

El ‘extraño objeto’ en el discurso fílmico

POR: DIEGO HERNANDO SOSA*

Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

Michel Chion. *La voz en el cine*. Traducción de Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Cátedra, 2004. 175 páginas.

“La teoría del cine hablado, en cuanto hablado, todavía no se ha elaborado” nos dice Michel Chion en las primeras páginas de su libro *La voz en el cine*. Al partir de aquí, este compositor de música concreta, cineasta, investigador, profesor de la Universidad de París III, en fin, un referente imprescindible a la hora de reflexionar sobre lo sonoro en el cine, se concentra en el estudio, reflexión y teorización de aquello que otro teórico galo, Pascal Bonitzer, llamó “extraño objeto”: la voz. Y se puede decir que, dentro de la bibliografía de la gramática cinematográfica, quizás nunca antes ningún texto había abordado el componente vocal como eje central del multifacético discurso fílmico.

Como boleto de ingreso a este territorio, Chion propone en el prefacio la elección de dos filmes esenciales sobre los que, básicamente, gravitarán sus postulados a través del libro. Se trata de *El testamento del doctor Mabuse*, dirigida por Fritz Lang en 1932; con base en esta obra, Chion reflexiona sobre la voz oculta y llena de poderes mágicos, facultades que él resume bajo el concepto de *Acusmase*. De allí, el investigador se vuelca hacia uno de los grandes paradigmas del cine de suspenso y horror: *Psicosis* de Alfred Hitchcock (1961), para

concentrarse en la figura de Norman Bates como un símbolo del matrimonio errático entre la voz y el cuerpo filmado.

Hacia 1970 se iniciaron los estudios sobre la voz en Francia, pero es hasta Chion que adquieren en verdad un rigor analítico. El autor empieza mencionando los antecedentes de estos estudios: entre ellos destaca el acercamiento a la voz desde la forma psicoanalítica de la *talking cure* (cura mediante la conversación), pues en ella “todo sucede en y por la palabra”. Sin embargo, el autor francés apunta que la voz como objeto no quedó planteada hasta «que Lacan la situó, junto con la *mirada*, el *pene*, el *excremento* y la *nada* en la categoría de los “objetos a”¹. Este sentido de deuda y reconocimiento por el psicoanalista francés (retomado además por los críticos de la revista *Cahiers*, órgano de difusión reflexivo del movimiento de la *Nouvelle Vogue*), Chion lo hace extensivo al libro de Denis Vase, *L’ombilic et le voix*, donde, de manera precursora, se demostró que se puede no solo hablar “en torno” a la voz, sino de ella, sin reducirla a simple vehículo de la palabra. Eso sí, el teórico francés tiene claras las limitaciones de sus reflexiones: devolver la voz a la Madre (se refiere a la mamá de Norman Bates en *Psicosis* y por extensión a la misma naturaleza de la voz), llegar a una perspectiva total del filme, no es su idea. Afirma Chion que «definitivamente, este ensayo no se sitúa bajo el signo del todo.

* e-mail: diegohernandososa@gmail.com

1. Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid: Cátedra, 2004), 13.

No por modestia, ni por falta de tiempo o de espacio, sino porque, como dice Lacan, “el todo no existe”².

En aras de restituir el poder y lugar a la voz es necesario despojarlo del velo de la palabra, cuyas significancias hacen olvidar su aspecto de *modalidad* (es decir, está allí para que olvidemos su materialidad). La premisa básica para esto radica en el “ver o no ver la fuente del sonido”: cuestión fundacional de sus reflexiones sobre lo sonoro en el cine, y que aquí se refiere a las voces que no están completamente dentro ni fuera de la pantalla. Aquí juega un papel primordial un fenómeno de la audición que Chion ha llamado “vococentrismo”: en un torrente de sonidos, el oído tiende a jerarquizarlos de acuerdo a la presencia de la voz humana, pues es la voz de *otro*. Chion cita en este apartado a Marguerite Duras, quien expresó que en el cine hablado se prohíbe *soñar* con las voces, a la manera de como lo hace el cine sordo, aquél anterior a la aparición del cine sonoro (1927); la explicación al porqué no hay cine “mudo” sino *sordo* es uno de los pasajes más ilustrativos y elaborados del libro.

Sin embargo, los sonidos *síncronos* (que son aquellos diálogos y sonidos cuya fuente aparece en la imagen) pasan desapercibidos para el espectador... Concluye Chion, entonces, que la música incidental y la voz en *off* llevan a un lugar de emisión imaginario; así, el cine hablado perdió algo en ese realismo de la toma en directo. Agrega además que este tipo de cine tenía una “carencia de vacío”: se oía la voz y demás sonidos sincrónicos, pero daban al cine la decepción causada por la colmación *oral* de una ausencia, de un vacío donde ha anidado el deseo. Hay un desfase entre la voz que sale del parlante y los labios del actor en la pantalla: el sistema de recepción del espectador, entonces, realiza una función que el autor define como “de pegado”. Así, cuando el cine alcanza la palabra, lo problemático se volvió la voz en cuanto presencia, en su pertenencia a un paraíso perdido. Por ello, argumenta Chion, la más rica de las combinaciones imagen

2. Michel Chion, “Revelación de la voz”, en *La voz en el cine*, *óp. cit.*, 14.

visual/imagen sonora, es aquella en la que no se ve a quien habla a la vez que su voz sale del centro de la pantalla. Es aquí donde desarrolla uno de sus conceptos fundacionales de su teoría: el *Acusmase*, palabra creada a partir de *acousmatique* (acusmático) y *être* (ser): una especie de “personaje-voz específico del cine, cuyos poderes misteriosos se deben al hecho de que se le oye pero no se le ve”³.

Chion llama la atención de que el oído es el sentido que se activa más rápido y funciona desde el estado fetal, pues el no nato escucha la voz de la Madre, la cual él o ella reconocerá una vez nacido. En la experiencia del bebé, la madre siempre juega al escondite del campo visual mientras le habla; el continuo olfativo y vocal, y eventualmente el táctil, mantienen la presencia de la madre que se deja ver —lo que supone ya un mínimo de distancia y separación, indispensable y definitoria—. Aquí entran los juegos de “fuera de campo” (sonido acusmático), los cuales son una suerte de transposición de esas apariciones/desapariciones que para el niño son dramáticas. Igual papel desempeña el montaje, el cual relaciona el juego freudiano del carrete y la cuerda (¡No está! ¡Sí está!) que Lacan analizó como “juegos repetitivos en los que la subjetividad fomenta al mismo tiempo la superación de su desamparo y el nacimiento del símbolo”⁴.

El *Acusmase* es entonces una voz cuya fuente aún no ha sido visualizada: esa persona aún no la hemos visto pero que en cualquier momento puede entrar en el campo. Los poderes de esta creación teórica son diversos: sin que se le haya visto, se le reviste de poderes mágicos, casi maléficos. Su inclusión en la pantalla (*desacusmatización*) significa una pérdida de los poderes que lo reinserta en el mundo humano. El *Acusmase* es, dice Chion, un factor de desequilibrio, especialmente si tiene algún indicio en la imagen. Otro poder de esta figura es el “verlo todo”, está por doquier, moviéndose

3. Michel Chion, “Prefacio”, en *La voz en el cine*, *óp. cit.*, 9. La cita es una nota de la traductora Maribel Villarino Rodríguez.

4. Michel Chion, “El Acusmase”, en *La voz en el cine*, cap. II, *óp. cit.*, 29.

por el campo insubstancial de la pantalla —como la ubicuidad del ordenador Hal en *2001* de Kubrick (1968)—, y su latente omnipresencia.

Chion explica estos poderes de la voz sin ubicación porque ella nos traslada a los primeros meses de vida donde la voz lo era todo y se encontraba por doquier, lo cual existe solo *retrospectivamente*: el concepto surge para quien ya no se encuentra en el todo y el doquier indiferenciado del origen. El cine no inventa el *Acusmaser*, nos dice Chion, pues el original es Jehová y antes de él, la madre —quien antes de la aprehensión del lenguaje escrito del bebé, hace que las cosas se destaquen dentro y fuera de la temporalidad simbólica—. Pero al utilizarlo, el cine hizo que los constructos narrativos y psicológicos quedaran “a merced” de esa voz: son las voces las que muestran las imágenes, dándoles vida y nombre. Este es quizás el concepto más importante y constante en toda la obra teórica de Chion, ya que culturalmente el espectador de audiovisuales tiende a pensar que la imagen visual es la que lleva a la sonora, cuando perceptivamente es al contrario.

En lo referente a *L'ombilic et le voix*, Chion destaca cómo Denis Vasse establece una novedosa teoría que conecta la voz con el ombligo. Este último, entiende Vasse, funciona como objeto a, “objeto obturador y cosificador de la diferencia”, y lo relaciona con la voz, como “soporte inobjetivable de la diferencia”. La voz, así, se inscribe en la ruptura del cordón umbilical y el primer grito. La voz recupera (o intenta) anudar de nuevo al bebé con la madre. Chion aporta a este desarrollo psicoanalítico, al argüir que la voz no solo conecta, sino que podría relevar imaginariamente al ombligo como vínculo nutricional, sin dejar ninguna posibilidad de autonomía al sujeto que ha caído.

Luego pasa a hablar Chion del *grito*, cuya importancia no es su modulación, sino su lugar. A esto se le llama “el punto del grito”. Ese lugar puede estar ocupado por una ausencia: es un desgarramiento del tiempo. El grito femenino ha sido especialmente explotado en el cine. Para el hombre, se aventura el autor francés, el grito de la mujer supone una

cuestión del “agujero negro” del goce femenino, que no se puede expresar ni pensar; no está erotizado y es un absoluto de terror y placer... Con esto, no se puede evitar que venga a la mente que en el cine B de terror (de bajo presupuesto) de la década de los setenta, ciertas actrices se hicieran populares por las intensidades que lograban con sus cuerdas vocales, por lo que se les conocía como *Scream Queens*.

El cine hablado ha puesto en evidencia el desfase en el mencionado proceso de “pegado” entre la voz y el cuerpo que emite. Se nos ha hecho creer que la voz y el cuerpo constituyen una totalidad y que el niño solo debe “adquirir conciencia” de este hecho. Pero esto en verdad es solo una operación estructural relacionada al lenguaje: este procedimiento se denomina *sincronización*: unir voces y cuerpos disociados por su permanencia en diferentes soportes. Mas, argumenta Chion, este proceso es fallido, lo que no impide que este deseo de la búsqueda de una perfección se convierta en un sueño de unidad que conduce al ser por los caminos de la creación.

“¿Es capaz el cine de filmar el lugar de emisión de la voz?” se pregunta Chion. Ese lugar, simbólicamente, es la boca. En el cine mudo (*sordo*), el espectador se fijaba en la boca de los actores, imaginándose su voz. Esto creó una especie de fijación oral que guarda una relación primitiva con la boca de la madre, de la que el ser recibe todo. El cine hablado, en cambio, pone más de manifiesto esa separación del ser humano con *su voz*.

A esta altura de su reflexión, Chion aborda un tema crucial para el tema de la voz: el procedimiento y significado del acto de doblaje. Este supone asignarles a los cuerpos voces en consonancia con ellos; el cine de terror ha jugado con este recurso, con resultados ominosos: la voz no corresponde con el género, edad o situación de quien emite. Estos trucajes, de acuerdo con Chion, son insoportables para el espectador común (el teórico francés recuerda aquel efecto chocante de la entidad de la niña Megan poseída en *El exorcista* de William Friedkin (1973): voz de monstruo en cuerpo de

preadolescente). El doblaje supone, entonces, una suerte de *posesión*, da la voz un asomo de duda y de engaño.

Chion hace una analogía entre la figura del fantasma (un no/mal enterrado) y la figura del Acusmaseur, cuando, sin el referente visual al cual incorporarse, está destinada a vagar por la pantalla. Este es el caso de *Psicosis*. La Madre, en este filme, *ES* la voz, el Acusmaseur integral. Tres escenas analiza Chion en esta clave: una de ellas es la del descansillo, cuando Norman discute con su progenitora y decide bajarla al sótano: la conversación entre Norman y la Madre va de manera casi sincrónica, aunque fuera de campo; la fascinación en esta escena procede de la utilización de un *plano secuencia* (movimiento ininterrumpido de la cámara sin cortes ni montaje). El parlamento materno fuera de campo de “¡No me toques! ¡No me toques!” es visto por Chion como una referencia a la *escena primitiva*: el doble sentido de la agresión y el deseo, que invitan a pensar en un cuerpo a cuerpo... lo aterrador viene por lo establecido en la escena anterior, donde ya se había dicho que la madre estaba “muerta y enterrada”.

Michel Chion cierra este recorrido por la voz, haciendo una breve reflexión sobre el *playback*, la técnica de poner una voz diferente al actor que parece ser la fuente de emisión. La considera como un borrador con respecto al original. *Playback* y el doblaje son “descarados”: el cine, al no poder mostrar de manera veraz, solo puede exhibir un *anhelo* de

esa unidad entre el cuerpo filmado y la voz. Mientras en el doblaje alguien se oculta, en el *playback* provoca una emoción directa, a veces, hermosa: concentra la imagen sonora en su esfuerzo por encarnarse.

La voz en el cine es, por tanto, una obra de consulta obligada para aquellos que gusten de estudiar los diferentes dispositivos de construcción y articulación significativa de la voz en el cine. Al abrir sus reflexiones a campos como el psicoanálisis, especialmente el lacaniano, Chion “echa mano” a nuevas herramientas conceptuales, y sobre ellas construye una pionera (como el *Acusmaseur*) dándole una excelente aplicación. El tipo de escritura ayuda a que los contenidos sean asequibles a todo público. Muchas de las películas citadas —exceptuando *Psicosis*— tal vez sean desconocidas para el gran público, pero la estructuración y explicación de Chion no hace imprescindible su visionado para acceder al libro.

La obra deja en líneas generales e implícitamente una revisión del papel de la voz en el discurso audiovisual. Exploración que, meritoria y pionera, supone un primer gran paso hacia un camino sin fin del estudio de la voz en el discurso fílmico. Por ello, tanto realizadores como espectadores deberían leerla a fin de contar con las herramientas conceptuales para, al menos en el cine, tratar de aproximarnos al ser de ese ‘extraño objeto’ en cuya “extrañeza” seguirá residiendo su encanto y misterio, su esquiva aprensión errante.