voz. Señala como la voz o es audible o no lo es, y cómo ha sido la predominancia de lo visual frente a lo sonoro lo que ha propiciado dicha nominación.

Frente a las palabras proferidas en el contexto de comunicación entre dos o más personajes hechos carne, distinguimos, por un lado, las que pertenecen a un cuerpo que sí se visibiliza, y sus palabras forman parte de la comunicación que mantiene consigo mismo (voces mentales, voces recuerdo), y, por otro, las palabras y voces que no están adscritas a cuerpo alguno presente en la acción (palabras sin boca: voces en *off* y voz acústico).

4.2.1 Voces interiores y voces recuerdo

Es en lo cinematográfico donde la capacidad metafórica de representar la usanza del silencio se edifica mediante las voces interiores o voces recuerdo. En las imágenes en silencio concurren las palabras escuchables de dichas voces. Son cuantiosos los ejemplos que muestran dichas voces. Esas voces representadas en el cine son las que poseen mayor paralelismo con la también llamada voz interior que los humanos tenemos permanentemente y que, de ordinario, no hacemos audible.

Es en la película *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut, a modo de ejemplo, donde hallamos una parte de una escena en silencio con las palabras que pertenecen a la voz recuerdo del personaje joven Antoine. Este entra en su casa, y, además de los sonidos propios de las acciones que efectúa en su hogar, poniendo carbón en el brasero y colocando la mesa para cenar, el director decide incorporar una voz que le resuena, a modo de recuerdo, en su interior. Corresponde a la frase que debe escribir en todos los tiempos verbales, que su profesor, esa mañana, le ha impuesto como castigo; y él se dispone a realizarlo. ¿Estaremos ante unas imágenes en silencio? Sí. Escena donde, junto a la memoria (en este caso, el recuerdo de la frase del

profesor), convive y acontece la percepción (el estar ya en casa y la importancia aprendida de hacer los deberes y obedecer al profesor para no recibir mayor castigo), y el director hace *escuchavisible* dicha vecindad en una imagen en silencio con palabras y ruidos.

Comúnmente, cuando se escuchan voces o parlamentos, sean breves o extensos, no pertenecientes a los diálogos, no se adjudica a dicha escena o secuencia la característica de una imagen en silencio. ¿Es la palabra oíble la que usualmente ha distinguido dicho hacer? Se diría que así es. ¿Continúa entendiéndose la palabra escuchada como cuestión antagónica del silencio? Se observaría que así es.

La película de Luis Buñuel *La edad de oro*, de 1930, fue una de las primeras donde el cine representó *escuchaviblemente* las voces interiores. A esta voz interior se la llama, comúnmente, *voz en off*, y con dicha terminología se engloban todas aquellas voces que no forman parte de un dialogar. Un cartel, al inicio, advierte de que se trata de una película sonora y hablada. Es en la escena del jardín, que forma parte de la secuencia de la fiesta, en la que los dos amantes se abrazan, deseosos el uno del otro, donde Buñuel introduce la voz interior de ellos, sus pensamientos, y añadirá, además, la escucha de música perteneciente a una orquesta cercana a los personajes. Se produce un dialogar, en aparente desorden, formado de pensamientos de uno y otro, entrelazándose simbólicamente.

Fue Rouben Mamoulian, en el año 1931, tras experimentar con los sonidos y la incorporación de estos en el cine, uno de los primeros en incluir la voz recuerdo en la película *Las calles de la ciudad* (*City streets*). El personaje de Nan se halla en la cárcel, y recuerda la conversación que ha tenido en la escena anterior con su amado Kid. Se une a esta remembranza otra conversación que ella mantuvo con otra prisionera. En esta escena se incluyen, además, sonidos.

El uso de las voces interiores ha sido y es reconocible en el cine. En la película *El cielo sobre Berlín* (*Der himmel über Berlin*, 1987), Wim Wenders utiliza las voces mentales a lo largo de todo el metraje como eje del filme. Los personajes ángeles son capaces de escuchar dichas voces en el presente de la acción. En la escena de la biblioteca, Wenders representa unas imágenes en silencio. En ellas no deja de escucharse el murmullo constante de los pensamientos mentales que transcurren, sin cesar, en todos los estudiosos y lectores que allí se encuentran. Es el personaje del ángel Damiel,

además de Cassiel y otros seres celestiales, el único capaz de escuchar constantemente esas voces. Cuando se acercan a los lectores, a sus pupitres, las voces dejan de ser cuchicheos para pasar a formar parte de pensamientos concretos escuchables, mientras los estudiosos permanecen en el llamado silencio. Además, el director introduce música y ruidos. Esta escena expone en su conjunto todas las propiedades que sí pueden estar presentes en una imagen en silencio: las palabras, en este caso voces interiores de personajes, música y ruidos encadenándose.

El cine acciona también la escucha de los soliloquios, y estos formarán parte de las imágenes en silencio. Reflexiones hechas en voz alta que en cine, en muchas ocasiones, van acompañadas de la visibilización del personaje que las profiere. Estas voces activan las imágenes en silencio con las palabras que por sus mentes transcurren, verbalizándolas en boca de ellos o ellas.

Wim Wenders representa un soliloquio enteramente sincronizado en *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, 1974). El personaje Phil se dice a sí mismo, durante una secuencia en la que viaja en coche, lo siguiente: “Nunca sale lo que realmente has visto. Hacer fotos. Dispara, matar a tiros todo lo que no soportas. Canal 6, WTVR. Hablar consigo mismo... es más escucharse que hablar”. Phil plantea que el diálogo interior no es hablar, hablarse. Plantea la distinción entre el diálogo hablado que se da por medio de la comunicación entre dos o más personas y el dialogar hablado consigo mismo. Concebimos que hablarse a uno es una representación metafórica e imaginaria que nos habita permanente e incansablemente, y escucharse es atender a la intención y al propósito de lo comunicado. Otra cuestión es oírse, lo que no siempre comporta escucharse. Cuando hablamos con nosotros mismos, uno puede oírse o escucharse, lo que, sin duda, es cuestión de elección. Del mismo modo, es una opción culturalmente pautada el hacer que un pensamiento se verbalice o no en nuestra soledad o retirados del resto de personas.

De nuevo, otro soliloquio escuchable lo realiza Pier Paolo Pasolini en su primera película, *Accattone*, de 1961 (nombre de la película y apodo del personaje principal). *Accattone* va a visitar a hurtadillas a su hijo para robarle el colgante, y así canjearlo por dinero. Es al inicio de la escena cuando observamos a *Accattone* detrás de un muro viendo a su hijo y diciendo: “Yayo, perdóname. Soy un sinvergüenza, ya lo sé... pero unos zapatos cuestan seis mil liras”. Luego vemos, tras un boquete en el muro

semiderruido, la puerta de la casa, de la que sale la mujer de Accattone, que lleva en brazos a otro de sus hijos, y su padre. Accattone comenta: “Por qué no la deja que se marche de una vez, ese asqueroso paleta de mierda”. La mujer se aleja y el padre entra en casa. Accattone se acerca a su hijo y, mientras le habla, le roba el colgante que lleva. Tras el hurto, se marcha. Esta escena en silencio, además de palabras en forma de soliloquio, se compone de sonidos y música.

En cine, los soliloquios –igual que las voces interiores, la voz en *off* o la voz acúsmetro– están contruidos para ser escuchados, atendidos en su transcurrir, que conlleva una intención en lo visible del movimiento de la imagen. La representación de lo escuchado por esas voces se construye en imágenes en silencio, y portará consigo un imaginario que el espectador interpretará.

4.2.2 Voces sin boca, palabras sin cuerpo

El accionar las imágenes en silencio en su *escuchavisibilidad* también se podrá ofrecer a través de las voces acusmáticas.

El término acusmático fue recogido por Pierre Schaeffer para designar una situación de escucha, tanto de las voces como de los sonidos, donde “se oye sin ver la causa originaria del sonido” (Chion, 1993:74). Chion lo recoge tanto para las voces como para los sonidos, y establece una distinción entre las voces y sonidos acusmáticos y las voces y sonidos visualizados. Entre ambas situaciones, lo que cambia es la correspondencia entre lo que se ve y lo que se oye, y esa diferenciación “no invalida el interés de una distinción *in/fuera de campo/off*” (1993:77). De esta forma, las voces acusmáticas podrán formar parte tanto de lo llamado fuera de campo como del denominado *off*.

Las denominadas voces en *off* son voces acusmáticas, ya que no son visibles, y su situación permanecerá en un lugar detrás de la escena visual a modo de comentarista,

opinador, suscitando la evocación del pasado o como testigo. La narración que estas desarrollan puede ser intradiegética, autodiegética o extradiegética, según la participación de la voz en *off* en el discurrir hablado de las voces y su situación en pantalla. Su estado es imaginario, tanto si el narrador está presente en la narración de la acción desarrollada en imagen como si su posición es de presentador ajeno a la historia. Tanto en un caso como en el otro, como afirma Michel Chion, las voces en *off* recuerdan a la voz de la linterna mágica (2004), y conformarán una presencia llamada “palabra-texto” (1993:161).

En la película de 1953 *Bienvenido Mister Marshall*, Luis García Berlanga incorpora la voz en *off* en las imágenes en silencio a modo de fábula, y ella no solo relatará, sino que formará parte esencial de la historia. La voz se encabeza así: “Pues señor, érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera...”; y finaliza de este modo: “Y colorín colorado este cuento se ha acabado”.

Ya desde el inicio es la voz en *off* la que nos introduce y presenta el pueblo Villar del Río, sus habitantes, sus oficios, sus quehaceres, sus casas y los edificios públicos, hasta mostrarnos el pueblo en una imagen panorámica desde el cielo. En el arranque de la película, la voz en *off* dice: “(...) pero ¿no sería mejor pararlo todo un cierto tiempo? Es fácil...”, y es entonces cuando visibilizamos cómo la voz del narrador adquiere un poder notable. En el transcurso de su narración es donde parece que se le ofrece a ella, a la voz, el poder de suprimir, obviar y detener la imagen visible. Si continuamos el metraje, el narrador explicita cómo se sienten sus habitantes, sus deseos e inquietudes. En una secuencia también en silencio, los personajes van a pernoctar, y, mientras se nos introduce en la imagen sueño, el narrador comenta lo que cada uno de ellos anhela. Es en el despertar inquieto de algunos donde la voz los tranquiliza y les invita a continuar durmiendo. El poder de la voz, de nuevo, interfiere en la imagen. Berlanga introdujo, de este modo, la voz en *off* omnisciente en las imágenes en silencio.

Por el contrario, en la película *La collectionneuse* (La collectionneuse, 1967), de Éric Rohmer, el uso de la voz en *off* es intradiegético. El discurso del individuo narrador corresponde al individuo personaje principal. Los tiempos de ambos se encuentran distanciados, pero la fusión entre presente y pasado provoca una sensación de inmediatez. Es en la relación de la voz en *off* con la imagen donde Rohmer asevera que “El comentario no es una cosa impura, solo lo sería si no tuviese ninguna relación con la

imagen. Si está profundamente ligado a ella, obtendrán un conjunto palabra-imagen donde cada polo ilumina al otro, ya que palabra e imagen están estrechamente unidas por el solo hecho de que el cine es sonoro. El conjunto es puro en la medida en que solo el cine es capaz. Únicamente el cine es capaz de la unión de la palabra y de la representación visible del mundo” (1970:69).

Y es el vínculo de los comentarios (voces en *off*) y la imagen lo que en esta tesis se propone que conformará las imágenes en silencio: himeneo del movimiento de la imagen en el presente visible con y a través de la palabra perteneciente a otro tiempo (sea de narrador alejado o próximo). Estas voces podemos referirlas a un estado imaginario, situado en un lugar simbólico, y es constructor de metáforas al representarse en películas. En el metaforear hecho cine, las palabras escuchables en estado imaginario (tanto las voces en *off* como las voces mentales, voces recuerdo y voz acusmetro) han encontrado sus imágenes, las imágenes en silencio.

Ahora bien, ninguna de las voces en *off* provocará en el espectador el deseo de desenmascararlas ni de encontrar el cuerpo de la voz, o lo que Roland Barthes llama su grano, “La materialidad del cuerpo hablando su lengua materna; la letra, posiblemente; la significación, con toda seguridad” (2015:304). Las imágenes-cine permutan cuando la voz está “implicada en ese lugar de la pantalla, cuando se comprometen con la imagen, en una relación viva y dramática, al borde mismo de la inclusión en el campo o sustrayéndose al ojo de la cámara” (Chion, 2004:58). Este investigador acuña el término acusmaseo para definir, precisamente, esas voces, las que no se encuentran ni dentro ni fuera de las imágenes, las que están en un estadio errante, las que aún no se ha podido visualizar, y la posibilidad de hacerlo las mantiene suspendidas. Esas serán las voces que nos atraparán por su presencia. Mantienen en vilo al espectador, lo impelen. Frente al lenguaje encarnado o las voces en *off*, hallamos la voz sin cuerpo (Chion, 2004), que suscita que encontremos el miembro que la ejecuta. La invención del acusmaseo constituye un accionar que, en lo cinematográfico, es susceptible de ser visto, y, por lo tanto, su situación ya no será en *off*, sino que se situará fuera de campo, y “para el espectador fuera de la imagen y al mismo tiempo está en la imagen” (*ibidem*: 35). Es la voz que tiene un pie en la imagen, no incluida, pero tampoco fuera.

Los acúsmetros pertenecen a voces que hablan ocultándose, por ejemplo, tras una puerta (*El testamento del Dr. Mabuse*, de Fritz Lang –Das testament des Dr. Mabuse, 1933–, donde luego veremos que la voz corresponde a una acusmáquina), a voces que son máquinas (*2001. Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick –2001: A Space Odyssey, 1968–), a voces de muertos (*El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder –Sunset Boulevard, 1950–) o a voces-yo (*El cuarto mandamiento*, de Orson Welles –The magnificent Ambersons, 1942–), y todas ellas poseen algunos o todos los dominios de aquello que ve y observa sin ser visto.

La visión del acusmáser puede ser total o parcial, pero es la condición de que aún no se le haya visto, visibilizado, lo que hace que se le recubra de poder. Tres son los poderes que se le adjudican: el de omnividencia y omniscencia (con la capacidad de ver todo lo que ocurre en las imágenes) y el de omnipotencia (cuando la palabra tiene el poder de convertirse en cosa). Asimismo, en muchas ocasiones, se le puede conferir el de ubicuidad. Chion también distingue los acúsmetros paradójicos, a los que se les niega alguno de estos poderes y su saber es parcial.

Cuando se revela el rostro de la voz, se produce la desacusmatización, revelación completa del hablante donde “el cuerpo afirma: “esta es mi voz”, y la voz: “este es mi cuerpo” (2004:147). Es cuando se adhiere la voz al cuerpo. Antes de visibilizarse era una voz desconocida físicamente que insinuaba e hipnotizaba asumiendo sus poderes, formando parte de las cuestiones imaginarias y de las percepciones subjetivas. Es en las películas policíacas, de terror, de misterio y de intriga donde gran parte de los personajes acusmáticos son utilizados.

Las voces acusmáser permanecen en una situación imaginaria de un personaje (o varios). En ocasiones ocurre que el protagonista mantiene una conversación con dicha voz. Sucede así, por ejemplo, en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, entre el personaje de Norman y la voz de la madre. Mantienen una discusión cuando él le pide a ella que se esconda en la bodega. Ella se niega. Finalmente, él decide bajarla en brazos. En la escena anterior ya se ha dicho que la madre está muerta, pero se mantiene al espectador con un atisbo de duda, ya que podría, aunque remotamente, estar viva. Es al final de la película cuando constatamos que la madre es una recreación que se produce en la fantasía de Norman. Entendemos que dentro del “real” película se establece un

imaginario, una representación –la de la madre de Norman–, y las conversaciones que él mantiene con ella pertenecen a las imágenes en silencio.

Es en el imaginario de un personaje hecho carne donde se desarrollan las palabras proferidas por la voz sin cuerpo (en ocasiones, conformando un diálogo con el personaje), y con ellas, sobre ellas y desde ellas se constituye el eje desde donde surge la trama del filme, desde donde se pone de manifiesto un tipo de hacer metafórico en lo cinematográfico. Estas palabras, dichas voces, poblarán las imágenes en silencio dando un estadio acrecentado a la imaginaria voz, ya que ella nunca encuentra su cuerpo. Construcción de un doble campo imaginario, el del filme en sí y el de la fantasía de voces que lo pueblan, situadas en un fuera de campo.

La voz que transcurre en la película *El cuarto mandamiento* (*The magnificent Ambersons*, 1942), de Orson Welles, es la que define Michel Chion como voz-yo. Voz que se encuentra implicada en la imagen con mayor profundidad que la voz de un narrador. La voz-yo provoca una identificación con el espectador, creando una sinergia donde la distancia es mínima y la proximidad enorme. Una voz circundante que resuena dentro del espectador, sin reverberación, generando una voz con imagen interior. También destaca Chion cómo en la escena de la celda donde se encuentra Norman tras ser apresado, en *Psicosis*, la voz de la madre es una voz-yo porque es “próxima, concreta, insinuante, sin eco, es una voz-yo que vampiriza tanto el cuerpo de Norman como la imagen total, y hasta al propio espectador” (2004:60).

Es en el cine de Marguerite Duras donde las voces acusmasec habitan en el todo película, y parece, en ocasiones, que vayan a manifestarse en un cuerpo. Su película *India Song* (1975) está construida toda ella con imágenes en silencio. Los personajes visibles no conversan en ningún momento de manera audible, y son las voces acusmasec (dos mujeres, dos hombres y la mendiga) las que inundan todo el filme. Estas voces no lo ven todo, son acusmasec de visión parcial, y permanecen en un estadio indeterminado. Es a través de lo que hablan las dos voces de mujer (llamadas en el guion voz 1 y voz 2) como se va hilvanando su propia historia y también la que transcurre en la película, redescubriéndolas al mismo tiempo que el espectador. Voces que se olvidan, que conspiran, que se desnudan, y personajes que se mantienen sin abrir

la boca en imagen, aun escuchando cómo dialogan a través de la voz acusmática que sí muestra su discurso.

Como dice Michel Chion, la banda de la imagen y la banda de sonido que Marguerite Duras desarrolla en su filme combinan cuerpos sin voz y voces sin cuerpo. Pero no entendemos que haya una separación entre una imagen visual y una imagen sonora, sino que son esas voces, junto a ruidos y música, las que construyen en este filme las imágenes en silencio. No hay un corte irracional entre la imagen y el sonido, es una construcción *escuchavisible* donde el vínculo persiste con consistencias renovadas. La puesta en imágenes en un filme siempre se conquista, y en *India Song* lo hace con una hora y veinte minutos de imágenes en silencio.

Lo que hace lo cinematográfico en relación a las imágenes en silencio es representar su *escuchavibilidad*. Se acciona en el movimiento y en un tiempo cinematográfico y explicita lo que sí tiene el silencio: ruidos, palabras y música. Cuando decimos que una escena es en silencio, en ella están siempre algunos de los componentes, más o menos subrayados, de su accionar. Las palabras proferidas en las voces acusmáticas, las voces interiores, las voces recuerdo y las voces en *off* son las que conforman las imágenes en silencio, que en su metaforear hecho cine han encontrado su lugar.

4.3 Los ruidos en las imágenes en silencio

Hemos convenido que las imágenes en silencio son aquellas que sí pueden conformarse con las palabras pertenecientes a las voces interiores, las voces recuerdo y las voces sin boca (palabras sin cuerpo). Sucede que, además, también los ruidos y la música participan en la construcción de las imágenes en silencio.

En una de las escenas de la película *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), de Jean-Luc Godard, los tres jóvenes protagonistas, Odile, Franz y Arthur, están sentados en un

bar charlando. Arthur dice en un momento dado: “Ya que nadie dice nada, propongo un minuto de silencio. Un minuto de silencio puede durar mucho rato. Un minuto de silencio, de verdad, dura una eternidad”. Es entonces cuando Odile cuenta hasta tres, y, repentinamente, en el espectador se produce el ruido propio de la sordera aguda, se anula todo el ruido que hasta entonces la imagen proporcionaba. Los tres jóvenes siguen en la mesa sentados, sin hablarse, fumando. El espectador recibirá la imagen sin el ruido del bar que anteriormente inundaba la imagen, sin música y sin conversación. Ahora bien, ellos, en la acción propuesta por Arthur y determinada por Odile, sí parecen continuar percibiendo los ruidos del bar. Es el espectador el que deja de oírlos, pero, sin duda, no deja de imaginarlos.

Se diría que el ruido que se produce con la demanda de silencio es hueco, similar al que podemos reconocer en un pozo, o al que suena cuando nos encontramos en una caverna. Seguramente es debido al contraste que recibe el espectador, por lo que este lo llamará silencio. Los ruidos del bar, en principio, no han sido ni tan agudos, ni turbadores ni insolentes; estos permanecían en una imagen en movimiento durante la charla de los tres jóvenes en el bar. Chion afirma que “El silencio nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste” (1993:60). Queda establecido que, para Chion, el contraste es el que elabora el silencio en cine.

Aquí se propone que el contraste propuesto por Chion no es, en sí, lo que produce imágenes en silencio en cine, sino que el silencio se activa en los decires que causan los ruidos independientemente, al margen, prescindiendo de que la sonoridad sea alta, suave o baja. Y, por supuesto, también se activa con las palabras, tal y como se ha presentado anteriormente, y con la música, como veremos.

El axioma de que el silencio es un acto de comunicación, presentado entre otros por Bateson, nos hace abandonar la idea de que el silencio se construye por un contraste entre ruidos de mayor grado y ruidos leves (o, en el caso de la película citada, entre un ruido de bar y un ruido hueco), como propone Chion. La idea de contraste implica un carácter adjetival acerca del ruido y, por tanto, del silencio. De acuerdo con el planteamiento de Christian Metz, el sonido tiene entidad y características suficientes como para ser entendido, en sí, como algo de pleno derecho, no adjetivable según

grados. Activar el silencio como comunicación en cine es edificarlo con ruidos, palabras y música en el movimiento de las imágenes.

Godard muestra, en la escena mencionada anteriormente, una representación del silencio cuando los personajes deciden callarse frente a la conversación que antes sí establecían. Es el director quien resuelve provocar que ese no hablarse entre ellos sea *escuchavisible* en el espectador. Es así no solo porque el espectador observa el acallamiento del que los tres participan, sino porque el director crea la dramaturgia de un ruido hueco que el espectador escucha frente a lo que antes se le hacía escuchar.

Es entonces cuando, de acuerdo con Rick Altman, es entendible que la procedencia del ruido hueco está sujeta de manera patente al lugar de donde surge cualquier sonido: los altavoces. Es la atribución que el espectador coloca en la imagen visible la que opera en el juego cinematográfico. Es en la imagen visible donde colocará el ruido hueco. Godard inserta una imagen en silencio durante una imagen dialogada mediante la dramaturgia de un ruido hueco donde reconocemos cómo “el sonido utiliza lo visible para promover su propia causa” tal y como propone Altman (1980:76).

Cuando los personajes proponen entre ellos mantener un minuto de silencio, resulta que el espectador visibiliza su silenciamiento con la presencia de un ruido hueco (además de imaginar los ruidos que antes el director le proporcionaba). Cuando Arthur vuelve a hablar, y dice: “Bueno, yo me aburro”, es cuando, en el juego cinematográfico, se provoca que el espectador se percate de que, para los personajes, el ruido ambiente nunca ha dejado de estar presente durante esos segundos. Se trata de que cuando se anuncia “un minuto de silencio” los protagonistas lo que proponen es callarse, silenciarse, no hacer audible el pensamiento.

Godard presenta, a través de una conversación entre tres personajes que mantienen silenciamientos y acallamientos en su dialogar, una propuesta de imagen en silencio incorporada a la propia conversación. Para ello, provoca que no dejemos de escuchar palabras que pertenecerían a esa conversación, junto al sonido ambiente en el que continúan habitando los personajes. Lo que hace es construir imágenes en silencio con otro ruido. Para lograrlo, quita los ruidos ambiente y planta un ruido hueco. La imagen en silencio siempre es construida con una dramaturgia de los ruidos; en este caso, con uno que quizá se admita nombrarlo como hueco.

Los cineastas Ernst Lubitsch, René Clair o Rouben Mamoulian fueron los precursores en incorporar de manera creativa la utilización del sonido. Más tarde, Robert Bresson, Jacques Tati o Orson Welles quisieron liberar el sonido de la imagen, y con ello, no todo lo que se viera en pantalla se escucharía al mismo tiempo. No fue hasta la década de los setenta cuando la llamada “segunda revolución del sonido” (Schreger, 1985) permitió no tan solo una tecnología, la Dolby, que mejorara la calidad y espacialidad del sonido, sino que los nuevos cineastas aplicaran dicha tecnología, suscitando un nuevo modo de narrar sus historias.

Las imágenes en cine son una forma de pensamiento que se desarrolla en las capas retóricas, imágenes, a través del movimiento enredado en ellas. Es en el movimiento de las imágenes donde se representa el tiempo a través de esa forma visual.

El sonido en el cine (tanto los ruidos como las palabras y la música) proporciona a la imagen el efecto de tiempo y espacio en una relación activa con ella y desde ella. El efecto de dimensión espacial que dotará de sonido a la imagen, se localizará tanto de forma diegética como extradiegética. Es, por ejemplo, el sonido/ruido de “elementos del decorado sonoro” (Chion, 1993:58) que ayudará a habitar el espacio en un filme. El sonido, a su vez, proporcionará a la imagen la percepción del efecto de tiempo (de modo sincrónico o asincrónico), le conferirá una percepción temporal escuchable.

Es la imagen la que enmarca los sonidos y los localiza en el espacio en movimiento. Chion afirma que en el cine no hay banda de sonido, entendiendo que “los sonidos de una película no forman, tomados aparte de la imagen, un complejo dotado en sí mismo de unidad interna, que pueda confrontarse globalmente con lo que se llama banda de imagen” (1993: 44). Esta afirmación que hace el autor implica, como también ratifica él mismo, que en el cine sí que se establece una relación estrecha entre imagen y sonido, tanto como para afirmar que el cine es “un lugar de la imagen y de los sonidos” (*ibidem*). En su glosario *online*, desde 2012 desarrolla esta situación del cine afirmando que hay factores precisos que sustentan dicha descripción. Afirma preferir utilizar la conjunción “y”, ya que esta proporciona una relación entre los dos términos neutral, y, al mismo tiempo, “implica coexistencia inerte, combinaciones, o interacciones activas, la inclusión de un total de sonido en las imágenes, y así sucesivamente” (Chion, glosario *online*).

Sustenta su discurrir apuntando que solo existe “un lugar de las imágenes y no más” (*ibidem*). Quedan al margen de dicha descripción las multiproyecciones o videoinstalaciones, por utilizar muchos lugares de proyección y no uno únicamente. Por otro lado, el término “lugar” afirma no reducirlo al contenido de las imágenes, ni tampoco al espacio material mostrado en pantalla. Asevera que es “una cuestión mental” (*ibidem*) sin importar las dimensiones de la proyección, y la define “como una proporción (formato de la imagen) y como el *découpage* de espacios reales filmados” (*ibidem*). Asimismo manifiesta que las imágenes pueden estar deshabitadas (lo ilustra con la película de Marguerite Duras *L’homme atlantique*, 1981) y seguir siendo visibles; y también que las imágenes pueden no tener movimiento (lo ejemplifica con Chris Marker, en su filme *La Jetée*, 1962), pero como pertenecen al tiempo de inscripción de la proyección, a su desarrollo, forman parte de la imagen-cine al estar proyectada y “donde aun viendo solo una imagen, la idea es que cualquier otra imagen puede sucederla”. En relación al sonido, Chion afirma que la banda sonora no es una unidad homogénea, y, “en relación a su localización, el sonido se encuentra en un estado inestable respecto a la imagen. O bien se incluirá, o se incluye, o vaga por la superficie” (*ibidem*). El sonido, según él, “busca su lugar”. Lo que propone Chion es que el sonido no se sitúa en igualdad de condiciones que la imagen, sino que solo cobra valor en el momento en que se corresponde con el espacio fílmico yuxtaponiéndose. “Es en efecto la imagen la que paulatinamente ordena el reparto y no, mal que nos pese, la naturaleza misma de los elementos grabados” (2004:16).

Aquí se propone que no existe un lugar de la imagen y de los sonidos, sino que el filme implica procesos de transformación visual y sonora. Es en el transcurso de la película donde se accionan representaciones que proponen construcciones metafóricas. Tal edificación es, esencialmente, *escuchavisible*. Por tanto, se diría, que el cine no es una residencia de la imagen y de los sonidos, sino que, en sí, el esqueleto del cine es acción metafórica *escuchavisible*. De ahí deviene que, en la propuesta de un minuto de silencio que hace Godard en su película *Banda aparte*, antes descrita, en sí, sea *escuchavisible* a través de un ruido hueco y una imagen en movimiento.

Los ruidos en un filme (al igual que las palabras y la música) pueden situarse en diferentes zonas en relación a la imagen. El “triciclo” es un concepto aportado por Chion en el que representa tres zonas (*in*, fuera de campo y *off*), y el trayecto de estas tres zonas puede ser acusmático o visualizado (o, de entrada acusmático, para pasar a ser visualizado, o viceversa), según la forma en la que son escuchados.

Es en el movimiento de la imagen donde los ruidos de la acción *escuchavisible* de las imágenes en silencio son una opción que el director o directora escogerá para dotar a las imágenes de la representación accionadora del silencio, su usanza.

Jacques Tati, en su película *Playtime*, de 1967, muestra, a través del personaje de Hulot, una crítica a la vida moderna avasallada por el mundo del objeto. Gran parte de esta película está elaborada con imágenes en silencio que su director construye con ruidos y música.

Arranca la película en un espacio que reconocemos como heterotópico, un aeropuerto. Es en estos espacios donde las imágenes en silencio, con frecuencia, tienen lugar en el cine. Esta primera localización, construida con vidrio y metal, de perfectísimos ángulos rectos, anuncia un orden del tiempo donde este se deposita y se acumula. Otros escenarios de la película son, por ejemplo, los vestíbulos e interiores de edificios en alturas intercambiables, un hotel, un supermercado y un nuevísimo restaurante. Todos ellos representan espacios heterotópicos de la modernidad, donde los tiempos, en algunos casos, se superponen, y, en otros, son efímeros, cuyas entradas y salidas conllevan un sistema de aberturas y cierres y espacios donde el orden, aparentemente perfecto y minucioso, refleja el desorden intrínseco en el que este ha sido ideado y construido.

Tati propone en su película un uso de lo visual donde el movimiento proviene de los múltiples personajes que aparecen e interactúan en la acción desde diferentes puntos de la imagen y crean focos simultáneos de acción. Filma a los personajes desde la distancia interaccionando con otros o con el entorno. Los diálogos los descentraliza hasta el punto de convertirse en rumores, e incluso en ruidos de fondo.

Es en la imagen visual en movimiento donde Tati, mediante el uso de ruidos y música, crea una partitura sonora escuchable dentro de la imagen y provoca confundir los límites y las perspectivas de la mirada mediante la sincronización entre un instante sonoro y un instante visual que los espectadores deberán encontrar dentro del plano. El

ruido como un continuo sonoro capaz de trazar en el espacio visual un camino por el cual se reclama que la escucha del ruido sea visible (y viceversa), incitando a entender la imagen como una partitura.

Crea un continuo sonoro que trazará en el espacio visual. En *Playtime* desarrollará una ambientación sonora confeccionada con una profanación de ruidos urbanos y la utilización, dentro de los edificios, de zumbidos y vibraciones eléctricas. La escena de los apartamentos donde el amigo de Hulot vive, Tati la construye por completo con sonido ambiente. La imagen muestra, a través de las grandes vidrieras que separan el interior del exterior, el vivir de sus habitantes. Varios son los apartamentos que vemos, y la visión será tanto de uno de ellos como de los cuatro. La escena se hará visible todo el rato desde fuera, sin escuchar las conversaciones que dentro se mantienen, ni sus ruidos ni la televisión, que en las cuatro viviendas está encendida. El sonido que sí proporciona Tati es el del ambiente, el de una calle en una ciudad de noche, y provocará en el espectador una sensación de *voyeur*, además de suscitar una percepción de espectador televisivo.

Los ruidos se escucharán igual de fuertes y claros estén o no cerca con respecto a la cámara. Hará un uso de aparente vida del objeto, haciendo que “hablen” los objetos y las máquinas. Es, por ejemplo, en la escena en que el señor Hulot espera a ser entrevistado donde Tati utiliza el ruido “pff” cuando el personaje se sienta y se levanta de un asiento. Los ruidos proporcionan información sobre las características físicas de los objetos, constituyendo, como afirma Chion, “indicios sonoros materializados”.

Los ruidos que Tati proporciona a la imagen son, en unas ocasiones, sutiles, y, en otras, voluntariamente enérgicos. Una u otra forma de utilizar los ruidos no hace que los gráciles pertenezcan a las imágenes en silencio, ni que los intensos y muy sonoros no pertenezcan a las imágenes en silencio. Esa distinción no solo corresponde a percepciones que los individuos de cada pueblo, cultura, establecen y codifican. Eso es lo que convierte la propia distinción en arbitraria y culturalmente pautada. Lo que aquí se propone, además, es que tanto el uso de unos ruidos débiles como el de otros fuertes dota a las imágenes en silencio del ruido que el director considera apropiado para ellas, ya que el silencio sí se edifica siempre con ruido.

4.4 La música en las imágenes en silencio

De igual modo que los ruidos o las palabras, el uso de la música en el cine se encuentra imbricado con la imagen. Escoger su usanza es hacer que se adentre en el terreno de las imágenes en movimiento. Sea música original, preexistente o adaptada, la decisión de incluir música en el discurrir de un filme es utilizar una herramienta que, una vez concretada en un filme, formará parte de la acción *escuchavisble* en el cine. Una vez que la música circunda un filme, debemos entender que “es una pieza de un todo, y es en ese todo lo que debemos esforzarnos en comprender y sentir” (Chion, 1985:24).

La música ha sido utilizada en el cine como herramienta, y su empleo implica interacción con la imagen, ya sea para apoyar lo visible o para suscitar un renovado significado. La música contribuye a expresar emociones en la escena, ya sea adhiriéndose al sentimiento y emoción visibles (música empática) o participando de manera indiferente ante la situación en imagen (música anempática). Esta última tiene “por efecto, no la congelación de la emoción, sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico” (Chion, 1993:19), lo que la convierte, en sí, en representativa de lo que el director o directora desea suscitar ante el público.

Michel Chion ha establecido la distinción entre música de foso y música de pantalla para distinguir el lugar desde donde se puede emitir. La primera es aquella que acompaña a la imagen desde un lugar y un tiempo fuera de la imagen (también llamada extradiegética). La segunda corresponde a aquella que es emitida desde el lugar y el tiempo de la acción, ya sea con un aparato de música o a través de una banda que toca (igualmente denominada música diegética).

En relación a las funciones de la música, son múltiples las descritas por los estudiosos: significativa, descriptiva, narrativa, emocional y un largo etcétera. Cuando se incluya música en una imagen (sea la música original, preexistente o adaptada), el maridaje en el filme ya estará hecho. Es durante el transcurso de la escucha de la música en imagen-movimiento cuando se conforma una construcción musical en la que la “realidad” escuchada atañe a la “realidad” visible en imagen, al movimiento de la imagen, y cuando, a su vez, las imágenes permanecen circunscritas a la escucha

musicada. Es, como afirma Éric Rohmer, cuando “la música de cine no puede juzgarse como tal música, sino siempre en relación a la película” (2000:14). El cine activa lo *escuchavisible*, y es en ese quehacer permanente donde la música acaece en imagen y la imagen sucede en música, simbolizándose.

Entendemos que el uso de la música en la imagen-cine no conforma dos independencias neutras que deciden reunirse. El proporcionar la escucha de música en las imágenes en movimiento entraña una acción que implica el transcurso *escuchavisible*. Durante esa imbricación podemos detectar el lugar de la música según su localización y su función en la imagen. Ahora bien, es la música cinematográfica la que incide en la imagen cinematográfica como “aparato tiempo/espacio” (Chion, 1997:193). Mediante la música se podrá generar movimiento en la imagen aun permaneciendo ella en aparente quietud, o la música podrá accionar el tiempo de la imagen, dotándola de dilatación, aceleración o detención, encadenando, en ocasiones, acciones que suceden en lugares y tiempos distintos. Una vez hecho el maridaje, “La música pertenecerá al mecanismo de la imagen igual que la luz y la sombra” (Balázs, 1978:233).

John Cage afirma que “El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos” (2007:8). Esta reflexión la realizó el poeta, músico y compositor tras entrar en una cámara anecoica. Percibió solo dos sonidos: uno agudo (sistema nervioso) y otro grave (circulación de la sangre), y reflexionó sobre cómo el silencio entendido como ausencia absoluta no existe. Siempre ocurre algo que produce sonido. Lo que constató John Cage era que estar vivo es sinónimo de generar sonidos por el constante movimiento interno del cuerpo. Dicha manera de entender el silencio “(...) será descubrir el silencio sonoro y mostrar que lo que antes permitía hablar del silencio es la intencionalidad que introduce la dualidad sonido/silencios” (op. cit. 13). Constató que el sonido y el silencio mantenían analogía y que su característica semejante era la duración, longitud temporal. “El silencio no puede percibirse en términos de tono o armonía; se percibe en términos de longitud temporal” (Cage en Pritchell, 2009:171), y

es en su devenir y transcurrir donde el silencio suena. Creó la partitura 4'33'' en 1952, y con ella incluyó, como parte fundamental de la escucha, cualquier evento sonoro.

John Cage sostiene que “El material de la música es sonido y silencio. Integrar estos elementos es componer” (2007:62). Por lo tanto, si la música se compone de silencio, y su semejanza con el sonido es la duración, cuando un director o directora disponga que escuchemos una música en un filme, estaremos ante el sonido-silencio. Composiciones de longitud temporal en las que el sonido y el silencio se escuchan. Por ende, el silencio en la música estará tallado en su creación, en su devenir escuchado.

En las imágenes en silencio, la música es uno de sus componentes que, entendemos, podrá acontecer. Será entonces cuando las imágenes en silencio se extenderán con el silencio de duración sonora a la par, coetáneamente.

El casamiento de música e imagen transcurrirá asimismo en las imágenes en silencio, envolviendo, además, estas con los silencios de duración de la música.

Como ya hemos advertido, la representación de los no lugares en cine a través de viajes es una esfera donde las imágenes en silencio transcurren, y, en ellas, la música suele participar de ese devenir. En la película de Stanley Kubrick *2001: Una odisea del espacio* (2001: A space odyssey, 1968), los viajes interestelares transcurren con la presencia de música, y estos conforman imágenes en silencio. En ellos hallamos la música de Johann Strauss, *El Danubio azul*, y la del compositor contemporáneo György Ligeti (uno de los máximos exponentes de la música electroacústica), *Requiem*, para soprano, *mezzosoprano*, dos coros mixtos y orquesta, además de fragmentos de *Lux aeterna*. Sin descuidar el comienzo del filme, primer viaje hacia un lugar desconocido, en el que durante casi tres minutos se visibiliza una pantalla en negro con música de György Ligeti, su trabajo orquestal titulado *Atmosphères*.

La película de Kubrick representa por entero espacios heterotópicos: parajes donde se representa la vida de los primeros homínidos, la estación científica lunar Clavius, las naves espaciales, en especial, el Discovery, el espacio galáctico y el viaje astral, más la llegada a una habitación en un lugar desconocido. Entre las particularidades que Foucault conceptualiza sobre los espacios heterotópicos destacamos varios aspectos, que son los que se representan en la película de Kubrick: los espacios de las naves son diseñados como lugares aparte de la sociedad, donde se alojan individuos que llevan a cabo cuestiones fuera de la norma; dichas naves implican

un sistema de entrada y salida minucioso, se diría que ritualizado; los tiempos, tanto durante los viajes como en las estancias en las naves, son acumulativos y efímeros a la vez; y, por último, la representación de espacios de ilusión, donde la idea de “realidad” y “verdad” quedará en entredicho. Podemos afirmar que la película en su conjunto se edifica en espacios heterotópicos, lugares donde el imaginario parece amplificarse.

Las batallas, las reyertas y los enfrentamientos cara a cara son representaciones en el cine que, en su gran mayoría, pertenecen a imágenes en silencio. Wong Kar-wai, en su película *The grandmaster* (Yut doi Jung si, 2013), representa diversas confrontaciones entre dos contrincantes, y a veces entre varios, cultivados en artes marciales, y el uso de la música le sirve, en ocasiones, para coreografiar los movimientos, y, en otras, como atmósfera. Además, junto a la música se realiza un empleo complejo de múltiples capas de sonido donde, en ocasiones, los ruidos de patadas y de golpes irán sincopados con la música.

Merece destacar la escena de disputa, y primer encuentro, entre Ip Man y Gong Er, que transcurre después de que él supere al padre ella, el respetado maestro saliente del norte. La escena se inicia con el enlace de la música de *Stabat Mater* ya escuchada, que dotará de continuidad a la escena. Los dos se preparan, y cuando comienza el duelo, que no solo será físico, sino también emocional, la pieza musical se detiene. Tras esa iniciación de escena, proseguiremos con la escucha de los pasos de ella deslizándose, para pasar de inmediato al primer golpe rotundo que él le encaja. La escena se convertirá en una coreografía musicada de percusión donde, además, podremos escuchar los ruidos de los golpes que se propinan. Los alejamientos y acercamientos de los dos contrincantes se verán reforzados por la música, igual que las miradas, las intenciones, las gesticulaciones precisas, los giros en el aire, con la representación escuchable de un soplo y un timbre provocados por la suspensión y miradas de ambos, el viento que se agita cuando las manos se desplazan para azotar el golpe y la escucha de la respiración de uno y de otro, para, finalmente, acabar con la fragmentación que él provoca con su caída en el parqué del suelo. La premisa del duelo era esta: quien primero rompa algo pierde. Ip Man es derrotado.

Andréi Tarkovski afirma en su libro *Esculpir el tiempo*: “La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda

consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesante desde el punto de vista del arte cinematográfico, cosa que yo he procurado en mis dos últimas películas: *Stalker* y *Nostalgia*” (1997:187). El uso que este director hace en toda su filmografía de los ruidos, a destacar el ruido del agua, es detallado, al igual que el uso de la música.

Destacamos cómo en su primera película, *La infancia de Iván* (Ivanovo detstvo 1962), confluyen el ruido del agua y la música, representados ambos en los sueños de dicho filme. En ellos, el agua está presente, tanto visiblemente como en su escucha, y también una música plácida y melódica compuesta por Vyacheslav Ovchinnikov. Tres de los cuatro sueños son escenas que destacamos como imágenes en silencio.

La película se estructura a partir de los cuatro sueños que en ella transcurren. El filme arranca con el primer sueño, en el que la música es uno de sus protagonistas escuchables. En la primera escena que abre el filme, antes de los créditos, veremos a Iván en un bosque, corriendo. Naturaleza, tierra, árboles, raíces, mariposa, cabra, sol radiante y su madre con un cubo de agua. Él bebe feliz de un cubo de agua y anuncia a su madre que ha oído un cuco. Despierta en la realidad de guerra. Durante toda la escena, la música acompaña colmando las imágenes, además del ruido del piar de un cuco, la sonrisa de Iván y el parlamento que le dedica a su madre.

En el tercer sueño visibilizaremos un camión recorriendo un camino entre árboles y abundante lluvia, con la escucha de música, truenos y chaparrón. En él estarán Iván y una niña sentados encima de un montón de manzanas. Iván le ofrece a la niña varias, pero ella las rechaza. Finalmente llegarán a una playa, donde las manzanas caerán en la arena y unos caballos las comerán.

En la escena final se ve a Iván en la playa. Primero, con su madre bebiendo de un cubo de agua, sonriente. La madre se aleja. Luego, él jugando con unos niños al pillapilla. Es a Iván a quien le toca pillar. Encuentra a una niña, la misma que aparece en otro de sus sueños, y la persigue dichoso a orillas del mar hasta sobrepasarla. Continúa corriendo felizmente hasta encontrar un árbol seco junto a la orilla. Fin. En esta escena, la música corteja las imágenes, además de las sonrisas de Iván y la niña.

Otra asunto tiene que ver con las películas o escenas o secuencias de filmes cuya banda sonora está compuesta, en gran medida, por ruidos. En el filme *Ámame esta noche* (Love me Tonight, 1932), de Rouben Mamoulian, el ruido, su estructura rítmica, crea una forma musical donde los sonidos de ruidos están configurados más allá de su uso habitual, generando una partitura musical, una sinfonía de la ciudad. Es, en este caso, cuando algunos autores hablan de cómo el sonido es música, y, a su vez, el límite de la música se encuentra en el linde de ser sonido.

Otra propuesta es la del primer vanguardista, Walter Ruttmann, con la película de 1930 *Week-end*. Su duración es de once minutos, la imagen es en negro permanentemente y los sonidos inundan el paisaje sonoro para representar el fin de semana de un trabajador del Berlín de los años veinte. Podemos denominar este uso del sonido como obra acusmática. François Bayle, el creador de la música acusmática, la define como aquella que está compuesta por completo en un estudio, se difunde por medio de altavoces, e implica no solo que atañe a la tecnología, sino que su escucha no está influida por el estímulo visual, y, al estar sujeta a los altavoces que la difunden, crea un nuevo tipo de sonido, que llamará imagen-de-lo-sonoro. En su filme, Ruttmann provoca que lo que suena no esté ligado a su causa, sino a su forma captada, lo que, sin duda, llevará al espectador a crear una causa, a idear una representación en imágenes.

Estamos de acuerdo con Robert Bresson cuando afirma: “¡Cuántas películas remendadas por la música! Se las inunda de música. Así se impide ver que no hay nada en sus imágenes” (1997:124), pero, en cualquier caso, sea de forma invasora o retirándola por completo de la película, es una cuestión que, como afirma Chion, “implica intencionalidad” (1997:245); la música podrá conformar imágenes en silencio en su devenir *escuchavisible*.

5. Las visualidades silenciosas

Lo cinematográfico presenta una espacialización temporal que se extiende a lo largo de toda la película. Es en lo cinematográfico donde el espacio transcurriendo en tiempos se convierte en un fenómeno *escuchavisible*.

El diseño de la imagen y la equiparación con la *mise en scène* del ojo, como afirma Sergei M. Eisenstein (en Català, 2001:89), muestran un proceso metafórico. Se conforman así los territorios imaginarios que son las imágenes, que a su vez representan una forma de pensamiento. Los campos imaginarios propuestos en cine se construyen en la puesta en imágenes. La imagen es una constante en cine.

Es en la imagen en movimiento donde se dispone de una forma, una puesta en forma “que hace relevante una obra. (...) Es esta forma la que, situándose más allá de toda distinción entre expresión y contenido, convierte el mismo cuerpo textual en lugar privilegiado de toda invención significativa” (Zunzunegui, 1994:80). Así que es en una puesta en imágenes, puesta en forma, donde se alcanza confeccionar un conjunto visual organizado. Todo cobra visibilidad, aunque haya una zona de la imagen que se encuentre apartada.

Josep M. Català ha conceptualizado con el nombre de “visualidad silenciosa” las zonas que sí pertenecen al campo visual, pero se encuentran distanciadas del discurso principal, de la parte llena de la imagen, “(...) pero no por ello menos capaces de significar o de ser significantes” (2012:38). Català afirma que los espacios heterotópicos y los no lugares expresan dichas visualidades. Como ya hemos mencionado, entendemos que gran parte de las imágenes en silencio tienen en dichos espacios su lugar representacional en cine; no obstante, “en cualquier imagen es susceptible de aparecer un rescoldo heterotópico que implica una determinada marginación con

respecto al espacio principal” (op. cit. 61). Es en esos rescoldos heterotópicos donde habitan las visualidades silenciosas, no participando del discurso primero, pero sí conformando significancia en el conjunto de la imagen.

En lo cinematográfico, esas zonas silenciosas están construidas con las imágenes que el director o directora decide, e igualmente, con las imágenes irán imbricados ruidos, música o palabras. Entendemos que las visualidades silenciosas podrán formar parte tanto de imágenes donde transcurra un diálogo como de imágenes en silencio. Es en la elección de la actuación de dichas visualidades donde la presencia de las mismas – estando siempre en un contexto recesivo–, a través de ruidos, música y palabras (aun escuchándose de manera remota o retirada u omnipresente), forma parte de ellas en la acción *escuchavisible* del cine. Es en el discurrir *escuchavisible* de un filme donde distinguimos dichas visualidades silenciosas.

En las imágenes en silencio podrán acontecer visualidades silenciosas, conformando un pliegue del silencio, entendiéndolo a la manera de Deleuze: “Lo que está plegado, lo que es curvo, no lo es más que para ser envuelto. Envuelto, en latín, *involvere* o *implicare*, implicado o envuelto el mismo. ¿Qué es *implicare*? Es el estado de pliegue que está envuelto en algo, implicado en algo. (...). Lo que está plegado no existe más que como envuelto en algo. (...). En otras palabras, lo plegado solo existe en su envoltura” (2006:146-147). Así, las visualidades silenciosas conformarán un pliegue en la envoltura de las imágenes en silencio.

Es en el discurso principal, en la parte llena, donde las imágenes en silencio se representan, y, en una zona apartada, remota o alejada, donde las visualidades silenciosas alcanzan representación. Durante el transcurso de las imágenes en silencio, las palabras de las voces en *off*, las voces recuerdo, o mentales, y las voces acúsmetro (y, de igual modo, los ruidos y la música) podrán acontecer al unísono, o solo dos o únicamente una de ellas, y estas activarán las imágenes, y, aunque de forma evocadora, también lo harán de las visualidades silenciosas. Además, la visualidad silenciosa podrá estar conformada por imágenes con una visibilidad oscurecida, o velada, o pequeña, pero pertenecerá a la imagen en silencio, accediendo a un pliegue “(...) con un discurso otro con respecto al eje representativo principal” (op. cit. 62).

La visualidad silenciosa puede tener un significado obtuso (Barthes, 2015). Lo obtuso procura una significancia que no tiene por qué aparecer en todas partes, no tiene

un lugar estructural; ahora bien, conlleva una emoción dentro del disfraz y se encuentra fuera del lenguaje articulado, pero dentro de la interlocución. Como advierte Roland Barthes, se trata de un significante sin significado. Por otro lado, el teórico francés conceptualizó y denominó *punctum* la imagen retirada del discurso principal que podrá atraer al espectador. Es la copresencia del *studium* (presencia principal en imagen que puede acaecer tanto en las imágenes en silencio como no) y el *punctum* (imagen retirada) la que provocará en el espectador “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1990:65). Ambos formarán parte de la imagen, lo que configurará en cine un todo en la puesta en imagen, pero es el *punctum* el que proporcionará una visualidad silenciosa al conjunto de la imagen-cine.

Las visualidades silenciosas hechas en metáfora película son visibles y escuchables en acciones cinematográficas, tanto de las imágenes en silencio como de las imágenes dialogadas. Ambas pueden entretorse con visualidades silenciosas.

Si las metáforas edificadas en cine implican procesos de transformación cuyo cimiento es lo escuchable y visible, las acciones acalladas y silenciadas formarán parte de lo *escuchavisible* en cine, de ausencias visibles y escuchables materializándose en el entramado película.

6. Tiempos y espacios que se accionan acallándose

Una película cinematográfica representa el movimiento en imágenes. Es en su duración donde las diferentes escenas y secuencias se suceden conformando una continuidad *escuchavisible*.

¿Qué son las elipsis en el cine? ¿Qué son los fuera de campo?

Asiduamente, tanto las elipsis como los fuera de campo son descritos como omisiones, ausencias, vacíos, lo invisible y, en última instancia, el llamado silencio en la película. En esta tesis se plantea que una cuestión son las imágenes en silencio, otra las visualidades silenciosas y una tercera el silenciamiento o acallamiento que también se construye en la acción de la imagen.

Las elipsis en lo cinematográfico no son una simple ausencia, sino que “el tiempo se materializa”, y, por tanto, la ausencia no es únicamente narrativa, sino también una parte material de la misma, “En el cine se hace presente el tiempo estético que se superpone al tiempo existencial (representado por el tiempo diegético)” (Català, 2005:319). Las elipsis en cine son representaciones temporales, y estas son visibles en la materialización de un tiempo omitido.

De este modo, es el tiempo lo que es ausente visiblemente, y, por lo tanto, se hace presente en el transcurrir del filme, “tiempo que se construye a través de ausencias temporales visibles” (*ibidem*). Así pues, la ausencia es presencial y deja de ser falta. Se explicita en el devenir hecho película.

Denominar las elipsis como lo invisible (o también ausente) es entender que existe un contrario que es lo visible (o también lo presente). De vuelta al dualismo que nos genera, al parecer, fronteras irreconciliables. Merleau-Ponty concebía que lo invisible no es lo opuesto a lo visible, sino “su contrapartida secreta” (1970:261), sin la cual no podría existir la visibilidad. Cuando uno percibe algo visible, al mismo tiempo

percibe lo invisible, dado que la presencia de lo invisible está detrás de lo visible, es visibilidad inmanente. En lo cinematográfico, lo que se acciona es el tiempo en la elipsis a través de la visibilidad inmanente de la película.

Todo es presencial en el cine. Es en la metáfora de la metáfora construida en cine, construcción de un imaginario en imagen cinematográfica, donde “la ficción consiste no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (Foucault, 1988:13). Es en la visibilidad de aquello que permanece en una invisibilidad visible lo que las elipsis cinematográficas explicitan en su construcción.

Jacques Derrida afirma, en relación al cine, que “Lo que cuenta en la imagen no es simplemente aquello que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan en las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esta ‘zona de invisibilidad que hace violencia y activa la visibilidad’. (...) En consecuencia, ‘la imagen en tanto que imagen es trabajada materialmente por la invisibilidad’. No forzosamente la invisibilidad sonora de las palabras, sino otra distinta, y creo que el anacoluto, la elipsis, la interrupción, forman quizá aquello que el filme guarda en sí. Lo que se ve en el filme tiene, sin duda, menos importancia que lo no-dicho, lo invisible” (entrevista realizada por Cahiers du cinéma, 1998: *online*). Y es lo no dicho, lo silenciado, lo acallado, la invisibilidad visible, lo que representan las elipsis en la metáfora hecha película. Visiblemente se acalla un tiempo de tal o cual escena, o el total de tal o cual secuencia. Es la representación imaginaria del tiempo acallado materializándose la que conforma parte de la metáfora de todo el filme, y tendrá presencia en su visibilidad silenciada.

Las elipsis estarán sujetas a lo visibilizado y escuchado antes y posteriormente a que ellas se presenten. Las elipsis conformarán silenciamientos de tiempos presenciales en el transcurso de la película, “tiempo fílmico que puede dividirse en tiempo experimentado visualmente y el tiempo intuido o existente en paralelo fuera de la visión” (Català, 2005:319). Así pues, entender la elipsis como ausencia, y, por tanto con esa falta de presencia que a su vez rememora la idea de silencio descrita como carente, no tendrá cabida. Las elipsis se edifican mediante el transcurso *escuchavisible* en el cine.

¿Dónde se alojarán las elipsis? En el imaginario de los espectadores se conformarán dichos acallamientos, dándoles presencia y rellenándolos de imágenes, de ruidos y de palabras. Su presencia sí se explicitará a lo largo del filme, en su representación, y el público la reconstruirá en su imaginario, conector obligado desde el cual se establece la representación humana.

Al espacio denominado fuera de campo –estando más allá, fuera de los márgenes del campo que la imagen película sí hace visible– se le han asignado caracteres semejantes a la elipsis: ausencia, falta, omisión, vacío.

Es en la forma de la imagen donde sí se hace visible un conjunto de elementos. Se crean espacios a través de los planos, y sus tamaños producirán cambios psicológico-dramáticos que harán vincular al espectador con los objetos a través de las diferentes formas espaciales.

Lo no mostrado visiblemente puede calificarse como “ausencia activa de la imagen” (Català, 2012:77), y, por tanto, como una presencia también acallada o silenciada, pero no ausencia, y sí un “susurro visual” (Català, 2012). Tal presencia acallada se conforma con lo activado visiblemente. Es a través de lo visible como se proyecta el acallamiento o silenciamiento, el fuera de campo. ¿Dónde se alojará el fuera de campo? También es en el imaginario del espectador donde ese fuera de campo está repleto de imágenes, de ruidos y de palabras.

El sonido (música, ruidos y palabras) ha sido utilizado en infinitas ocasiones para la dramatización de las escenas, y es entonces cuando, por ejemplo, el fuera de campo no se encuentra únicamente construido por el imaginario del espectador. Campanas que advierten de la hora, sonido de lluvia que recuerda que llovizna en el campo, abertura o cierre de puertas, gruñido de animal, escucha de pasos y un sinfín de ruidos que participan de lo narrado en un fuera de campo presente que proporciona una activación que orienta lo visto “hacia un futuro, un objeto, y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación. El plano va a alguna parte y está orientado en el tiempo” (Chion, 1993:24). Es la visualidad de la escena la que hace posible que dicho ruido, perteneciente al fuera de campo, sea percibido como activo y con una presencia

no visible en pantalla, pero sí reconstruida, repleta de *escuchavisibilidad* en el imaginario del espectador.

SEGUNDA PARTE

Practicar el silencio en cine

El estudio de campo

Presentado qué es silencio en el cine y cómo se activa en el transcurso cinematográfico, a continuación se concreta cómo se edifica el silencio en las formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI. Se han escogido cuatro películas de cuatro directores diferentes cuyo trayecto profesional lo hayan comenzado a partir del año 2000.

La elección de circunscribir dicho tiempo a partir del año 2000 responde al hecho substancial de que la industria cinematográfica ha sido renovada profusamente tanto en la producción, como en la distribución y en la exhibición merced a la denominada revolución digital. Los cuatro directores han realizado su trayecto profesional en el cambio de siglo. Las películas seleccionadas han sido realizadas en los últimos cinco años de este siglo XXI.

Muchas son las voces que han discutido el uso de la tecnología digital en relación al cine. En contra de ella se afirma que las imágenes han perdido su aspecto. Hay quien destaca que ahora las imágenes tienen una vibración persistente que provoca un trémulo brillo constante, o que el rango de color que se consigue con el digital es menor que con el soporte fotoquímico, o también que la resolución de la imagen ha variado sustancialmente. Discusiones todas sobre el semblante del cine y su calidad visual.

Mediante la tecnología digital las imágenes, entre ellas las cinematográficas, han sufrido un cambio de paradigma visual. Es en el modo en cómo se visibiliza la imagen, ahora en la nueva era digital, donde no solo las pantallas multiplican las maneras y

posibilidades de ver, sino que se evidencia que las fronteras antes demarcadas han desaparecido y “aparecen lenguajes híbridos o la posibilidad de mestizajes audiovisuales inusitados” (Català, 2013:104).

Por otro lado, ha acontecido que lo digital permite un florecimiento de espacios de exhibición cinematográfica como las salas alternativas, los museos, los centros de arte entre otros. En el estado español, y a lo largo del siglo XX y sobre todo a partir del siglo XXI, han surgido nuevos espacios donde se ofrece la proyección de películas. En su mayoría se trata de filmes que no encuentran un lugar en las salas comerciales tradicionales. Ciertamente en estos nuevos lugares de proyección cinematográfico se proponen renovados modos de interrelación entre el público y la obra fílmica: las películas son presentadas por los directores, se entablan charlas después de la proyección, etcétera.

Se han seleccionado cuatro películas para el estudio de campo. Cada una de ellas representa el silencio con un uso metafórico distinto. Asimismo, para dicha elección de los filmes se ha tenido en consideración la diferencia de género de quien las ha dirigido: dos películas dirigidas por una mujer y otras dos dirigidas por un hombre.

Las películas seleccionadas son las siguientes: *Sueño y silencio* (Jaime Rosales, 2012), *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011), *Tots volem el millor per a ella* (Todos queremos lo mejor para ella, Mar Coll, 2013), y *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010).

Se trata de una muestra no probabilística del total de cineastas españoles que en este siglo XXI han realizado su primera película. La mínima muestra con la que aquí se trabaja supone pagar el precio de extraer generalidades sobre particularidades, lo sabemos. Sin embargo, la consideramos significativa en tanto da cuenta, en gran medida, de la diversidad utilizada al construir el silencio en cine. Tal pluralidad ha permitido observar, registrar y a continuación analizar cuál es la lógica que se utiliza al activar el silencio en cine.

Se ha realizado de tal modo debido a que se trabaja considerando que es viable trabajar el silencio en cine español en el siglo XXI no sólo a partir del común denominador representativo de los protagonistas motivo del estudio, sino a partir de las

estrategias singulares que utilizan al construir, en este caso, el silencio en cine. Sabemos que lo común siempre viene impuesto por los códigos inscritos por la costumbre. Pero para comprender esa lógica común es útil atender a la singularidad, y aquí cada uno de los directores seleccionados responde a tal diferencia.

Lo que interesa es reflexionar sobre la construcción que cada uno hace del silencio en imagen-cine y en los casos escogidos no es estandarizada. Se entiende que elaborar imágenes en silencio pertenece al ámbito creativo, al de la innovación a la hora de transmitir, en cine, lo que se pretende comunicar. De tal manera que la particularidad de cada cineasta va a permitir observar cuál es el pensamiento y cuáles son las ideas que le guían al elaborar el silencio en imágenes-cine.

A continuación se presentan las interpelaciones practicadas a los directores a través de las entrevistas realizadas durante el mes de octubre de este año 2015. A partir de sus respuestas se muestran reflexiones que devienen de leerlas desde la propuesta teórica expuesta en esta tesis doctoral. La interpelación es lo que permite hablar.

Las preguntas siempre han sido las mismas, han tenido como objetivo conocer qué es el silencio y cómo lo elaboran los cineastas. El guión de preguntas es el siguiente:

¿Qué es para ti el silencio en el cine?

¿Haces uso del silencio en tus películas? ¿Cómo la utilizas?

¿Se fabrica el silencio?

¿Es sordo el silencio en el cine?

¿En cine se oye el silencio?

¿Cómo relacionas imagen y silencio?

Posteriormente se elabora el análisis de las películas escogidas. Se da comienzo con una sinopsis de la película, junto a la arquitectura general del filme y un acercamiento a la puesta en imágenes para, seguidamente, dar paso a la forma *escuchavisible* de una o varias escenas o secuencias en silencio.

1. La mala fama del silencio

“El silencio, partimos de la base, que no existe. Sólo hay en el espacio y en el vacío. A partir del momento que hay aire, las ondas se transportan” afirmó el primer entrevistado.

Lo que dijo ese primer cineasta anunció su manera de pensar el silencio en sí. Comunicó inmediatamente su creencia en relación al cine: que el silencio pertenece al espacio sin aire, sin atmósfera lo que le permitió afirmar, “Para mí en el cine el silencio es un vacío. Generalmente no hay personajes, es un espacio en el que no hay nadie, ¿qué pasa? Es la nada. Es el silencio que expresa el vacío”.

Quizá debamos entender que el director hace referencia a que la no presencia de humano alguno en la imagen es lo que propicia su idea de silencio. Ciertamente que el silencio pertenece solo al humano, por lo que un espacio en sí mismo no puede apropiarse, ni se le puede adjudicar, la categoría de estar en silencio. Determinar que un espacio está vacío y es representante del silencio es adjudicarle a ese espacio lo que no tiene: capacidad para existir en sí, sin humano que le de existencia.

Representar un espacio en cine es construir una metáfora espacial que necesita de la mirada humana y ésta es la que le adjudica, la que dice lo que expresa la imagen. Ahora bien, imponer la idea de un maridaje entre silencio y vacío es impensable ya que no existe el espacio como vacío ni el silencio como la falta de algo, como vacío. Y es así porque la idea de que un espacio en cine es vacío es olvidar que todo espacio es siempre una representación dramática que deviene de representar un espacio fílmico desde un espacio profílmico. Espacio que siempre está repleto de lo que lo compone y nunca pertenece al silencio, a la nada, como dice el director.

La propuesta hasta aquí presentada, la que mantuve en mente durante la entrevista y con la que trabajo, es que el silencio es una ideación, lo que implica que siempre es una construcción.

La representación de una imagen-cine sin persona alguna no anuncia un vacío. El espacio en la imagen-cine siempre tiene sonido representado. Puede, en efecto, elaborarse una imagen en silencio sin personaje alguno lo que nunca implicará un vacío, sino que siempre se tratará de una imagen construida con ruidos, con palabras y/o con música. Si de lo que se trata es de un ruido hueco se hará uso de aquél que tiene la vocación de representar, de manera dramática, aquello que decimos comúnmente que es silencio: falta de ruido. Aunque aquí sabemos que la falta de ruido no es posible. Es en la imagen-cine donde se metaforea la falta, el silencio que en sí no existe, eso sí se representa como ruido hueco. De hecho, el sonido hueco es constructor de un espacio representacional en el cine, es donde acontece un tipo de acción *escuchavisible* en cine.

“Es que define tú lo que es silencio –expresó otro autor con incomodidad– porque partiendo de mi definición de que físicamente el silencio no existe, no hay silencio en el cine y todo esto no tiene ningún sentido, no tiene sentido seguir esta conversación”, y fue así como aquel profesional del cine expuso que prescindía de tomar el silencio como herramienta para su trabajo. Expuso la idea de que el silencio no existe, ni en sí ni en cine. Por tal razón es por lo que sintió que estaba perdiendo el tiempo al seguir hablando conmigo.

Para exponer la no inexistencia del silencio en cine dijo: “Decimos, mira que silencio, y tendrías una grabadora y verías que no es ningún silencio. Si un personaje hace un paseo por el bosque y se queda extasiado con el ruido de las hojas y los pájaros, pues es lo mismo. No es una secuencia silenciosa porque es una secuencia que está focalizada en el ruido”. Lo que está argumentando es que el ruido no forma parte del silencio, y añadió, “Que tú tengas una percepción de silencio aunque siempre hay ruido lo que pasa es que se están potenciando algunos aspectos de la imagen sin que tu te des cuenta. Quieras o no, tu no estás escuchando lo que la gente de ambientes, efectos, y todas las 35 bandas que componen el falso silencio”. La falsedad o la verdad en cine no es argumento que explique nada que permita reflexionar.

¿Este director habla de un silencio que no tiene ruidos? Si así fuera lo que hace es prescindir de la posibilidad de entender que todo en una obra cinematográfica es metáfora de metáfora y, sin duda, el silencio en cine siempre se representa en imágenes y con ruidos.

Ahora la pregunta es, ¿cómo se construye dramáticamente el silencio en cine? Se ha propuesto que el silencio en cine es una acción que acontece a través de lo escuchable y lo visible: la activación del silencio implica siempre la puesta en marcha de ese orden de cosas.

En las entrevistas se dio la circunstancia de que para hablar del silencio como herramienta cinematográfica los entrevistados aludieron continuamente a la idea de que el silencio es una sensación, sensación de silencio: “El silencio es un estado emocional de quietud en el que no hay escucha, y no hay perturbación a través de la escucha. Si hay música o hay una explosión, eso rompe el silencio”. Otro ilustra la misma idea diciendo: “Creo que el silencio es como un estado, una sensación. Creo que es acallar el murmullo, acallar el fluir narrativo o dramático, el conflicto psicológico, un poco el bucle, la angustia que afecta al personaje o su choque. Es la pausa. Es parar el eje narrativo”.

Aquí manifiestan los entrevistados que el papel del silencio como herramienta es el de representar sensaciones calmosas, de quietud, de que la escucha no debe ser perturbadora. Tal idea sobre la construcción del silencio implica que el sonido está presente, eso sí de modo sutil, a poder ser imperceptible.

Se trata de que estamos ante las primeras argumentaciones que relacionan silencio y sonido cuando se les pregunta si utilizan o no el silencio como herramienta de trabajo. De hecho lo que dicen es que el uso del silencio es útil para construir una sensación, la que ellos entienden como apacible. Por tanto, el silencio solo es utilizable para construir sensaciones templadas, de poco trabajo, serenas, cuyos ruidos respondan a ello.

Lo que ellos están argumentando es que se trata de imágenes que dan la sensación de silencio, no imágenes en silencio. Lo que están diciendo es que, el silencio es una sensación que sí puede construirse. El silencio pasa de esta forma a ser una

sensación que se ciñe a los sonidos que pueden construirlo y que su representación visual es de calma, de parada narrativa.

Están uniendo dos hechos. Por un lado, que ahí donde se construye la sensación de silencio es donde también debe darse la quietud de la narración. Se diría que no puede darse el silencio junto a una dramaturgia visual y auditiva potente. Por otro, el sonido que proporciona sensación de silencio debe ser siempre, indefectiblemente, grácil, pequeño.

Así que parece evidente que para estos cineastas el silencio como herramienta para trabajar la narración, el discurso del filme, no es tenido en cuenta en todas sus posibilidades. Tales directores ciñen su idea y praxis fílmica sobre el silencio limitándolo al mundo de las sensaciones.

Una imagen “de” silencio no es lo mismo que una imagen “en” silencio. Una imagen de silencio es el dibujo de una enfermera con un dedo que le sella la boca. Una imagen “de” silencio es un símbolo del silencio. Es por tal razón por la que algunos directores pueden manifestar que se trata de una sensación de sosiego y de calma, es decir, que cuando representan el silencio en cine están simbolizando la placidez, el reposo. Y de nuevo otro director incide en la misma idea, “Creo que no hay imágenes en silencio, pero sí hay imágenes que contienen el silencio de una manera más evidente e imágenes donde no”. Tal reflexión supone decir que el silencio incumbe a lo abstracto, tiene una pertenencia abstracta.

Ahora bien, cuando entendemos y hacemos referencia a una imagen “en” silencio nos remitimos al modo, al lugar en que la imagen es articulada. No es lo mismo decir que alguien es de Barcelona que está en Barcelona. Es en la imagen-cine en su transcurrir, es decir cuando es construida en silencio, cuando se formula un accionar concreto. De ahí deviene que si aludimos al silencio en imagen-cine estamos haciendo referencia a que el silencio es una acción, una construcción, y no tan sólo una sensación. Acción que se concreta en el movimiento de la imagen, en su *escuchavisibilidad* que puede ser de sosiego o de alta agitación, perturbación o desorden debido a la presencia activa de ruidos, de música y de palabras. En cuyo caso se tratará de una narrativa en absoluto “parada” en relación al eje en el que se inscriben las imágenes en silencio. De hecho a lo largo de la narración de un filme el único momento en el que esta se detiene es cuando ya no hay dramaturgia, cuando la película finaliza.

La usanza del silencio, el metaforizarlo, implica una presencia ineludible de lo que le da contenido. Cuando construimos silencio en cine siempre toma presencia en un contexto. A veces este sí está denotando sosiego pero también, sin más, puede transcurrir en imágenes repletas de alboroto. Las emociones en sí ni definen el silencio ni lo construye.

“El silencio es el fracaso de las palabras y eso me ha llevado a construir argumentos cinematográficos”. Tal reflexión introdujo en la conversación la idea de que el silencio no debe tener palabras. El interlocutor añadió: “para mi la palabra... No podemos jugar con la confusión, porque nos perdemos con el lenguaje. En el momento que hay palabra y diálogo no hay silencio. Tenemos que estar de acuerdo. Porque si decimos que la palabra también es silencio, entonces... Es que la palabra está excluida del silencio”.

Su decir mostraba que en efecto el convenio binario el de la palabra/silencio era el que estaba utilizando para pensar. Se trata de una fórmula de la que se ha echado mano para reflexionar sobre el vivir durante siglos, utilísima. Tras la posmodernidad ha quedado desbancado el reflexionar desde la dualidad, aún a pesar de que con la llamada globalización los grandes relatos, las ideologías, intentan volver a tomar el discurso dual, el de los dos lados de la barricada.

Ahora se trata de ser capaces de observar la multiplicidad de hechos, como diría Nietzsche, un tropel de cosas que componen el vivir, el devenir, la historia, todo. Estamos instalados en la exaltación, en la percepción de la diferencia y sólo siendo capaces de observar la diferencia de las diferencias podemos interpretar nuestro vivir. Fundamento desde el que aquí se piensa en cine.

Una de las últimas reflexiones que hizo uno de los entrevistados fue: “Normalmente la gente dice que hay silencio cuando no hay palabra ni ruidos pequeños. Tengo la sensación de que no es sólo eso”. Su idea le acercaba a la propuesta que aquí se ha elaborado: la palabra también puede componer una imagen en silencio.

Se trata de las palabras que transcurren en las voces interiores, en las voces recuerdo, en los soliloquios y en las voces acusmáticas. Todas ellas son las que pertenecen a las imágenes en silencio. Son palabras que tienen como característica el

actuar y el proceder de distinta manera a cómo lo realizan en el transcurso de un dialogar.

Cuando uno de los entrevistados dice, “El silencio es lo que un personaje está diciendo mientras omite muchas cosas”. Alude a los no dichos, a las palabras acalladas, a las silenciadas a través de un dialogar. Estos silenciamientos discurren en el hablar representado en el filme, y como añade el entrevistado “Me interesa más el silencio que está entre las palabras que el silencio sin más”. Lo que parece plantear es que hay dos tipos de silencio: el que está “entre las palabras” –lo omitido– y el que nombra como “sin más”.

La creencia de que existe un silencio a secas, “sin más”, solo, sin otra cosa, alude a que es posible que exista un silencio sin palabras. Ciertamente las imágenes en silencio pueden contener o no palabras. Cuando nos referimos al uso de estas es el director quien decidirá construir tales imágenes con una u otra fórmula: con voces interiores, con soliloquios, con voces mentales o con voces acusmáticas.

No siendo común entender que el silencio puede estar abarrotado de palabras, sin embargo, otro entrevistado dice, “Creo que cualquier elemento puede llegar a construir una idea de silencio. El silencio en una película es algo que tú tienes que representar. Para representarlo, para hacerlo presente en una película, te puedes valerte de muchas cosas”.

Ciertamente, el silencio en cine debe construirse tal y como anuncia el entrevistado y desde luego “nos podemos valer” de la palabra. De hecho añade el cineasta, “Para encarnar el silencio yo creo que necesitas una serie de elementos que normalmente no asociamos al silencio. Incluso que asociamos como contrarios al silencio”. Otro de los protagonistas precisó: “cabe música, caben atmósferas, y cabe la palabra en otro estado. Se trata de una palabra más poética quizá. Eso sí, nunca cuando se trata de una conversación que es pregunta respuesta, pregunta respuesta”. Hablan directores que entienden, como aquí se ha propuesto, que la palabra también puede componer imágenes en silencio.

Parece conveniente trabajar con la idea de que las imágenes en silencio devienen repletas de palabras, de ruidos y de música sin los cuales ni podría ser pensado, ni tampoco ser accionado y aún menos ser reconocido el silencio en el cine.

2. Cuatro construcciones de imágenes en silencio

2.1 Sueño y silencio (2012)

Jaime Rosales

Yolanda y Oriol viven en París con sus dos hijas, Alba y Paula. Un accidente desestabiliza a la familia tras la muerte de una de las niñas. La vida se quiebra. Luisa está sumida en la desazón. Oriol se enfrenta al dolor perdiendo completamente la memoria de su hija muerta.

En su cuarta película Jaime Rosales utiliza de nuevo el cine para poner de manifiesto, en el metaforear hecho película, la espesura de la herida de una tragedia. Hasta el minuto 23 solo vemos cotidianidad de una familia en sus quehaceres. Acto seguido un accidente y la muerte de una de las niñas convulsiona las vidas diarias para, de nuevo, retomar la rutina del vivir ahora ya con la pérdida de un ser querido.

Contrapone dos modos de enfrentarse a la muerte. La madre, Yolanda, con la congoja a flor de piel y Oriol, el padre, varado en el olvido como un lugar de protección. La película es en blanco y negro y, frente al relato de un drama descarnado, Rosales mantiene una puesta en imágenes austera, casi desnuda, y, a través de ella, indaga sobre el grosor del golpe. Todo desde una rutina ascética. Radiografía el estado emocional de los personajes envueltos en su cotidianidad desocupando la imagen de cualquier distracción y, en ocasiones, enmarcando el drama de pérdida poniendo a los personajes en los límites de la imagen o, incluso, fuera de ella.

Los personajes están contruidos por actores no profesionales y, como él afirma, “hacen de si mismos”³, sin guión aprendido pero sí habladas la líneas generales de la escena. Rodada con tomas únicas, con iluminación natural, sin música, con el uso de sonido directo y eliminando así la separación entre el sonido del diálogo y el del ambiente.

El método de rodaje que Rosales emplea en este film es la separación entre la puesta en imágenes y la puesta en cuadro. Él, como director, elabora la puesta en imágenes y el operador y equipo técnico se centran en la puesta en cuadro bajo su supervisión. El operador y el equipo no conocen la posición que tomarán los actores en escena. Tal y como Rosales afirma: “Óscar Durán, el director de fotografía, se encargaba de la puesta en cuadro, bajo mi supervisión, y yo de la puesta en escena. Él decidía un encuadre fijo, y fuera cual fuera, los personajes entraban y salían del cuadro sin que la acción, sin que ni siquiera sus rostros tuvieran que estar dentro.”⁴ Esta metodología de trabajo procura que, en muchas ocasiones, tenga lugar la asincronía. La representación que de ella resulta es un modo de metaforear que Rosales utiliza en su cine.

Es además con el sonido directo, y por tanto la no separación entre la grabación del sonido perteneciente al diálogo y el del ambiente, cuando los diálogos son, en ocasiones, inaudibles por la distancia de la cámara o porque los personajes salen del cuadro para ocupar espacios acallados. De esta forma, permanece el ruido del lugar como lo que habita la imagen, inalterablemente, presentándose como lo que sí perdura de manera tenaz y firme.

Actores, sonido, iluminación, son herramientas utilizadas para representar un modo pensar y accionar en cine. Rosales no quiere dar rodeos, quiere dirigirse a la historia sin la apariencia de interponerse en ella. Este modo de pensar en la imagen-cine pone de manifiesto que la elección de Rosales sobre cómo y qué *escuchavisibilizar* en cine tiene como centro de gravedad la llamada realidad. Construye una metáfora accionando los elementos de lo subjetivo en el transcurso de la grabación del filme

³ Declaraciones realizadas el 1 de octubre de 2015.

⁴ Entrevista realizada a Jaime Rosales, Sergi Sánchez (2012), “Jaime Rosales luto en blanco y negro”, en http://www.larazon.es/historico/10050-jaime-rosales-luto-en-blanco-y-negro-OLla_razon_464374#.Ttt1ZHui1JwYaKH (consultado el 3 de noviembre de 2015).

(movimiento de actores en el espacio sin planteamiento previo, el sonido directo, la toma única, la iluminación del momento) para mostrarnos una representación del cómo vivir tras una pérdida muy querida.

Tres escenas en silencio

Las imágenes en silencio que transcurren a lo largo de la película estarán construidas únicamente con ruidos. Destacamos a continuación tres escenas en silencio que representan el nudo de la historia y transcurren de manera encadenada: una escena previa al accidente, escena durante el accidente, escena que representa la muerte de la niña.

Primera Escena en silencio: minuto 23:53 – 26:44 *Interior coche/día*

Paula, la hija de Oriol y Yolanda que ha pasado junto a su padre unos días en casa de los padres de él, está sentada dentro del coche esperando a su padre. La cámara se sitúa en el asiento del conductor y entrevemos a Paula recostada en el asiento de detrás. Escuchamos a lo lejos a su padre charlando por teléfono con Yolanda, a la abuela hablando y demás ruidos ambiente. No distinguimos lo que se habla.



Imagen 1.-

Corte a:

La niña se reincorpora ligeramente. La cámara permanece en el mismo punto de vista y Paula se sitúa entre los dos asientos delanteros del vehículo apoyándose en el reposa brazos y observando por la ventana. Seguimos escuchando voces sin reconocer lo dicho, pero sí que distinguimos al abuelo participando en la conversación. Escuchamos ruidos lejanos de algún coche y el rumor del campo.



Imagen 2.-

El foco de la escena es la niña, su espera, su calma. Los vectores enmarcan al personaje de Paula y tanto el asiento como el fondo, paisaje, estarán desenfocados. La imagen llega a su fin cuando visibilizamos lo que parece el final de la tira del celuloide.

La escucha de los ruidos desde el interior del vehículo son utilizados de forma dramática lo que implica que la narración de espera contraste frente al ajetreo que parece transcurrir en el exterior.

Corte a:

Segunda escena en silencio: minuto 23:53 – 26:44. *Viaje/día*.



Imagen 1.-

Imagen 2.-



Imagen 3.-



Imagen 4.-



Imagen 5.-



Imagen 6.-



La imagen es la carretera, por entero, y la tensión de la escena es el movimiento. El esqueleto central, imagen 1 y 2, es la autopista y es con el movimiento en coche cuando esta permanece vinculada a un viaje. Es en la escena 3 y 4 donde la imagen visibiliza una parada en el transcurso del viaje de Oriol y su hija: los dos cruzan la imagen de izquierda a derecha. Retomamos el trayecto, imágenes 5 y 6, con el mismo valor que las dos primeras imágenes.

Las construcción del viaje a través de las seis imágenes las realiza mediante elipsis. Utiliza la luz que procede del exterior del coche—en un juego entre el resplandor del sol y lo que parece una fractura en la edición, aparentes defectos o el final de la tira de celuloide— para construir la duración del trayecto. Se trata de elipsis que entrelazan el transcurso del viaje: autopista (imagen 1), otro tramo de autopista (imagen 2), carretera (imagen 3), mismo tramo de carretera donde Oriol y Paula cruzan la imagen (imagen 4), tercer tramo de autopista, cuarto tramo de autopista (imagen 5) y fin de la escena (imagen 6).

Tanto la aparente fractura de edición que utiliza Rosales para construir las elipsis como en el final de la escena anterior (la niña esperando dentro del coche) responden a la intención dramática de desenlace fatídico de muerte.

En estas escenas Rosales abandona el uso de sonido directo para utilizar la escucha de un ruido creado en postproducción. Es con la anulación del sonido directo y la creación de uno que no puede encontrarse en el vivir cotidiano cuando Rosales convoca la escucha dramática de un ruido hueco. Lo hace para conformar una imagen en silencio.

Es la creación a través de la tecnología cuando este ruido hueco puede lograrse. En sí este ruido y su construcción, en nuestra cultura, responde a una intencionalidad que atribuimos a una ausencia, a un vacío y al llamado silencio. Tal ruido responde, en nuestro imaginario, a lo que se entiende por silencio.

Al respecto Jaime Rosales afirma que la escena no es en silencio sino que está muteada, “Muteo no tiene que ver con la sensación de silencio, claramente. Tiene que ver con un efecto de distanciamiento respecto a la inmersión dentro de una película. El espectador se deja llevar emocionalmente como si estuviera allí, y el muteo lo rompe un poco. La palabra distanciamiento y extrañamiento, que utiliza Brecht, es la misma. Es decir, sacarte de la conexión con la película desde el punto de vista crítico”⁵

Lo que Jaime Rosales representa en esta escena es el provocar en el espectador un distanciamiento emocional para, de este modo, dar lugar a la reflexión de lo ocurrido hasta ahora y lo que acontecerá a partir de entonces. Por un lado, concibe que el nudo de la escena —viaje en coche de padre e hija— y lo que esta representa para el resto de

⁵ Declaraciones realizadas el 1 de octubre de 2015.

metraje –la muerte de la hija– debe mantener al público no solo alejado de la identificación que hasta ahora ha podido establecer, sino la inflexión que supone el fallecimiento de un ser querido dentro de la ficción.

Rosales, con sus palabras, afirma que mediante el muteo no se consigue “una sensación de silencio”. Lo que él hace es atribuirle al silencio una sensación. Relega, de este modo, al quehacer del silencio al mundo de las sensaciones y, por tanto, le da al silencio una pertenencia abstracta no una accionar concreto.

En relación a la idea de distanciamiento, Jaime Rosales recuerda cómo este efecto lo creó Bertolt Brecht y él lo incorpora en su filme. Consiste en que mientras el espectador se dispone a ver el trascurso de una película donde se representan ideas en cine, el efecto de distanciamiento creado es utilizado para alejar al público del sumergimiento en el mundo de ficción que en el filme se representa. Es, de algún modo, recordarle al público que lo representado es una metáfora de la metáfora. Este efecto es utilizado porque la identificación que el público puede tener con el personaje o personajes provoca que sea incapaz de reflexionar de manera objetiva sobre lo que acontece en el filme, y es por ello que se aplica dicho efecto.

Rosales construye unas imágenes en silencio con solo el ruido hueco para provocar este efecto. De hecho es el accionar concreto de estas imágenes en silencio, a través de lo visible y escuchable, que se procurará tal distanciamiento.

Con su propuesta de extrañamiento quiere dejar constancia de que lo mostrado es una representación, y que esta necesita un alejamiento por parte del espectador para después volver a participar de la metáfora película. Rosales emplea el ruido hueco para propiciar que el espectador reflexione sobre lo que ha pasado y lo que va a pasar. El ruido hueco te despoja de obligaciones, te posibilita pensar relacionando no solo lo que se ha propuesto en el filme sino con el libre albedrío de cada cual. Se trata de unas escenas en silencio donde la *escuchavisibilidad* explota gracias a que están construidas con un ruido hueco. Se trata de una construcción fílmica donde para el espectador todo puede acontecer, como si nada estuviera sujeto por el director. Es merced al accionar de unas imágenes en silencio a través del ruido hueco cuando al imaginario del espectador se le proporciona un nuevo campo metafórico.

Siendo estas escenas un momento de inflexión en el trascurso del filme, el espectador sigue participando de la metáfora película aun despojándole del habitual

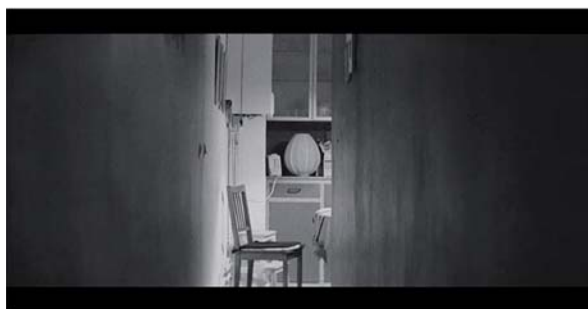
accionar *escuchavisible* que ha transcurrido hasta el momento. Es, de hecho, la escucha de este ruido lo que en esta escena en silencio cobrará mayor protagonismo para posteriormente dramatizar una muerte en el transcurso del viaje.

Destacamos la escena siguiente después del viaje en coche y con la que Rosales vuelve a convocar al espectador a que participe, ahora de nuevo, en la metáfora película sin distancia.

Corte a:

Tercera escena en silencio: minuto 26:44 – 27:12 *Interior casa/día*.

Pasillo ensombrecido donde al fondo vemos iluminada una silla sola en una estancia de comedor. Las paredes que enmarcarán la silla representan un túnel oscurecido. Los vectores escogidos en esta escena centralizan la silla –iluminada, apartada de la mesa– y con esta puesta en imágenes el conflicto dramático que conducirá el resto del filme queda ya visibilizado: un espacio deshabitado de aquello que antes estaba ocupado.



Representación de pérdida mediante una imagen en silencio donde, de nuevo, se retoma la escucha de ruidos ambiente, en este caso muy tenues.

2.2 Tots volem el millor per a ella (Todos queremos lo mejor para ella)

2013

Mar Coll

Desubicación en un mundo de certezas. Geni ha sufrido un accidente tras el cual las lesiones físicas y mentales le han provocado un cambio. Su familia quiere ayudarla. Una amiga le rememora sueños y aquello que pudo un día hacer y no hizo. Y ella, intenta descubrir quien quiere ser y cómo quiere estar ahora sin los “debo de” y “tengo que” impostados.

La segunda película de Mar Coll retrata las vivencias de Geni, el desmoronamiento de su vivir. La película arranca justo en el momento donde, pasado ya un año del accidente, todo podría volver a ser como antes. La familia entera -marido, hermanas y padre- están constreñidos en un lugar y en un tiempo donde no les cabe duda alguna de conocer y reconocer lo que es bueno y es malo para ella. Es Geni la que, a ojos de la familia, debe enderezarse de una vez por todas. Todos ellos la empujan a eso, a corregir su supuesto descentramiento, su supuesto descarrilamiento. La ironía del título responde concretamente a este hacer tan expandido que es ayudar al prójimo para, con certeza, uno no perder el lugar en el que se encuentra y en el que se siente plenamente satisfecho. Ya que, si el otro no está donde yo me reconozco yo pierdo.

Toda la película recorre los desencuentros, la maraña, que hay entre el personaje principal y sus más allegados. Es el reencuentro con una amiga de la infancia lo que le permite recordar de nuevo las quimeras y los deseos de juventud. Esto supone para ella un halo de vitalidad para luchar, para buscar su lugar.

Mar Coll sitúa al personaje de Geni siempre rodeada de todos los que dicen querer ayudarla. Es mediante la torpeza física, como consecuencia del accidente, donde se representa que ha perdido el vivir que le servía de referencia. La lucha por seguir adelante se representa en su esfuerzo por mejorar físicamente.

El conflicto dramático de la protagonista tiene vocación de verosimilitud y naturalismo. En los espacios interiores es donde se representa, en su gran mayoría, la claustrofobia en la que vive Geni. En los espacios exteriores es donde el personaje parece encontrar la distancia que le produce mayor libertad.

El paisaje sonoro que rodea el filme está plagado de ruidos que enfatizan la representación dramática de situaciones incómodas, de huida o de intimidad. Es durante dichas representaciones cuando el ruido cobra más importancia.

La música que Coll utiliza como herramienta narrativa es, en su gran mayoría, música de foso. Con ella, en ocasiones inunda escenas en su totalidad lo que convierte a la música en un protagonista mayor junto a lo narrado visiblemente.

Cinco escenas en silencio

Destacamos varias escenas en silencio construidas con ruidos y música. Forman parte, prácticamente, del final del filme y corresponden a la huida de Geni de la casa de su familia que está en un pueblo de montaña, Llivia. Las escenas que se destacan transcurren de modo encadenado en el filme.

Primera escena en silencio: minuto 1:15:44 – 1:16:26. *Interior habitación/día.*

Geni entra en la habitación de su padre con una maleta. La apoya en la cama, la abre, se acerca al tocador y empieza a recoger las cajas de plata que encuentra.



Imagen 1.-

Mediante un plano medio largo fijo se organizan los elementos de la puesta en escena: la cama de matrimonio a la derecha, la cómoda a mano izquierda y sobre él un espejo que la acompaña, el retrato de una mujer (diríamos que es la madre muerta de la protagonista) en blanco y negro al fondo y Geni en medio sustrayendo los enseres. Los vectores que construyen la escena muestran la tensión dramática del hurto de los efectos de valor en la habitación del padre.

Es con otro plano de la misma secuencia donde la tensión dramática se enfatiza de manera más notable lo que roba. Todos los ruidos están reforzados para subrayar la usurpación.



Imagen 2.-

Es entonces cuando Geni, reflejada en el espejo, abre el primer cajón de la cómoda y mediante un paneo observamos como abre cajas, mira lo que en ellas hay y

decide llevárselas (gafas de sol, reloj, joyas...). Al visibilizarla a través del espejo se muestra su otra cara, la que necesita recuperar para reencontrarse.

Corte a:

Segunda escena en silencio: minuto 1:16:27 – 1:17:53. *Interior salón/día*

Mediante un plano medio que va abriéndose hasta ser un plano general, Geni continua con sus pesquisas recogiendo aquello que cree que tiene valor. Ahora se dispone frente a una caja que contiene cubiertos, que diríamos que son de plata, y vacía el contenido en la maleta. El ruido que provoca al colocarlos en la maleta lo percibe como fuerte; tiene miedo de despertar a su hermana que se encuentra en la habitación contigua durmiendo. La escena está focalizada en el ruido, en el intento por hacer el menor ruido posible.



Imagen 1.-

Cierra la maleta, recoge un abrigo de piel y se dispone a marcharse. Es entonces cuando, mediante el plano general, vemos a su hermana dormida profundamente.

Corte a:

Tercera escena en silencio: minuto 1:17:54 – 1:18:03. *Exterior casa/día*

Geni sale de la casa. El centro de la imagen es la casa y ella se sitúa a la izquierda de la imagen. El vector que compone la escena está conformado por la forma

del terreno escogida donde hay una ligera pendiente que el personaje recorre con mucho cuidado para no caerse. Es al final de esta inclinación cuando, finalmente, podrá irse.



Imagen 1.-

La escucha del ruido exterior es más tenue frente a los ruidos de los pasos “bien pensados” de Geni. Es el sigilo y el modo concienzudo con el que los da, lo que se prioriza en esta escena.

Entra en el coche, recoloca los retrovisores, se quita lo que protege su rodilla y lo tira en la parte trasera del coche, se pone las gafas de sol que ha robado, arranca y se dispone para marcharse. La cámara se sitúa fuera del coche mientras ella realiza todas estas maniobras. Cuando arranca el coche la cámara se sitúa tanto dentro como fuera de él. El último plano general es el de la casa en el centro de la imagen mientras vemos a la mujer de la limpieza esforzarse en abrillantar los cristales.

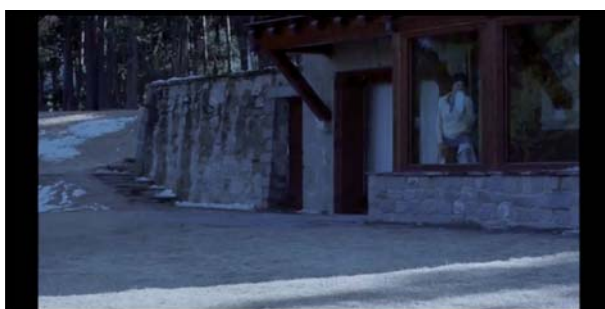


Imagen 2.-

Mediante esta última imagen, y sobre todo con su puesta en imagen, la directora hace visible el peso que el personaje de Geni deja tras de sí.

Corte a:

Cuarta escena en silencio: minuto 1:18:03 – 1:19:29. *Interior coche/día y noche*

Transcurso del viaje. La cámara se sitúa dentro del coche y visibilizamos a Geni en plano medio corto. Es mediante la forma general interna de la escena cuando Coll organiza lo que acontece. Suena el teléfono y Geni no lo coge. Sigue sonando y, mediante un plano del coche en movimiento desde fuera, la sonoridad del móvil resuena por todo el paisaje de la montaña. Ese cambio de punto de vista enfatiza el obstáculo que supone abandonar su vida pasada. De nuevo dentro del coche decide coger el bolso y tirarlo en el asiento de detrás.

Con tal acción la forma general del siguiente plano dibuja la síntesis del drama emocional: el bolso tirado en la bandeja de detrás desenfocado y el paisaje que está abandonando, igual que el bolso, simbolizan lo que está dejando a sus espaldas, su pasado.



Imagen 1.-

Es entonces cuando deja de sonar el móvil y da comienzo la música de Joe Venuti, “The man from the south”. Esta canción recorre el final de esta escena y enlaza con la siguiente.

Retomamos al personaje de Geni, ahora en primer plano. La música ocupa por entero la escucha de la escena

Imagen 2. -

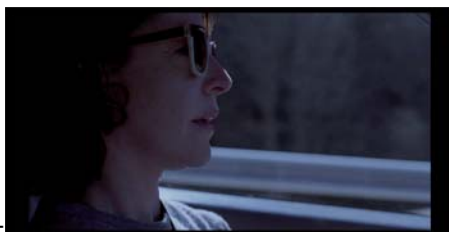


Imagen 3.-



La duración del viaje se edifica mediante elipsis que representan el paso del tiempo (día a noche) que tiene lugar durante el viaje. Estas son construidas con el mismo plano y ella, y su logro, se convierten en protagonistas. El viaje finaliza en la ciudad.

Corte a:

Quinta escena en silencio: minuto 1:19:30 – 1:20:52. *Calle / noche*

Desde un plano general visibilizamos que ha llegado a la ciudad. Inmediatamente, a través de un plano medio ligeramente inclinado hacia arriba, vemos a Geni de espaldas. La canción de Joe Venuti sigue escuchándose.

Imagen 1.-



Es esta pequeña inclinación del vector cuando al personaje se le ve engrandecido mientras se pone el abrigo de piel que cogió de la casa de su familia. Ella es la que permanece en foco mientras que las luces de la calle se ven desenfocadas. La cámara permanece quieta mientras el personaje se aleja junto a su maleta. Mientras Geni sigue su camino la cámara corrige esa leve inclinación para situarnos de nuevo a la altura del personaje y su marchar.

Este conjunto de escenas representan un viaje de huida, donde el tiempo parece suspenderse en dos: un detrás y un adelante. En medio permanece justo el tiempo y el espacio del viaje, el umbral entre el pasado y el posible futuro. La representación de este espacio y tiempo heterotópico sumerge al personaje en un espacio de libertad y esperanza donde la subjetividad metaforeada es de mayor calado.

Como ya se ha destacado, es en estos espacios heterotópicos donde transcurren gran parte de imágenes en silencio. Siendo el silencio una acción que acontece mediante la *escuchavisibilidad*, Mar Coll activa estas imágenes en silencio con una escucha de ruidos (sobre todo en las escenas 1, 2, 3 y el inicio de la 4) donde estos construyen un entretejido junto a las imágenes visibles. Por ejemplo, es en los andares de Geni en la escena cuando sale de la casa familiar (tercera escena) donde el tramado visible, mediante un plano general de ella bajando por una cuesta difícil debido a su estado físico, y el entramado escuchable, compuesto de pisadas certeras, donde se activa una imagen en silencio, un imaginario de mujer escapándose.

Es con el inicio de la música en medio de la escena 4 y en el total de la escena 5 cuando la directora decide que las imágenes en silencio se traben mediante la escucha de una canción y la visibilidad, en primer plano, del personaje. La acción dramática construida representa la autonomía y la distancia tomada por el personaje se logra en el transcurso *escuchavisible* de las imágenes en silencio.

2.3 Todas las canciones hablan de mí (2010)

Jonás Trueba

Amor y desamor. Ramiro es un joven que tras romper su relación sentimental con Andrea trata de olvidarla. Subsumido en el recuerdo de ella intenta retomar su vida a pesar de seguir viéndola cada tanto.

Primera película de Jonás Trueba cuyo narración recuerda a una novela. El filme se estructura en siete episodios que van trazando la trama personal de Ramiro: I *La última carta*, II *Las inquietudes de Ramiro Lastra*, III *La paradoja matemática de la nostalgia*, IV *Perspectivas de futuro*, V *La vida pasada no volverá*, VI *Soltando lastre* y VII *Amor transparente*.

Ramiro es un joven que intenta olvidarse de Andrea, mujer con la que tuvo una relación amorosa durante seis años. El filme recorre el vivir de Ramiro, tal y como anuncian los títulos de cada uno de los episodios. Es un hombre romántico y melancólico al que le cuesta despegarse de lo vivido en pareja. La narración transcurre entre un ir y venir de emociones amorosas en las que está subsumido: repletas de encontronazos, de añoranzas, de huidas, de soledad, hasta finalizar en un reencuentro.

Tanto las amistades “de siempre” como aquellas con las que se reencuentra servirán para mostrar diferentes caras del pesar de Ramiro y sus desventuras. Toda la película se localiza en la ciudad de Madrid, transita por entre sus calles, sus tiendas, sus bares y sus parques. La ciudad se convertirá en eje paisajístico del periplo de Ramiro.

La narración fílmica está plagada de *flashbacks*. La interrupción temporal para representar hechos del pasado se hace de modo constante. Es a través de *flashbacks*

donde se representan situaciones entre Ramiro y Andrea a modo de recuerdo sobre lo qué ocurrió y cómo ocurrió.

Se nos guía sobre las emociones y los avatares del personaje de Ramiro a través de un uso constante de la voz en *off* extradiegética. La posición de la voz es la de presentador de la narración, alejada de lo que transcurre pero eso sí, gran conocedora de todo y de todos. Asimismo Trueba desarrolla en el filme un mecanismo narrativo que, formando parte de la ficción, parece dirigirse directamente al espectador. Esto lo construye con los personajes de Ramiro y Andrea mirando a cámara mientras manifiestan palabras que o bien forman parte de una carta escrita o bien corresponden a un texto de libro (con apariencia de ser sus discursos). Con dichas palabras expresan la emoción que en ese momento se representa. De algún modo esta posición del personaje lo convierte en un interpelante. Por otro lado, el director utiliza para el personaje de Andrea una voz que recuerda a las voces interiores pero su discurrir es algo distinto – comentaremos dicha voz en la secuencia que analizamos más adelante–.

Emplea la música tanto fuera del lugar y del tiempo de la acción (música de foso) como la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en pantalla (música de pantalla). En varias ocasiones, con la música de pantalla, las letras de las canciones reflejan el momento representado en escena, como “Canción para follar” de Aroah o “Crujidos” de Nacho Vega, y estas, a su vez, son tatareadas por los personajes. En otras, como con el uso de “Pobrecitos mis recuerdos” de Bola de Nieve, la letra de la música señala la emoción que transcurre en imagen sin ser ni cantada ni tatareada por ningún personaje.

Las muchas referencias musicales, como también literarias y poéticas es uno de los hilos conductores de la película. Hay clara vocación de mezcolanza entre lo musical y lo literario. Como parte del guión resuenan las palabras de Milan Kundera, Alejandro Pizarnik, Hanif Kureishi o Fernando Pessoa tanto en boca de los personajes como con referencias que estos realizan. Tal recurso literario lo utiliza como herramienta dramática en el filme para mostrar el estado reflexivo de sus personajes que transcurre de la nostalgia, a la añoranza y a la superación personal.

El paisaje sonoro por el que circula todo el filme subraya el protagonismo de la ciudad. Utiliza, además, el ruido específico de ciertos objetos para narrar momentos de intimidad del personaje de Ramiro cuando este se rodea de sus recuerdos. Es entonces

cuando, además, extrae la mayoría de ruidos para que solo dos o tres queden en primera instancia y subrayen lo narrado. Es entonces cuando la escucha de ruidos, en sí, se convierte en la portadora principal del significado de la representación.

Dos escenas y una secuencia en silencio

Es en el tercer capítulo de la película, III *La paradoja matemática de la nostalgia*, donde destacamos a continuación dos escenas en silencio, construidas solo con música y ruido, y una secuencia también en silencio que sobresale por el uso de la voz.

El capítulo da comienzo enlazando la última imagen del capítulo anterior, transcurrida de noche, con la misma imagen ahora ya de día. Es una imagen cenital de una plaza abarrotada de tráfico que tiene impreso en imagen el título del capítulo.

Primera escena en silencio: minuto 22:20 – 23:06. *Calle/día y noche*.

Con un plano general en movimiento de derecha a izquierda, seguimos los pasos de Ramiro que va caminando por la calle (imagen 1) y de pronto parece reconocer a alguien (imagen 2). Vemos a un chico y una chica (imagen 3) que parecen discutir. Cuando vemos a la pareja el punto de vista es el de Ramiro e iremos descubriendo quienes son a través de un movimiento de cámara de izquierda a derecha.

Imagen 1.-





Imagen 2.-



Imagen 3.-

La dramatización visible del encuentro de Ramiro con un conocido –sobre todo la ocultación de él y la intriga que le acecha por seguir observando sin querer ser desvelado– y la dramatización escuchable a través de la melodía –que comienza con una flauta travesera y luego se incorporan dos clarinetes, y de ruidos de una ciudad por la mañana– accionan la retórica visual en silencio escogida por el director.

Segunda escena en silencio: minuto 23:08 – 25:26. *Casa de Ramiro/día y noche.*

Apertura de la escena donde se muestra a Ramiro en su habitación rodeado de sus pertenencias (imagen 1), pasamos a visibilizar detalles como cartas y fotos que está examinando (imagen 2, 3 y 4) y seguidamente, a través de un plano cenital, Ramiro circundado por todos los recuerdos que ha desterrado (imagen 5). Finaliza la escena con él hablando por teléfono (imagen 6). El tiempo dramático es de tarde-noche y este se hace visible a través del espacio. Transcurso que finalizará ya de noche con Ramiro hablando por teléfono (imagen 6).

Imagen 1.-



Imagen 2.-



Imagen 3.-



Imagen 4.-



Imagen 5.-





Imagen 6.-

Cada espacio de la habitación estará marcado por un ritmo pausado y se ve enfatizado por el transcurrir del personaje a través de los distintos planos, removiendo los bártulos que ha estado amontonado durante mucho tiempo.

Los planos detalle de lo que el personaje observa en las imágenes 2, 3, y 4 (folios escritos, cartas, postales, mechón de pelo conservado) expresan la intencionalidad última de la escena: el imbuirse con añoranza de los recuerdos ya pasados. Mediante el penúltimo plano picado (imagen 5) visibilizamos al personaje totalmente sugestionado y cercado por su pasado.

En este último plano, junto a los ruidos que hemos ido escuchando a lo largo de las imágenes anteriores, da comienzo la música de Bill Evans, “Granados”. Es con la incorporación de la música como herramienta cinematográfica cuando la escucha y la visibilización de Ramiro, reparando en una de las fotografías, se construye la última escena donde la dramatización se dinamiza a través del movimiento de él por el espacio y la música.

Esta última escena no es una imagen en silencio, sin embargo sí se dan acallamientos en el trascurso de la charla. Ramiro llama por teléfono (imagen 6). Desde un plano medio fijo a la altura del personaje, el movimiento escénico da comienzo: él se va acercando y alejando de la cámara; asimismo el personaje sale del plano para, tras un desenfoco, volver a entrar en el encuadre; o sale de la imagen por la derecha para retornar a visibilizarlo, de nuevo, por la derecha; o se asoma desde el suelo para salir de la imagen por la derecha y a continuación se le visibiliza de nuevo desde la izquierda.

Se trata de elipsis creadas mediante el movimiento del personaje en el espacio, lo que marca el paso del tiempo durante el transcurso de la llamada.

La casi totalidad de la escena, menos la imagen 6, está construida con imágenes en silencio. Se representa un único espacio donde el tiempo parece detenerse y donde los recuerdos son traídos a la superficie para, de algún modo, retomar un nuevo rumbo que se siente como necesario. Una escena en silencio que pertenece a un umbral en la vida de Ramiro.

La dramaturgia de los ruidos escuchados a lo largo de la escena (las hojas de papel, los sobre abriéndose, el pasar de una foto a otra) junto a la dramaturgia de visible de la intimidad y privacidad del personaje construyen imágenes en silencio.

A lo largo de la película volveremos a encontrar al personaje de Ramiro en construcciones cinematográficas semejantes para expresar, de igual forma, una necesidad de quiebro de lo antiguo para dar paso a un nuevo hacer. Asimismo dichas representaciones son accionadas con imágenes en silencio.

Secuencia en silencio: minuto 38:34 – 40:03 Calle y habitación casa Ramiro. Noche/día

Escena calle/día- (38:34 – 39:04)

Ramiro camina por la calle y se dispone a cruzar un paso cebra. Enfrente, en la otra acera, se encuentra Andrea. Están en un mismo lugar pero enfrentados, dispuestos a ir por caminos distintos. No se ven, aun estando en un mismo tiempo y espacio.

Cuando arranca la escena la cámara sigue el movimiento de Ramiro para detenerse cuando se sitúa de espaldas a la cámara. Es entonces cuando la forma general de la escena es un plano abierto donde se divide el espacio emocional en dos vectores cuyo centro es el personaje de Andrea. Por un lado, en el costado derecho, se encuentra Ramiro a oscuras en primer plano. Son escuchables ruidos de calle y una armonía

creada por un grupo instrumental de cuerdas que ayuda a crear atmósfera . Ambos transcurren a lo largo de toda la secuencia con diferentes resonancias.

Andrea en el centro de la imagen, y comienza a hablar diciendo:



Escena 1-

“Hola Ramiro, ¿cómo estás? El otro día vi tu llamada perdida en el móvil. Perdona que no te contestara. Me cogí unos días de vacaciones y estuve en Menorca, en una casa muy bonita de unos amigos”. Sus palabras suenan a algo ya escrito previamente. Son palabras dichas en boca de quien las pronuncia pero con un estilo del discurso que rememora a una carta ya escrita.

Ambos cruzan el paso de peatones sin percatarse el uno del otro. Cada uno sigue su camino. Andrea dice lo siguiente mientras vemos como se aleja de él: “Últimamente ando algo superada con todo. Trabajo mucho y me queda poco tiempo para más. A veces me dan ganas de dejarlo todo y empezar otra cosa. Pero bueno, no te quiero aburrir con mis tonterías”. Ella es el centro de la escena y la seguimos a lo largo de toda la secuencia.

Escena calle/noche. Andrea entra en la librería del tío de Ramiro/noche. (min. 39:05 – 39:23)

Ya de noche, Andrea camina por la calle hasta llegar a la librería de Luismi, el tío de Ramiro. Se entiende que se trata de otro día ya que Andrea viste diferente.

El plano es abierto y visibilizamos, tras un gran ventanal, a Andrea y a Luismi desde la calle. No escuchamos la conversación que están manteniendo pero sí las palabras de Andrea en *off*: “He pasado por la librería pero no estabas. Luismi me ha dicho que te acababas de ir hacia cinco minutos. Ha sido majo conmigo, nos hemos reído. Decía que a la librería no le afecta la crisis porque siempre ha estado en crisis”.



Escena 2-

Se trata de una voz más íntima. Escuchamos además ruidos de calle ligeros y la música continua su transcurso.

Escena interior librería/noche Andrea (min. 39:24 – 39:36)

Ahora la vemos a ella mirando a cámara desde lo que interpretamos que sigue siendo la librería, ya que va vestida de igual modo y está rodeada de libros. Andrea dice: “He comprado el libro de poemas de Alejandra Pizarnic, ese que siempre querías que leyera y nunca leía. Me ha gustado mucho pero es muy triste. Me acordaba todo el rato de ti. A ver cuando me recomiendas algo alegre y divertido”.



Escena 3-

El personaje se encuentra en plano medio y mirando a cámara. De hecho la mirada a cámara la utiliza Trueba en varias ocasiones. En esta escena la cámara simboliza Ramiro y ella hablándole directamente.

En esta escena no hay movimiento y en la puesta en imágenes se encuentra ella envuelta, por detrás, de librería. El vector que compone la escena dibuja al personaje en el centro del vértice entre dos librerías esquinadas. La intencionalidad dramática es más intimista, y por tanto las palabras que vienen encadenadas de las otras dos escenas cobran una dimensión menos impersonal, como si fuesen dichas de frente a la persona a la que van dirigidas. En este caso, al utilizar el discurso dicho a cámara, rememora a una declaración filmada. La voz y las palabras resuenan con mayor profundidad y es entonces cuando los ruidos ambiente y la música reducen su intensidad.

Escena calle/día. (min. 39:37 – 39:51)

Nuevo día. En un plano general Andrea camina de derecha a izquierda y la cámara la sigue. En la puesta en escena el personaje camina sobre una calle que hace una ligera cuesta. Sobrepasa una barandilla que la mantiene a distancia de los portales hasta que entra en su casa.



Escena 4-

Volvemos a escuchar su voz en boca diciendo: “Perdona que no te escriba más, llevo tarde como siempre. ¿Podríamos escribirnos de vez en cuando, no te parece? No sé, aunque no tengamos mucho que contarnos. Sólo para saber que el otro sigue allí. Espero que estés bien. Te mando un beso grande, grande, y te quiero. Andrea”. Las palabras proferidas vuelven a resonar como en la primera escena: unas palabras aprendidas de un discurso ya escrito previamente. El ruido de calle de día y la música sigue transcurriendo.

Escena casa Ramiro/día (min. 39:51 – 40:03)

Ramiro sentado frente al ordenador. Ahora es la voz en *off* extradiegética, que recorre el todo película, la que especifica cómo se siente Ramiro leyendo el email de ella y cómo reacciona ante el mensaje. Es entonces cuando comprendemos, en su totalidad, de dónde proviene lo dicho por Andrea a lo largo de la secuencia: una carta de Andrea dirigida a Ramiro vía email. La escucha de ruidos del espacio habitación y la música continúan hasta que finaliza la secuencia.



Escena 5-

La puesta en imágenes tiene un ligero movimiento de cámara en relación a si el personaje se acerca o se aleja de la pantalla del ordenador, o la aproximación de esta hacia la mano de él cuando, al final, apaga un cigarrillo de malas maneras.

Trueba construye gran parte de la secuencia mediante un *flashback*. Visibilizamos un recorrido de Andrea. En ocasiones ella articula las palabras en boca, en otras las palabras se sitúan en *off*. Todas ellas tienen cierta resonancia como si fueran declamadas. Suscitan un decir no espontáneo y sí leído.

Unificamos lo dicho por el personaje de Andrea a lo largo del tiempo y el espacio físico que recorre (calle, librería, calle / 3 días) cuando reconocemos que sus palabras corresponden a una única carta dirigida a Ramiro.

Es así como Trueba dramatiza el transcurrir del día a día de una mujer que escribe una carta enviada por email. En dicha representación nos hace partícipes de, por un lado, cómo la escritura de una carta puede confeccionarse mientras uno realiza quehaceres varios, o cómo una vez ya escrita y enviada repasamos lo dicho a modo de recuerdo.

Confecciona diferentes representaciones de la voz para cada una de las escenas:

Escena 1- Presencia visible de la voz hablada junto que al cuerpo que la procura. Su forma se encuentra inscrita en el pensamiento y dicha en voz alta. Por un lado, dicha representación puede pertenecer a algo ya escrito y puesto en boca visible de la persona que la redactó. Por el otro, puede corresponder a la

representación de la confección de una carta aún no escrita pero sí escuchable el cómo ordenar aquello que se quiere comunicar.

Escena 2- Presencia de la voz en *off* como narrador intradieético. El personaje que narra se encuentra en la diégesis de la historia y la voz relata lo que acontece visiblemente.

Escena 3- De nuevo la presencia de la voz hablada junto al cuerpo que la procura. En esta ocasión el personaje mira directamente a cámara, lo que provoca que las palabras dichas cobren una distancia menor y, al mismo tiempo, el ojo de la cámara se convierte en el interlocutor al que van dirigidas.

Escena 4- Por último, se retoma el mismo tipo de voz que en la escena 1: presencia visible de la voz hablada junto al cuerpo que la proyecta. Palabras que pueden representar tanto una remembranza de algo ya comunicado y puesto en boca visible de la persona que lo redactó; o corresponder a la representación de la elaboración de una carta aún no escrita pero sí escuchable a través de cómo ordenar aquello que se quiere anunciar.

Escena 5- Ahora tomará presencia la voz en *off* extradiegética, la misma que recorre toda la película.

El uso que hace Jonás Trueba de la voz para la escena 1 y 4 utiliza un tipo de voz que usualmente no ha sido escuchable en cine. En este caso el director emplea el recurso de la voz que oscila entre voz recuerdo y voz interior. Es a través de la voz y su resonancia cuando convoca a ambas voces.

Voz interior porque esta puede corresponder a la representación de la confección de una carta aún no escrita pero sí se escucha el cómo ordenar lo que se pretende comunicar. Voz recuerdo porque las palabras pueden corresponder a algo ya escrito y puesto en boca visible de quien lo escribió a modo de remembranza.

Por otro lado, en la imagen 3 el uso de la voz donde también visibilizamos a quien la procura rememora a una voz interior más frecuente. Es entonces cuando los

pensamientos mentales que discurren en palabras no parecen tan distantes como los anteriores. De hecho, pareciese que a quien le procura las palabras está justo donde ella las dirige: la cámara.

Jonás Trueba utiliza una mezcla de voz interior, voz recuerdo y voz en *off* para representar unas palabras dirigidas a Ramiro a través de internet. Es en esta secuencia en silencio donde la representación de los tiempos se amontonan: se une al presente de la acción de la lectura de un correo y los momentos en los que el mensaje fue pensado y/o escrito.

Él mismo afirma que “Siempre me ha gustado mucho buscar fisicidad a cosas que son aparentemente más mentales, y ponerlas en escena sin miedo. Para mi es no confundir lo real con lo verdadero. Para mi eso tiene una verdad, aunque no sea realista, que está en mi y en mucha gente porque lo hemos sentido así. Una carta la escribes mientras caminas, una carta leída la vas repasando en otros momentos del día. Para mi hay una verdad que yo intento evidenciar, poner en escena, hacer cine de esa verdad aun sacrificando el realismo”⁶

La metáfora de la metáfora que se construye en un filme la edifican los cineastas desde la subjetividad, desde su imaginario, desde su metáfora. Jonás Trueba propone una metáfora que siempre será distinta a la llamada real. Sabemos que no existe la verdad a pesar de que él afirma que “hay una verdad que yo intento evidenciar”. Lo que sí logra es metaforear sobre una experiencia singular y esta no tiene porque encajar con las innumerables experiencias que pueden ser más o menos análogas, jamás idénticas, a la representada hecha en cine.

Lo que Jonás Trueba hace es tener una idea en cine y la produce y la expresa en el contexto cine, escenario metafórico *escuchavisible* del movimiento de las imágenes. Construye la secuencia en silencio antes descrita en ese accionar escuchable y visible que es el cine. Tanto las palabras (voz en *off*, y mezcla de voz interior y voz recuerdo), como los ruidos, la música, junto a la forma visual conforman el devenir de esta secuencia en silencio.

Es con la usanza dramatizada de las palabras escuchables en boca de quien las escribió y/o piensa antes de escribirlas, cuando las imágenes en silencio construidas por

⁶ Declaraciones realizadas el 21 de octubre de 2015.

Trueba encuentran, como él afirma, “la fisicidad de las cosas”. Lo que hace es representar su imaginario, hace *escuchavISIBLES* sus maniobras subjetivas. Utiliza la cámara como herramienta, como utensilio de pensamiento, y vuelca en la imagen-cine una metáfora de la metáfora.

2.4 De tu ventana a la mía (2012)

Paula Ortiz

Tres mujeres son las protagonistas y cada una vive en una época diferente. Les une los sueños de una relación amorosa y un vuelco insospechado en sus vidas. Las tres afrontan tal quiebro en busca de alegría. Las tres ansían recomponer su cuerpo para deshacerse del dolor y el miedo.

Los tres personajes femeninos contruidos por la directora Paula Ortiz, en su primera película, simbolizan tres edades de mujeres: Violeta (año 1923), joven adolescente que vive con sus tíos en medio de la montaña, Canfranc; Inés (año 1941), mujer de mediana edad campesina que vive rodeada de campos de trigo en Cinco Villas; Luisa (año 1975), mujer de mediana edad que vive en Madrid junto a su prima Isabel. Las tres viven atrapadas en circunstancias que no les hacen sentir felices. Las tres sufren el desgarr de una pérdida. Las tres luchan contra sus temores y el dolor.

Luisa busca el amor que jamás ha vivido. Sueña con encontrar a un hombre semejante a los que aparecen en las películas antiguas que continuamente disfruta viendo; desea ser besada como en esas ficciones. Trabaja como costurera. Se trata de una mujer con un carácter de cierta aspereza, huidiza y temerosa. Es persona hipocondríaca. En una de las muchas visitas al médico le detectan cáncer de mama.

Violeta sufre, según su tío, una dolencia que él intenta remediar proporcionándole esencias florales. Ella disfruta aprendiendo sobre el mundo vegetal y animal, y espera entrar en la universidad el año que viene. Siente que vive como en una pecera. Se rodea de cosas delicadas y etéreas, envuelta de frascos transparentes, flores y orugas. La visita inesperada de un joven, al que su tío permite cobijar, le hará descubrir el amor y también el sentimiento de pérdida.

Inés, tenaz y luchadora, espera la vuelta de su amado Paco. Una vez él ya ha regresado, ella se queda embarazada y desea pasar el resto de sus días junto a él. Paco es apresado y ella va a visitarlo cada mucho. Sin más explicación a Paco lo asesinan; a Inés le desprenden de lo más amado.

Paula Ortiz, presenta a estas protagonistas inmersas entre la fragilidad y la resistencia, entre silenciamientos y desenmascaramientos, entre imaginarios secretos y la necesidad de desenmascararlos. Los escenarios que construye para representar a las tres protagonistas se caracterizan por ser enclaves aislados del resto, apartados del conjunto social. Se trata además de espacios donde el tiempo parece ralentizarse, acumularse, donde se hace explícito el aislamiento de ellas. Lugares donde la vida transcurre tabicada. Representaciones que responden a los llamados espacios heterotópicos

A través de la representación de los tres paisajes en los que cada una vive, Paula Ortiz desarrolla los procesos mentales de los personajes. Cada espacio está articulado de su propio universo cromático y su particular textura, lo que permite dar soporte a las emociones representadas. A Inés le circunda un desierto árido, amarillento y ventoso; a Violeta las montañas tupidas de tonos liláceos y flores primorosas, delicadas; a Luisa una casa abarrotada de recuerdos que se entremezclan junto a paredes empapeladas de flores, de deseos fotografiados en blanco y negro y de escenas de películas sin voz.

Se trata de mujeres que viven en mundos alejados en tiempo y espacio que se representan en territorios paisajísticos diferenciados. Cada tiempo histórico en el que está enmarcada la vida de cada mujer (República, Posguerra y el inicio de la transición y fin de la dictadura) evidencia el peso político del momento y las creencias que sustentan los modos de hacer.

La singularidad del relato radica en que los tres personajes están engarzados a pesar de que cada una vive en espacios y tiempos distintos. Los tres extraen la fuerza que les permite superar el drama en el que viven. Por otra parte la unión de cada historia de vida se plasma uniéndolas a través de acciones representativas, es decir: mirando a través de la ventana, la presencia de un ovillo de lana y ejerciendo acciones de manera simultánea. Las tres se hieren en un dedo, cada una se corta o le cortan el cabello y todas ellas se contemplan ante el espejo. De este modo el eje de unión de las tres

historias es construido a través del cuerpo lastimado, del cuerpo rapado y de la visión que tienen de sí ante el espejo que es la de un cuerpo doliente.

La narración se despliega en tres tiempos narrativos. Las tres historias son contadas en paralelo y el hilo conductor es, además de las acciones que comparten, la capacidad de lucha que todas muestran ante lo que les sucede.

La banda sonora original es de Avshalom Caspi. Paula Ortiz la emplea como música de foso de manera casi constante durante todo el filme. De hecho la música la utiliza como plataforma espaciotemporal para unir las tres historias. Así, el uso de esta en el tránsito del devenir entre Inés, Luisa y Violeta es accionado como herramienta de unión entre los aconteceres semejantes de las tres historias. Es en las escenas del personaje de Luisa donde sí encontramos el uso de música en pantalla y música “on the air” retransmitida a través de la radio. El uso de música a lo largo del filme convive junto a ruidos hasta la secuencia final de la película. La versión musical de “Yo vengo a ofrecer mi corazón”, escrita por Fito Paéz y cantada por Carmen París, llena los espacios últimos representados en el filme.

Los escenarios en los que habitan cada una de las tres protagonistas además de escucharse ruidos cotidianos de roces o pasos junto a la música, hay ruidos singulares y específicos para cada una de ellas. De manera constante Violeta está rodeada de ruidos de animales como pájaros, ranas etcétera, así como de ruido de agua y el chirriar del columpiarse; Inés vive sumergida en el ruido del viento y el de las cigarras. En el vivir de Luisa destacan ruidos urbanos de coches, del televisor y más junto al ruido del tic tac del reloj. La intensidad del ruido varía en cada uno de los personajes y la singularidad adjudicada a cada uno de ellos no está permanente en el transcurso de todo el filme, pero sí que cada uno de esos ruidos se asocia a los personajes.

Este film interesa aquí, especialmente, por el hecho de que en la construcción de lo que se podría llamar prólogo del filme, las imágenes son en silencio. En ellas se utilizan tanto la voz en *off*, como la música y los ruidos. Por otra parte las tres mujeres viven bajo acallamientos y silenciamientos, es decir, de todo lo no dicho. Sin embargo, en las imágenes de los no dichos, que conforman también imágenes en silencio, no se utilizan ni voces en *off*, ni soliloquios, ni voces recuerdo, ni voces mentales. En este caso, las

imágenes en silencio que representan esos no dichos se construyen con ruidos y música. A continuación se analiza la construcción de la secuencia, prólogo, en silencio que elabora Paula Ortiz.

Secuencia en silencio.

Tras algunos títulos de crédito da comienzo un prólogo en él que se presenta la síntesis dramática por la cual transcurrirá la vida de las tres protagonistas. La estructura del prólogo está construida por una sola secuencia. Se trata de cuatro escenas que muestran a las tres protagonista. En la primera escena Violeta está sumergida en una bañera (escena 1: imagen 1). En la segunda escena Inés teje frente a la ventana (imagen 2); compuesta de dos planos (imagen 3 y 4). La tercera escena Luisa también está tejiendo delante de la ventana abierta (imagen 5). Por último, la escena de Violeta, igualmente cosiendo, construida con dos planos (imagen 6 y 7).

Mediante un plano cenital y con un solo elemento enmarcado, una bañera, da comienzo la primera escena de la secuencia –escena 1 (imagen 1)–. Esta escena simboliza la lucha emocional de las tres mujeres durante la película: mujer encerrada en su propio hábitat, prisionera y asfixiada. La composición de la imagen consiste en un único centro, Violeta en la bañera, y una única acción, el sumergimiento de todo su cuerpo. El valor del plano resalta la pequeñez, la subordinación en la que vive el personaje, en la que todos los personajes habitan. Lo que se anuncia es la asfixia en la que viven las tres mujeres.

Cuando la escena da comienzo escuchamos la pieza musical de Avshalom Caspi que viene encadenada de los títulos de crédito. Ya desde el inicio el uso de la música escuchable se maridarà a la imagen visible de modo poderoso. A lo largo de toda la secuencia la música seguirá formando parte de su devenir, y enlaza, además, con las imágenes que prosiguen y vuelve a retomarse en medio de la narración. En este tramo musical suenan piano, cuerda y percusión.

Escena 1; imagen 1



En esta primera escena la voz en *off* dice: “Hay historias de amor que son como amapolas” y se escucha al inicio ruidos de pájaros y un leve ruido de agua. Tanto la música, como los ruidos y la voz en *off* recorren toda la secuencia.

En la forma general externa que componen las escenas 2, 3 y 4, Paula Ortiz recurre al plano general y a algún plano detalle. La puesta en imágenes de las tres escenas es igual para los tres personajes: ellas dispuestas físicamente de igual manera sentadas frente a una ventana, cosiendo y con hilo con el que tejen que está agarrado en un extremo por algo exterior, por algo que lo sujeta y que no sabemos de qué se trata. El hilo no solo simboliza el igual estado emocional de las tres protagonistas, sino también, la necesidad de salir al exterior para superar el vivir doliente en el que están inmersas.

Escena 2; imagen 2, 3 y 4



Escena 3; imagen 5



Escena 4; imagen 6 y 7



Los vectores que componen las escenas, tanto en el plano general como en los planos detalle, dibujan un espacio emocional donde ellas permanecen en uno de los extremos de la imagen y el otro está oscurecido. De tal manera que el espacio emocional queda dividido en dos: una parte ocupada por ellas y la otra ennegrecida.

Esta partición expresada por los vectores representa la intencionalidad dramática de la narración. Ortiz pone de manifiesto en imágenes el conflicto vivido por las protagonistas. En una parte de la imagen están ellas cara al exterior con el que desean comunicarse y que aparece representado tal deseo a través del hilo que utilizan para tejer. La otra parte de la imagen permanece a oscuras, de espaldas a ellas, simbolizando lo no dicho, lo acallado, lo ocultado, lo oscurecido.

La intención de estas escenas tienen como objetivo mostrar el aislamiento en el que cada una de ellas vive. Se trata de una “habitación emocional” en la que las tres permanecen atadas a su vivir pero a la vez se representa el deseo de salir del lugar.

Cada plano detalle construye diferentes perspectivas dramáticas. Por un lado (imagen 3 y 4) lo tenaz, constante y delicado que es hacer labor, lo que simboliza el hecho de que la necesidad de modificar el vivir supone también elaborarlo. Por el otro (imagen 6) el estado de recogimiento aparenta como un inevitable, como algo necesario y, a la par, pesante. Asimismo, los planos detalle se estructuran visualmente de igual manera que el plano general: el personaje de Inés permanece en el lado derecho de la imagen y en el izquierdo la cortina (imagen 3 y 4); el personaje de Violeta, (imagen 6),

se sitúa en el lado derecho y el izquierda enmarcado por la pared. Se trata de dos particiones de la imagen que representan las contradicciones en las que viven.

La visibilización del espacio escénico no es estático, tiene un ligero movimiento de retroceso y avance a lo largo de las escenas 2, 3 y 4. Las protagonistas en la puesta en imágenes, tanto en el plano general como en los planos detalle, es casi inmóvil, quietísimas.

La escena 2 comienza con un plano general que va acercándose a Inés para luego mostrar su rostro en primer plano (imagen 3) y mediante un ligero paneo vertical se visibilizan sus manos cosiendo (imagen 4). La escena será escuchable a través de la música, ruidos sutiles y la voz en *off* que dirá: “Rojas. Frágiles.”

Es el movimiento de la escena 2, tras el primer plano de Inés y el paneo hacia sus manos, que sin detenerse se vincula al arranque de la escena 3. En ella Luisa está situada en medio del plano general, aconteciendo un leve movimiento de acercamiento que entronca con la escena 4. Continúa siendo escuchable, mediante el ruido del tic tac de un reloj, la música y las palabras proferidas por la voz en *off* (“Casi viento”).

La escena 4 da comienzo con un primer plano de Violeta que se recuesta en la mecedero para pasar a un plano general donde la cámara se aleja levemente. El ruido del crujir del balancín al mecerse es escuchable como también la música y las palabras habladas por la voz en *off* (“Y aun así, se agarran a la garganta”). El fundido a negro marca el final de la secuencia.

En todas las escenas los personajes permanecen casi inertes: en la escena 1 Violeta sumergida en la bañera y en las escenas 2, 3 y 4 todas cosiendo calmosamente. Es mediante la puesta en imágenes cuando el espectador percibe que el espacio de acción está repleto de desasosiego, tristeza y soledad.

Todos los espacios representados en la secuencia conforman una metáfora que responde a su contenido: un quiebro en la vida de estas mujeres y la necesidad de salir del espacio que les oprime. La situación emocional de ellas la entendemos como pareja, sumergidas en un estado de abatimiento. El ritmo de las cuatro escenas es análogo, al igual que la puesta en escena.

La música y la palabras de la voz en *off* recorren la secuencia entera. La voz en *off* anuncia el desazón en la que viven:

“Hay historias de amor que son como amapolas.

Rojas. Frágiles.

Casi viento.

Y aun así, se agarran a la garganta.”

La voz en *off* es uno de los elementos accionadores que conforman esta secuencia. El transcurso de dicha voz la recorre entera y lo que ella anuncia son los sentimientos que comparten las tres protagonistas, la congoja. Las tres padecen dificultades para vivir el amor y es en la garganta donde el nudo emocional se deposita.

Se trata de que la voz en *off* estructura la secuencia y el sonido de ella, junto a los ruidos y la música, conforman el conjunto *escuchable* de estas imágenes en silencio. La voz permanece en el estado imaginario y su posición es de narrador poético sobre lo visible en imagen. Los ruidos evocan lo que más adelante reconoceremos como claves representacionales de las tres mujeres.

Durante el transcurso del filme tendrán lugar otras escenas y secuencias donde la música y los ruidos, y no la voz acusmática ni la voz interior ni la voz mental, accionarán las imágenes en silencio. Tal y como afirma la directora, “Yo creo que cuando ellas están en soledad, en general, si que son siempre en silencio. Aunque hay música, hay ambientes, pero son en silencio”.⁷ “La música y los ambientes” no invalidan que una escena o secuencia se encuentre en silencio. Es, de hecho, la música, los ruidos y las palabras lo que accionan una escena o secuencia en silencio.

Cierto, como afirma la directora, que en estas imágenes los personajes están solos. De hecho, en la mayoría de las películas se ha dramatizado la soledad de un personaje representándolo a él o a ella sin más personas. Se puede afirmar que cuando

⁷ Declaraciones realizadas el 8 de octubre de 2015.

un personaje está en soledad, en la mayoría de las ocasiones, las imágenes son en silencio.

TERCERA PARTE

Conclusiones

Llegamos finalmente a las preguntas básicas que atraviesan este trabajo, cuyo recorrido permite aventurarnos a ofrecer por fin respuesta a cada una de ellas:

A.- ¿El silencio en cine es acción?

B.- ¿Cómo se construye el silencio en cine?

C.- ¿Al silencio se le ha silenciado?

Partimos, para responder a estas preguntas, de cinco premisas que creemos haber presentado como válidas:

1. El cine es metáfora de metáfora.
2. El cine es *escuchavisible*.
3. El silencio en lo cinematográfico es una formación *escuchavisible* en el movimiento de las imágenes.
4. Las imágenes en silencio se construyen con palabras, con ruidos y con música.

A partir de ahí, desarrollamos las siguientes conclusiones:

1.- El humano se ve obligado a inventar su vivir y lo hace accionando sus capacidades, sus potencialidades. Por tanto habita, ineludiblemente, en metáforas. Lo que llama realidad es una construcción metafórica que compone su vida y en la que transcurre su devenir. Cualquier acción humana pertenece al mundo de la metáfora.

El cine es un invento humano que utiliza aparatos tecnológicos que en sí son metafóricos. Las metáforas que se construyen en cine, en la imagen movimiento, surgen no solo de esa tecnología sino que se producen desde las metáforas en las que habitamos. Este es uno de nuestros puntos básicos: el cine es una metáfora construida a partir de metáforas.

2.- Una metáfora para existir precisa ser accionada. La acción metafórica en cine se concreta en el movimiento de la imagen. Este accionarse implica procesos de transformación visual y sonora. Se trata de un contexto de acción metafórica, el cine, que supone hacer visible y escuchable un imaginario, una idea.

El transcurso fílmico se produce a través de acciones metafóricas. Por un lado, la práctica cinematográfica se produce cuando el director o directora acciona su imaginario, su metaforear, convirtiéndolo en película.

Por el otro, se trata de la acción que se desencadena dentro del filme. Esta transcurre en el movimiento de la imagen –en el interior del imaginario propuesto–, que siempre tiene su asiento en lo visible y en lo escuchable. De ahí que se formule que el cine es esencialmente *escuchavisible*, y todo lo que acontece en un filme lo es.

Deponemos utilizar el término audiovisual por que este hace referencia únicamente a la tecnología prescindiendo de los procesos de acción que construyen la imagen-cine. Al poner el foco de atención en el hecho de que para construir una metáfora en cine es necesario e imperativo accionarla, lo que se posibilita es observar que los imaginarios que se edifican en cine habitan en un accionarse que es *escuchavisible*.

Esta aportación teórica propone un diferente proceder sobre cómo entender y cómo analizar el cine. Se considera que en lo cinematográfico se construye una metáfora representacional que invariablemente se entreteje con lo escuchable y lo visible, lo que conforma el todo película.

3.- Considerar el cine como una metáfora *escuchavisible* permite analizar la presencia de cualquier construcción fílmica a través de los procesos que la accionan: lo visible y lo escuchable.

El estudio de cualquier elaboración cinematográfica –teniendo en cuenta que se trata de una parte de la metáfora *escuchavisible* del todo película– debe tener en consideración las transformaciones inevitables que se dan, al unísono, en la retórica visible y en la retórica escuchable.

De tal modo que, en contra de atender al cine y a una obra fílmica parcelándola según entidades fenomenológicas separadas (la imagen, el sonido y el silencio) aquí se tiene en cuenta considerar que sonido, imagen y silencio en cine proceden de manera conjunta en el transcurrir *escuchavisible* de la metáfora cine. Se advierte que representar el silencio en cine, y por tanto construir imágenes en silencio, implica darle presencia en la acción *escuchavisible* mediante la imagen y el sonido con ruidos, con palabras y con música. El silencio en cine elabora su propia retórica *escuchavisible*.

4.- Las herramientas que se utilizan para accionar el silencio en cine se inscriben en el espacio dramático y en la dramaturgia del sonido. De tal manera que la palabra, el ruido y la música se insertan en la *escuchavibilidad* de una imagen en silencio produciendo una retórica del silencio.

Esta conclusión nos parece importante en relación con lo que se ha venido pensando sobre cómo se construye el silencio en cine. Defendemos que cuando se ha utilizado la idea de silencio con significado de ausencia, de levedad y de vacío, se ha prescindido de activarlo con lo que lo edifica. De tal manera que, lo que se ha hecho ha sido abandonar el conjunto de posibilidades, de todas las potencialidades de la retórica del silencio en cine.

La importancia de esta investigación **El silencio en las imágenes cinematográficas. Formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI** radica en que se contribuye a ampliar el paradigma establecido hasta ahora en relación al silencio en el cine. Favorece analizarlo con una renovada idea y un nuevo entramado en su puesta en práctica. Lo que se propone es desambiguar las relegaciones y las objeciones –como la de la palabra– que padece el silencio en cine.

Se ha optado por analizar en cuatro obras fílmicas, de cuatro distintos directores, las formas de las imágenes en silencio poniendo en práctica lo propuesto. Las entrevistas en profundidad que se han realizado, junto al análisis de algunas de las imágenes en silencio de los filmes, han permitido concretar el interés y la viabilidad de una primera y breve aplicación del marco teórico propuesto.

Cualquier estudio en el futuro sobre el silencio en cine ahora podrá atender al hecho de que este toma presencia a partir de la dramaturgia de lo visible en el movimiento de la imagen y en la dramaturgia de lo escuchable con ruidos y/o con palabras y/o con música, o con los tres al unísono.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Historia general del cine*, (1995-1998) TALENS, Jenaro, ZUNZUNEGUI, Santos, (et. al), Madrid: Cátedra.

ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns (1981) *El Cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

ALONSO, Edith (2013) El concepto de «imagen-de-lo-sonoro» en la música acusmática según el compositor François Bayle. En: *Escritura e imagen*, vol. 9, pp. 101-124.

ALTMAN, Rick. 1980. Moving lips: cinema as ventriloquism. *Yale French Studies*, vol. 60, pp. 67-79.

–(1992) (ed.) *Sound theory, sound practice*. New York : Routledge.

–(1996) The silence of the silents. En: *The Musical Quarterly*, vol. 80, no. 4, pp. 648-718.

ARISTÓTELES (2012) *Retórica*. Madrid: Alianza.

ARTAUD, Antonin (1977) *Van Gogh, el suicidado de la sociedad ; Para acabar de una vez con el juicio de Dios ; seguido por El teatro de la crueldad ; Carta sobre para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos.

AUGÉ, Marc (2004) *Los «No lugares» : espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BALÁZS, Béla (1972) *Theory of the film: character and growth of a new art*. Arno Press. New York : s.n.

– (1978) *El Film :evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.

BALLÓ, Jordi (2000) *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama

BARTHES, Roland (1977) *El Placer del texto ; seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. México [etc.] : Siglo XXI.

–(1990) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

–(2009) *El Susurro del lenguaje : más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona : Paidós.

–(2012) *El Grado cero de la escritura; seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.

–(2015) *Lo Obvio y lo obtuso : imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BARTRA, Roger (2007) *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia, España: Pre-Textos.

BASSO, Keith H. (1990) *Western Apache language and culture :essays in linguistic anthropology*. Tucson: The University of Arizon Press.

BATESON, Gregory (1972) *Pasos hacia una ecología de la mente :[una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre]*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

–(1990) *La Nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

–(2006) *Una Unidad sagrada : pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona : Gedisa.

BAUMAN, Zygmunt (2001) *La Globalización :consecuencias humanas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BAZIN, André (2012) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BELTING, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires; Madrid: Katz.

BELTON, John (1985) Technology and aesthetics of film sound. En: *Film sound: theory and practice*. New York : Columbia University Press, pp. 63-71.

BENJAMIN, Walter (1972) *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la literatura*. Madrid : Taurus.

BERGER, John (2014) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

BERGSON, Henri (2012) *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.

BLUMENBERG, Hans (2000) *La Legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1985) Fundamental aesthetics of sound in the cinema. En: *Film sound: theory and practice*. New York : Columbia University Press, pp. 181-199.

BOSCHI, Alberto (2011) Del mundo al sonoro. En: *Historia mundial del cine. Estados Unidos I*. Brunetta G. Madrid: Akal, pp. 391-402.

BOVES NAVES, Carmen (1992) *El silencio en la literatura*. En: *El silencio*. Madrid: Alianza, pp. 99-123.

BRESSON, Robert (1997) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.

BURKE, Peter (1996) *Hablar y callar : funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona : Gedisa.

CAGE, John (2007) *Silencio*. Madrid : Ediciones Árdora.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1992) El silencio en el proceso comunicacional. En: *El silencio*. Madrid: Alianza, pp. 79-97.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. (2001) *La Puesta en imágenes :conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona : Paidós.

–(2005) *La Imagen compleja : la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.

–(2008) *La Forma de lo real :introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial UOC.

–(2010) *La Imagen interfaz :representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

–(2012) *El Murmullo de las imágenes :imaginación, documental y silencio*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

–(2013) A grandes rasgos... En: *Puntos de encuentro en la iconosfera:interacciones en el audiovisual*. Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp 95-113.

–(2014) *El Cine de pensamiento : formas de la imaginación tecno-estética*. València : Universitat de València.

CHAFE, W.L. (1980) The Pear stories :cognitive, cultural and linguistic aspects of narrative production. En: *Advances in discourse processes*, vol. 4, pp. 327.

CHANGEUX, Jean-Pierre y RICOEUR, Paul. (1999) *Lo que nos hace pensar :la naturaleza y la regla*. Barcelona: Península.

CHION, M. (1993) *La Audiovisión : introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

–(1997) *La Música en el cine*. Barcelona: Paidós.

–(1999) *El Sonido : música, cine, literatura...*. Barcelona: Paidós.

–(2004) *La Voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

CLASTRES, Pierre (1978) *La Sociedad contra el estado*. Barcelona: Monte Avila.

DEBORD, Guy (1995) *La Sociedad del espectáculo*. Buenos Aires : La Marca.

DELEUZE, Gilles (2001) *Spinoza : filosofía práctica*. Barcelona : Tusquets.

–(2006) *Exasperación de la filosofía: el leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.

–(2010) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós

–(2012) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine* Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix 1993. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona : Anagrama.

–(2010) *El Antiedipo : capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona : Barral.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires : Manantial.

DIKOVITSKAYA, Margarita (2006) *Visual culture : the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge (Mass.) [etc.] : MIT Press.

DINOUART, Abate (2011) *El arte de callar*. Madrid: Siruela.

DOANE, Mary Ann (1980) The voice in the cinema: the articulation of body and space. *Yale French Studies*, vol. 60, pp. 33-50.

DOMÍNGUEZ, Juan José (2011) *Tecnología del sonido cinematográfico*. Madrid : Dykinson.

DURAND, Gilbert (2000) *Lo Imaginario*. Barcelona : Ediciones del Bronce.

ECO, Umberto (2010) *Cómo se hace una tesis :técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

EISENSTEIN, Serguei (1990) *El Sentido del cine*. México, D.F.: Siglo XXI.

–(2002) *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

–(2001) *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona [etc.] : Paidós.

FARRELL, Mary y DOS RAMOS, Manuel (2008) *Veintinueve maneras de concebir el silencio*. Castelló: Servicio de Publicaciones. Diputación de Castellón.

FERNÁNDEZ MARTORELL, Mercedes 1985. Subdivisión sexuada del grupo humano. *Revista de Filosofía E.R.*, vol. 2, pp. 49-58.

–1989. Sexo y edad, instrumentos para la vida en común. En: *Actas de la VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. S.l.: s.n., pp. 71-77.

–1997. *Antropología de la convivencia :manifiesto de antropología urbana*. Madrid: Cátedra.

–2008. *La Semejanza del mundo*. Madrid: Cátedra.

FIERRO BARDAJÍ, Alfredo (1992) La conducta del silencio. En: *El silencio*. Alianza. Madrid: s.n., pp. 47-78.

FOUCAULT, Michel (1978) *Historia de la sexualidad*. Madrid [etc.] : Siglo XXI.

–(1980) *Microfísica del poder*. Madrid : La Piqueta.

– (1988) *El Pensamiento del afuera*. Valencia : Pre-Textos.

– (2009) *El cuerpo utópico ; Las heteretopías*. Buenos Aires : Nueva Visión.

FRAILE PRIETO, Teresa (2008) *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca.

FRAMPTON, Daniel (2006) *Filmosophy*. New York: Columbia University Press.

GEERTZ, Clifford (1987) *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

GODARD, Jean-Luc (2014) *Historia(s) del cine*. Buenos Aires : Caja Negra.

GOFFMAN, Erving (1990) El dialecto corporal. *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós, pp. 287-298.

GONZÁLEZ HERRAN, J.M. (1987) Lectura cinematográfica de La Regenta. En: «Clarín y La Regenta en su tiempo» : *actas del Simposio Internacional : [Oviedo, 26 al 30 de noviembre de 1984]*. Oviedo: Principado de Asturias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes, pp. 467-482.

GRICE, H. Paul. (2005) Lógica y conversación. En: *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, pp. 511-530.

–(1977) *Significado*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México.

GRIJELMO, Álex (2011) *El sentido del silencio en la información. La pragmática en el periodismo*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid.

GUBERN, Román (1994) *La Mirada opulenta : exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona : Gili.

–(2014) *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama

HEIDEGGER, Martin. (1967) *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

HYMES, Dell H. (1999) *Reinventing anthropology*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2005) *La música y lo inefable*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.

JENKINS, Henry (2008) *Convergence culture :la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

JOHANNISSON, Karin (2006) *Los Signos : el médico y el arte de la lectura del cuerpo*. Barcelona: Melusina.

JULLIER, Laurent (2007) *El sonido en el cine : imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia : puesta en escena/sonorización : la revolución digital*. Barcelona: Paidós.

KAPUSCINSKI, Ryszard. (2003) *Los Cínicos no sirven para este oficio : sobre el buen periodismo*. Barcelona : Anagrama.

KRACAUER, Siegfried (1989) *Teoría del cine :la redención de la realidad física*. Barcelona etc.: Paidós.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2012) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

LE BRETON, David. (2009) *El Silencio :aproximaciones*. Madrid: Sequitur.

LEHTONEN, Jaakko y SAJAVAARA, Kari (1985) The silent Finn. En: *Perspectives on silence*. Norwood (N.J.) : Ablex, pp. 193-201.

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009) *La pantalla global :cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

–(2002) *La Era del vacío :ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

LYOTARD, Jean-François (1984) *La Condición postmoderna :informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

LLEDÓ, Emilio (2011) *El Silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

MARCO FURRASOLA, Ángeles (2001) *Una Aproximación a la semiótica del silencio*. Tesis doctoral: Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1970) *Lo Visible y lo invisible : seguido de notas de trabajo*. Barcelona : Seix Barral.

–(1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona : Península.

METZ, Christian (1980) Aural objects. *Yale French Studies*, vol. 60, pp. 24-32.

MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

MITCHELL, William John Thomas (2009) *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Tres Cantos, Madrid: Akal.

MITRY, Jean (1984) *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.

MORIN, Edgar (2000) *La Mente bien ordenada: repensar la reforma, reformar el pensamiento*. Barcelona: Seix Barral.

– (2001) *El Cine o el hombre imaginario*. Barcelona etc.: Paidós.

NANCY, Jean-Luc (2007) *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

NIETZSCHE, Friedrich W. (1986) *Así habló Zarathustra*. Barcelona: Planeta-Agostini.

–(1997) *El Anticristo*. Madrid: Alianza.

–(2006-2010) *Fragmentos póstumo* 4 vol. Madrid: Tecnos.

–(2012) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.

NWOYE, Gregory O. (1985) Eloquent silence among the Igbo of Nigeria. En: *Perspectives on silence*. Norwood (N.J.): Ablex, pp. 185-191.

NYMAN, Michael. (2006) *Música experimental: de John Cage en endavant*. Girona: Documenta Universitaria.

ORTEGA Y GASSET, José. (1936) *El Espectador*. Madrid : Revista de Occidente.

–(1966) *Meditaciones del Quijote*. Madrid : Cátedra.

–(2004-2010) *Obras completas* 10 vol. Madrid : Fundación José Ortega y Gasset.

PAGOTTO, María Alejandra (2011) Políticas del rostro y del cuerpo. En: *Estudios sociales sobre el cuerpo: prácticas, saberes, discursos en perspectiva*. Argentina: Estudios Sociológicos Editora, pp. 57-76.

PASOLINI, Pier Paolo (2006) *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. Universidad de México, D.F.: s.n.

PÉREZ-TAYLOR, Rafael (2013a) *Antropología del desierto : identidades colectivas y resistencia*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas.

–(2013b) Lo social en las ciencias de la complejidad: la aportación de Edgar Morin. En: R. ALBERTO y I. SANFELIU (eds.), *La complejidad de lo social. La trama de la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 47-54.

PICÓ, Josep (comp.) (1988) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

PONZIO, Augusto. (1994) El silencio y el callar. Entre signos y no signos. *Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor Libros, pp. 27-42.

PRITCHELL, James (y otros autores) (2009) *L'Anarquia del silenci : John Cage i l'art experimental*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

QUESADA, Julio (1988) *Un Pensamiento intempestivo : ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona : Anthropos.

RADIGALES, Jaume (2008) *La Música en el cine*. Barcelona : Editorial UOC.

RAMÍREZ, Santiago (1958) *La filosofía de Ortega y Gasset*. Barcelona:Herder

RAMÍREZ GONZÁLEZ, José L. (1992) El significado del silencio y el silencio del significado. *El silencio*. Alianza. Madrid: s.n., pp. 15-45.

RICOEUR, Paul (2008) *Hermenéutica y acción*. Argentina: Prometeo Libros.

RIMBAUD, Arthur (2004) *Las Iluminaciones*. Buenos Aires : Ediciones del mediodía.

ROHMER, E. (2000) *Eric Rohmer : de Mozart en Beethoven : ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Madrid : Árdora.

– (1970) En: *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer : cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona : Anagrama.

RULFO, J. (1987) *Pedro Páramo*. Barcelona : Ediciones Orbis.

SAGRADA BIBLIA de NÁCAR FUSTER, E., COLUNGA CUETO, A. (1968)
Madrid: La Editorial Católica.

SAUNDERS, George R. (1985) Silence and noise as emotion management styles: an Italian case. En: *Perspectives on silence*. Norwood (N.J.) : Ablex, pp. 165-183.

SCHELER, Max (2005) *Esencia y formas de la simpatía*. Salamanca : Sígueme.

SCIACCA, M.F. (1961) *El silencio y la palabra: como se vence en Waterloo*
Barcelona: Luis Miracle

SEARLE, John R.(1994) *Actos de habla :ensayo de filosofía del lenguaje*. S.l.: Planeta-Agostini.

SILVERMAN, Kaja (1984) Dis-Embodying the female voice. En: *Re-vision. Essays in feminist film*. Los Angeles: The America Film Institute, pp. 131-149.

SPERBER, Dan. y WILSON, Deirdre. (1994) *La Relevancia :comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.

SPINOZA, Baruch (2013) *Ética*. Madrid: Alianza Editorial.

TANNEN, Deborah y SAVILLE-TROIKE, Muriel (1985) *Perspectives on silence*. Norwood (N.J.) : Ablex.

TARKOVSKI, Andrei (1997) *Esculpir en el tiempo : reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid : Rialp.

TOURAINÉ, Alain (2005) *Un Nuevo paradigma :para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós.

–(2011) *Después de la crisis :por un futuro sin marginación*. Madrid : Paidós.

VALDÉS VILLANUEVA, Luis (2005) *La Búsqueda del significado : lecturas de filosofía del lenguaje*. Madrid : Tecnos.

VAIHINGER, Hans (2012) *La voluntad de ilusión de Nietzsche En: Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid : Tecnos.

VERICAT TURÁ, David (2003) *Silencio, se habla: el cine según sus directores*. Madrid: T&B.

WEIS, Elisabeth y BELTON, John (1985) *Film sound: theory and practice*. New York : Columbia University Press.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1969) *Tractatus logico-philosophicus ;Tagebücher 1914-1916 ; Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994) *Paisajes de la forma : ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid : Cátedra.

Bibliografía en red

CHION, M., *Glossary, 100 concepts to think and describe sound cinema* En: <http://michelchion.com/texts> [consultado el 30 de julio 2015]

DELEUZE, Gilles, *El Abecedario. La "D" de deseo* Entrevista realizada por Claire Parnet entre 1988-1989, París, En: <https://www.youtube.com/watch?v=PL7kiMf30ZY> min. 5:24 [consultado el 15 de mayo de 2013]
<https://vimeo.com/61599519> min. 25:49 [consultado el 25 de octubre de 2014]

DERRIDA, Jacques, Entrevista realizada por *Cahiers du cinema* 10 de julio de 1998, París. En web de: Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid. En: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Jacques_Derrida.htm [consultado el 15 de junio de 2015]

DRAE: *Diccionario de la lengua española* (2015), Madrid, Real Academia Española, en <http://www.rae.es> [consultado el 15 de agosto de 2015]

FERNÁNDEZ de Rota, Antón, *Policía, cuerpo y sexualidad* (2014) En: <http://zoepolitik.com/?p=152> [consultado el 24 de mayo 2014]

GRIJELMO, Álex, *Lo que encubre "ajustes de cuentas"*, (2008), "Opinión", *El País*, 14 de diciembre de 2014, En: http://elpais.com/elpais/2014/12/12/opinion/1418381708_338853.html [consultado el 14 de diciembre de 2014]

ROSALES, Jaime, Entrevista realizada por Sergi Sánchez en *La Razón* el 15 de junio de 2012, En: http://www.larazon.es/historico/10050-jaime-rosales-luto-en-blanco-y-negro-OLla_razon_464374#.Tt1ZHui1JwYaKH [consultado el 15 de septiembre 2015]

FILMOGRAFÍA

TOTS VOLEM EL MILLOR PER A ELLA

(TODOS QUERÍAMOS LO MEJOR PARA ELLA)

Director: Mar Coll

Guión: Mar Coll, Valentina Viso

Música: Maik Maier

Fotografía: Neus Ollé-Soronellas

Productora: Escándalo Films S.L. / Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) /
Televisió de Catalunya (TV3)

Reparto: Nora Navas, Valeria Bertuccelli, Clara Segura, Pau Durà, Àgata Roca, Jordi Rico, Jordi Costa, Cristina Gà Miz, Mireia Piferrer, James Phillips, Anna Carné, Max Megías, Manuela Nieto

Año: 2013

Duración: 97 min.

País: España

DE TU VENTANA A LA MÍA

Directora: Paula Ortiz

Guión: Paula Ortiz

Música: Avshalom Caspi

Fotografía: Migue Amoedo

Productora: Amapola Films / Oria Films

Reparto: Maribel Verdú, Leticia Dolera, Luisa Gavasa, Roberto Álamo, Fran Perea, Cristina Rota, Pablo Rivero, Álex Angulo, Carlos Álvarez-Nóvoa, María José Moreno, Luis Bermejo, Julián Villagrán, Miguel Alcíbar

Año: 2011

Duración: 107 min

País: España España

SUEÑO Y SILENCIO

Director: Jaime Rosales

Guión: Jaime Rosales, Enric Rufas

Fotografía: Óscar Durán

Productora: Fresdeval Films / Les Productions Balthazar / Wanda Vision

Reparto: Yolanda Galocha, Oriol Roselló, Jaume Terradas, Laura Latorre, Alba Ros Montet, Celia Correas.

Año: 2012

Duración: 120 min.

País: España España

TODAS LAS CANCIONES HABLAN DE MÍ

Director: Jonás Trueba

Guión: Jonás Trueba, Daniel Rodríguez Gascón

Música: Varios

Fotografía: Santiago Racaj

Productora: Castafiore Films / Tornasol Films

Reparto: Oriol Vila, Bárbara Lennie, Miriam Giovanelli, Ramon Fontserè, Eloy Azorín, Valeria Alonso, Isabelle Stoffel, Bruno Bergonzini, Ángela Cremonte, Maite Blasco, Daniel Castro, Rebeca Sala.

Año: 2010

Duración: 107 min.

País: España

Filmografía citada

Accattone (1961) Pier Paolo Pasolini

- Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1960) de Jean-Luc Godard
- Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974) de Wim Wenders
- Ámame esta noche* (Love me Tonight, 1932) de Rouben Mamoulian
- Amor* (Amour, 2013) de Michael Haneke
- Banda aparte* (Bande à part, 1964) de Jean-Luc Godard
- Bienvenido Mister Marshall* (1953) de Luis García Berlanga
- Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn
- Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the rain, 1952) de Stanley Donen y Gene Kelly
- Cuentos de Tokio* (Tokyo monogatari, 1953) de Yasujiro Ozu
- 2001. Una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968) de Stanley Kubrick
- Easy Rider* (Buscando mi destino, 1969) de Dennis Hopper
- El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel
- El carterista* (Pickpocket, 1959) de Robert Bresson
- El cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin, 1987) de Wim Wenders
- El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950) de Billy Wilder
- El cuarto mandamiento* (The magnificent Ambersons, 1942) de Orson Welles
- El eclipse* (L'eclisse, 1962) de Michelangelo Antonioni
- El milagro de Anna Sullivan* (The Miracle Worker, 1962) de Arthur Penn
- El pequeño doctor y el gato enfermo* (1900) de D. W. Griffith

El pequeño salvaje (L'enfant sauvage, 1970) de François Truffaut

El silencio (Tystnaden, 1963) de Ingmar Bergman

El sur (1983) de Víctor Erice

El testamento del Dr. Mabuse (Das testament des Dr. Mabuse, 1933) de Fritz Lang

El último año en Marienband (L'année dernière à Marienband, 1961) de Alain Resnais

India Song (1975) de Marguerite Duras

Las calles de la ciudad (City streets, 1931) de Rouben Mamoulian

La coleccionista (La collectionneuse, 1967) de Éric Rohmer

La edad de oro (1930) de Luis Buñuel

La huelga (Stachka, 1924) de Sergei M. Eisenstein

La infancia de Iván (Ivanovo detstvo 1962) de Andréi Tarkovski

La llegada del tren a la estación de La Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1895)
de Louis y Auguste Lumière

La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, 1995) de Theo Angelopoulos

La salida de los obreros de la fábrica (La sortie des usines Lumière, 1895) de Louis y
Auguste Lumière

La ventana indiscreta (Rear Window, 1954) de Alfred Hitchcock

Lola Montes (Lola Montès, 1955) de Max Ophüls

Los 400 golpes (Les quatre cents coups, 1959), de François Truffaut

Milagro en Milán (Miracolo a Milano, 1950) de Vittorio de Sica

Nymphomaniac I (2014) de Lars Von Trier

Persona (1966) de Ingmar Bergman

Playtime (1967) de Jacques Tati

Psicosis (Psycho, 1960) de Alfred Hitchcock

Sherlock Jr. (1924) de Buster Keaton

The grandmaster (Yut doi Jung si, 2013) de Wong Kar-wai

The tribe (2014) de Miroslav Slaboshpitsky

Viaje a la luna (Le voyage dans la lune, 1902) de Georges Méliès

Week-end (1930) de Walter Ruttmann

