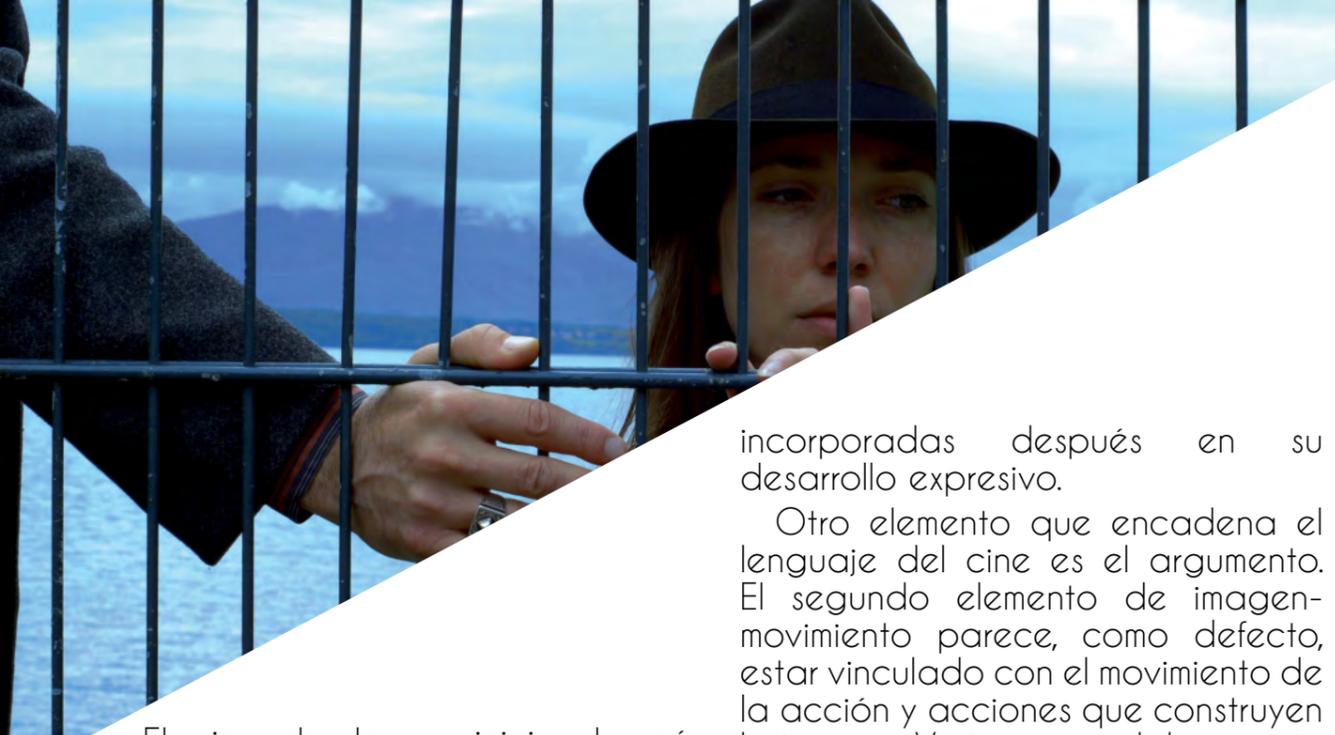




FUERA DE CUADRO

03 SECCIÓN



El cine desde sus inicios buscó para sí un lenguaje propio, separado de otras formas de arte, esta fue la ambición de muchos realizadores considerados ahora como padres del cine. Un lenguaje independiente quería decir resignificar o, incluso, anular las formas heredadas de la pintura, la música, pero sobre todo del teatro y la literatura. Ya en 1922, Dziga Vertov protestaba contra la idea de que el cine es la síntesis de todas las artes, y quería “depurar al cine de los intrusos”.¹

Aunque es claro que para los cineastas, en su amplia mayoría, el lenguaje del cine está en el montaje, no podemos negar que hay ciertos elementos que encadenan este lenguaje. El montaje, definido como imagen-movimiento, señala ya la prevalencia de la imagen visual dentro de la construcción del lenguaje del cine. Esta prevalencia tiene, entre muchas otras razones, una razón histórica puesto que el cine nace desde las imágenes mudas, otros elementos aparecieron posteriormente en el desarrollo tecnológico y fueron, por lo tanto,

incorporadas después en su desarrollo expresivo.

Otro elemento que encadena el lenguaje del cine es el argumento. El segundo elemento de imagen-movimiento parece, como defecto, estar vinculado con el movimiento de la acción y acciones que construyen historias. Vertov señalaba este punto no solo como un intruso en el lenguaje sino como una limitante; su cine estaba en contra de la “acción por la ficción”.² No consiste en negar la fuerza, ni los logros del cine que cuenta historias, de hecho en los buenos films el argumento es el pretexto para introducir una realidad mucho más expresiva y amplia. El cine francés de la Nueva Ola, por ejemplo, repite una línea argumental simple en mucha de su producción; chico busca a chica, pero el centro de estas películas es un debate extenso y profundo sobre el individuo y su libertad, idea incorporada incluso a su forma de producción: libertad técnica-libertad expresiva. Sin embargo, para el espectador común, y para la gran mayoría de cineastas, la potencia del argumento, y la potencia de la imagen unida a este, señalan la mayor fortaleza del cine, cosa que comercialmente es acertada. Esto crea un cine de consumo, un aparato de entretenimiento, “un esqueleto literario envuelto en una cine-piel”,³ y tiene como resultado un arte sin lenguaje.

¹ Dziga Vertov, *El cine ojo o cine verdad*, 1922, pág. 3.

² *Ibidem.*, pág. 1

³ *Ibidem.*, pág. 3



IMAGEN TOTAL

ENSAYO SOBRE LAS
POSIBILIDADES EXPRESIVAS
DEL SONIDO EN EL CINE

René Espinosa C.

La palabra imagen en el cine, primordialmente relacionada con la fotografía, con lo que se ve, ha reforzado las cadenas que impiden el desarrollo de la cinematografía. El cine no necesita una imagen visible, necesita una imagen de lenguaje. Esta nueva definición toma para sí una idea de imagen total, una imagen en la definición surrealista del término:

La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de la comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades [...], más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...⁴

Esta idea no es distante a la idea de montaje concretada en el Efecto Kuleslov: juntar dos imágenes con significados propios para crear un tercer significado independiente. En lo que difieren estos puntos es en la presencia de lo visual, que desconoce elementos como el sonido que pueden constituir por sí solos una realidad, una *Imagen Sonora*, que al encontrarse con los demás registros o herramientas del cine genera evidentemente nuevos significados.

⁴ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo* (Madrid: Visor, 2002), pág. 29.

La imagen total o imagen de lenguaje permitirá que dentro de todos los elementos que conviven en la cinematografía, ninguno sea subsidiario de otro; ya no es la síntesis de lenguajes ajenos, al contrario, es una unión efectiva de estos en favor de una expresión que pueda solo encontrarse en el film.

Por otro lado, la tiranía del argumento, de lo narrativo, afecta principalmente al sonido en el cine. El argumento es uno de los elementos que impide que la *imagen sonora* alcance su máximo potencial expresivo y significativo. Los padres del montaje, los constructivistas rusos, detectaron los problemas del uso del sonido en el cine desde que la invención lo convierte en un elemento del cine. Pudovkin y Eisenstein advertían en 1928 que "el resultado de esta invención se está empleando en una dirección incorrecta. Entre tanto, una concepción equivocada de las potencialidades dentro de este nuevo descubrimiento técnico, no sólo puede obstaculizar el desarrollo y la perfección del cine como arte sino que incluso amenaza destruir su actual perfeccionamiento".⁵

⁵ S.M. Eisenstein, V. Pudovkin, G. Alexandrov, *Manifiesto del sonido*, 1928.

En la época de estos debates, el empleo incorrecto produce un debate incluso sobre la universalidad del cine. Solo el apareamiento de la voz humana, tiene como resultado la aparición del subtítulo y la necesidad de descifrar lo que dicen los personajes para entender lo que antes se entendía a través de la expresividad pura por parte de los actores, y de la manipulación de los fragmentos filmados que se realiza en el montaje. Lo que era en el cine mudo, misterio y potencia latente, se vuelve textual, diálogos que anclan y concentran la atención en lo dicho. Esta fue una de las razones por las que muchos cineastas, Chaplin entre ellos, no recurrieran a la voz humana incluso años después de que la herramienta se popularizara.

Sin embargo, la mayor amenaza del uso del recurso, y que se extiende hasta la actualidad, radica en que el sonido que corresponde a movimiento en pantalla, produce un efecto de realidad, y tendrá por lo tanto que *reproducir* los sonidos que se esperan de esa realidad: gente que habla, objetos que suenan, movimientos espaciales, el ambiente, etc. El espectador exige, del trabajo con el sonido, la imitación de los sonidos de los que es consciente en su mundo, aquellos que percibe y naturaliza como parte de un contexto, aquellos que dejan de significar y solo decoran la vida cotidiana.

La reproducción de sonidos, y sobre todo su manejo erróneo, afecta sin duda al montaje, puesto que obliga a insertar piezas exploratorias que producen una redundancia de significados. Fuera de cuadro suena un teléfono, plano del teléfono sonando, el personaje contesta el teléfono, y la línea de acción continua por una lógica cotidiana. Este ejemplo, en exceso simple, configura un uso del recurso sin duda común en las pantallas de cine, que un director consciente de su lenguaje cuestionaría: ¿es necesario el plano del teléfono?, ¿necesita un énfasis especial según el conflicto o la acción que se desarrolla?, ¿genera significado necesario insertar esta pieza? El uso del sonido en este caso, o en casos parecidos, no debe responder a la reproducción, ni siquiera a la acción; el sonido debe usarse solamente en los casos "que refuercen y amplíen los métodos del montaje que afecten al espectador".⁶

⁶ Ibidem.



Andrea Velarde en sus tesis *Efectos y ambientes sonoros como herramientas de subtexto*,⁷ analiza el uso del sonido, aún como construcción invisible de un espacio natural, y como este debe realizarse en función del efecto que se quiere producir en el espectador. Esto corresponde, sin duda, al uso del sonido en función de los métodos del montaje, es lo que un buen realizador de cine hace. De esta manera el sonido adquiere una significación más amplia y genera subtexto, es la manipulación del *Paisaje Sonoro* para crear otra capa de sentidos, que busca desnaturalizar el paisaje, volverlo raro y por lo tanto significativo, pero lo hace todavía en función del sonido de un contexto. Esta forma de montaje sonoro, sin duda acertada, explora solamente los márgenes de las posibilidades expresivas de la herramienta.

La *Imagen sonora*, expuesta en este trabajo, se opone al concepto de *Paisaje sonoro* desarrollado por R. Murray Schafer que se refiere a la recreación de un entorno natural a través del sonido. La *Imagen sonora* es una *imagen de lenguaje*, que existe, sin depender de un contexto. La carga expresiva y significativa de esta imagen permite que se use incluso como contrapunto de la imagen visual, sin que una dependa de la otra: dos realidades que se encuentran.

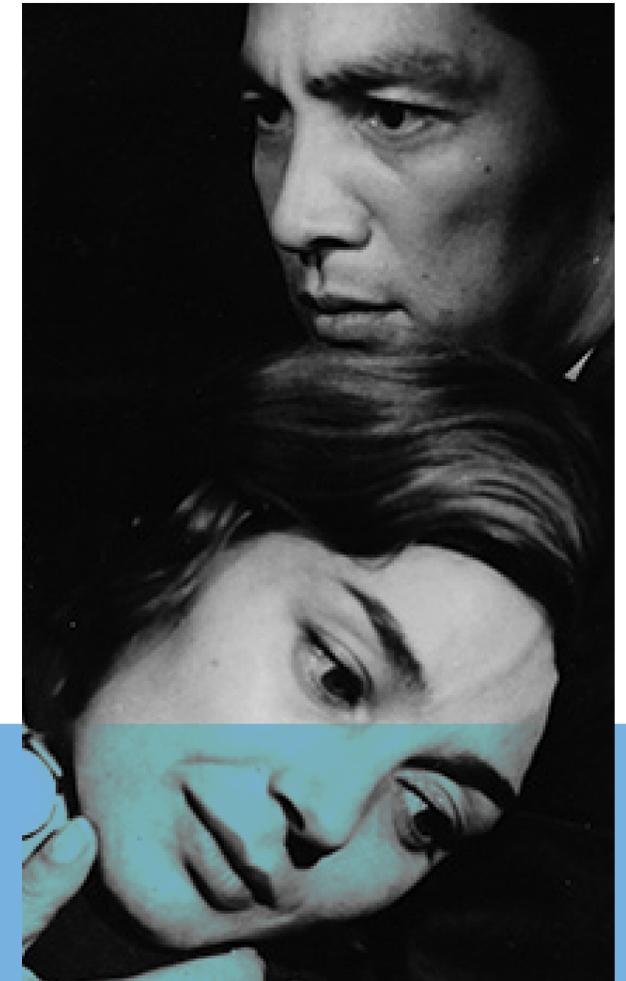
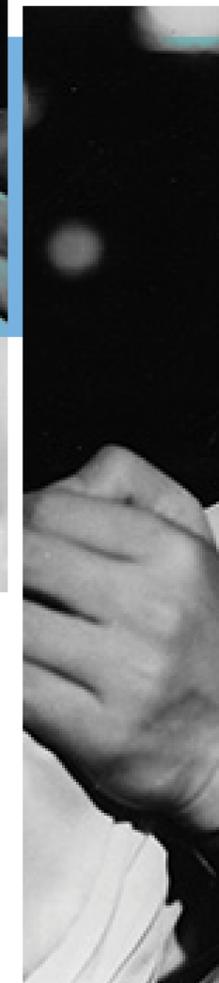
⁷ Andrea Velarde, *Efectos y Ambientes sonoros como herramientas del subtexto en una obra cinematográfica* (Quito: INCINE, 2014).

La oposición de imagen visual e imagen sonora nos lleva a explorar las posibilidades del sonido no sincronizado en el cine. Si empezamos por el mismo Vertov con *El hombre de la cámara*⁸ podemos ver un film que usa el lenguaje del cine sin recurrir a otras artes como esqueleto, es película de montaje puro. En esta, imagen y sonido crean un mundo de ritmo, una sucesión poética de *imágenes totales*. Es cierto que a través de la construcción podemos observar una realidad pero esta es inaccesible desde lo cotidiano, algo que se ve solo a través del cinematógrafo. No se reconstruye la vida, se construye una película. El lenguaje permanece puro.

En *Hiroshima mon amor*⁹ de Alain Resnais y Marguerite Duras, un film narrativo y con argumento, la secuencia inicial muestra una imagen total construida por elementos visuales y sonoros. La belleza de esta secuencia consiste en la oposición de todos los elementos: por un lado las imágenes crean un lugar, Hiroshima, por otro, el hombre dice "no conoces nada de Hiroshima", y en un tercero, la mujer habla de esta ciudad muda. El sonido no acompaña la imagen, crea dos imágenes nuevas, todas relacionadas pero con significados independientes. El resultado es un sentido puro, preciso y mucho más complejo que el significado independiente de cada imagen: la nostalgia de un lugar que se desconoce.

⁸ Dziga Vertov, *El hombre de la cámara*, 1929.

⁹ Alain Resnais, *Hiroshima mon amor*, 1959.



Más extremo que los dos anteriores es Jean Luc Godard en sus últimos trabajos cinematográficos. Desde 2010, Godard ha llevado su experimentación en el cine a lugares poco comunes y poco vistos, sobre todo en montaje. Lo que el director reanuda después de mucho tiempo es la búsqueda de un lenguaje cinematográfico total. Aunque estas experiencias se han concretado en *Film Socialismo* (2010), *Elogio de amor* (2001) y *Adiós al Lenguaje* (2014), esta búsqueda inicia cerca de 1970 con la creación del grupo Dziga Vertov, nombre que señala claramente las intenciones del cineasta y el camino que se propuso seguir.

Godard renuncia completamente al argumento, su montaje usa imágenes visuales, sonoras, escritas, todas opuestas unas a otras como una forma de liberar los significados, de convertir el sentido racional en un sentido poético. En el caso particular del sonido, este muy pocas veces está sincronizado, e incluso en estas ocasiones, limitadas a diálogos de personajes, las voces apuntan a fragmentos repetitivos extraídos: sonidos de libros, otras películas, poemas, etc.

En un primer nivel de montaje sonoro, aquellos ambientales, al menos, aquellos que parecen provenir del entorno natural, no se acercan a la construcción de un paisaje sonoro: son sonidos sacados de su contexto, que suenan con segundos de retraso, con un volumen alterado que da un nuevo significado al sonido, o incluso con mucho tiempo de retraso sobre cuadros negros con grafías que corresponden a otro segmento de montaje. En un segundo nivel, las imágenes sonoras no sincronizadas insertan sonidos repetitivos, fragmentos de piezas musicales; parlamentos que no provienen de los cuerpos en cuadro (cuerpos porque incluso en imágenes los personajes se encuentran fragmentados); o sonidos completamente alejados de las imágenes, sonidos de multitudes, ladridos, efectos de sonido con una carga dramática independiente. Finalmente, en un tercer nivel, Godard inserta varias de las imágenes sonoras del primer y segundo nivel yuxtapuestas o mezcladas unas con otras, voces que recitan fragmentos poéticos en diferentes idiomas. Todos estos procedimientos liberan el sonido de sus ataduras, y generan verdaderas imágenes sonoras con una carga expresiva muy pocas veces vistas en el cine, significantes al extremo.

Godard, entonces, apuesta por un montaje que destruye el uso común y frecuente de los elementos en el cine, de ahí el título de su penúltima película: *Adiós al lenguaje*. Todos los elementos se transforman en imágenes, las imágenes visuales, los cuerpos en escena, las imágenes sonoras, los textos escritos. Este autor no trabaja ya con un argumento, ni siquiera mínimo, la reunión de imágenes tiene como resultado fragmentos poéticos que rompen las relaciones racionales y producen por si solos sensaciones fuertes y en extremo diversas. Este nuevo lenguaje en el cine, por su construcción y efecto, se emparenta más con la poesía que con otro arte.

La consecuencia de este lenguaje, en el que el elemento más extraño es el sonido, es la necesidad de espectadores nuevos, activos, capaces de moverse entre los fragmentos. Son obras raras y aun discutibles dentro de esta propuesta de lenguaje cinematográfico, sin embargo muestran nuevas posibilidades, que llevadas al extremo podrían significar la creación de varias películas dentro de una *película total*, una *imagen poética*.

El lenguaje del cine debe buscar el ideal de separarse de la vida para crear nuevas realidades cinematográficas, para crear una *Imagen total*. Para esto debe renunciar a las falsas ideas que lo contaminan: el cine no es la síntesis de las demás artes, el cine no sirve

para contar historias (no solamente para eso), el cine no ha expresado todo lo que podría expresar. Las posibilidades expresivas y poéticas del uso del sonido, expuestas en este texto, son solo un ejemplo de la liberación necesaria de los elementos que constituyen el cine. "El futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. La muerte de la 'cinematografía' es indispensable para que viva el arte cinematográfico".¹⁰

¹⁰ Dziga Vertov, *El cine ojo o cine verdad*, 1922, pág. 3.

BIBLIOGRAFÍA.

Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002.

Eisenstein, Serguéi, Vsévolod Pudovkin, Grigori Alexandrov. *Manifiesto del sonido*, 1928.

Velarde, Andrea. *Efectos y Ambientes sonoros como herramientas del subtexto en una obra cinematográfica*. Quito: INCINE, 2014.

Vertov, Dziga. *El cine ojo o cine verdad*, 1922, pág. 3.