

Volver a la voz: sobre las voces en *off*, *in*, *out*, *through*

Back to voice: on voices *over*, *in*, *out*, *through*

Serge Daney

«Barbarie ingenua del doblaje», escribe Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*. «Voces sin realidad, no conformes con el movimiento de los labios. Contra el ritmo de los pulmones y del corazón. Que “se han equivocado de boca”». Bresson (y también Tati) es de aquellos que exigen desde siempre un cierto realismo del sonido. En esto ha ejercido una profunda influencia sobre los cineastas más innovadores de la *Nouvelle Vague*. Al mismo tiempo, en esa cita, no habla solamente de la boca y de los labios, sino también de los pulmones y del corazón. Su exigencia no lo ha llevado hacia el fetichismo del sonido directo sino, al contrario, hacia una práctica obstinada y meticulosa de la postsincronización, concebida como dosificación y división. ¿Por qué? Precisamente porque distingue *la voz de la boca*. La boca es el lugar en que se lee más fácilmente (más perezosamente también) que algo se dice. Pero la voz implica al conjunto del cuerpo: el corazón, los pulmones, que no se ven.

Para ir más lejos en esta dirección, sería necesario tomar, tratar con desconfianza todo un vocabulario, el del *in* y el del *off*, tomado muy de cerca del dominio de lo visual, y que reconduce, sin que uno lo advierta, a la hegemonía del ojo y su consecuencia obligada: la mutilación del oído (el cine sería, ante todo, la imagen, la imagen que “fustiga la vista”, la mirada que dirige, etcétera). El advenimiento de técnicas de lo directo en el reportaje televisivo, el film etnográfico y el cine militante, incrementado con todos los delirios sobre la inmediatez indivisible de lo audiovisual (Rouch y Straub, enseguida copiados y mal comprendidos), han conducido a una

subordinación del espacio sonoro al espacio visual, con el primero como verificación y garantía del último. Esto supone olvidar que los dos espacios son heterogéneos. Los lugares y los momentos de su conjunción deberían dar lugar a una descripción y a un vocabulario más precisos. [...]

En lo que respecta a la imagen, la distinción entre lo que está *in* y lo que está *off* resulta indudablemente útil para escribir un guión o para establecer su *découpage* técnico, pero carece de sutileza cuando se trata de fijar una selección, una clasificación, una teoría de los objetos perdidos. Porque en el cine hay diferentes modos de ser *off*. Hay objetos definitivamente perdidos (irrepresentables, como por ejemplo la cámara que filma y que por-lo-tanto-no-se-puede-filmar, o prohibidos, como el profeta Mahoma en la película *The Message* [Moustapha Akkad, 1977]) y objetos temporalmente perdidos (de vista), sometidos a la pulsación bien conocida del *fort* y del *da*, sujetos a la metáfora freudiana, y de mercería, del carrete de hilo, susceptible de un eterno retorno, para horror o alivio del espectador. No son iguales; calificarlos como *off* no los unifica.

Pero esta distinción del *in* y del *off* se convierte en un grueso cable, inadecuado para anudar lo que sea, cuando se trata de la voz. Mal que bien, se bautiza como voz *off* aquella cuyo emisor se supone que está fuera de campo y viceversa. Y con ello lo único que se consigue es distinguir lo que es síncrono de lo que no lo es, proyectando la voz sobre su doble visual e incluso reduciendo éste al espectáculo de la torsión y del dibujo de los labios. Se relaciona la voz *off* con una ausencia

de la imagen. Creo que hay que darle la vuelta al procedimiento y referir a las voces a su efecto *en* o *sobre* la imagen, a la presencia de dicho efecto.

Llamaré *voz en off, stricto sensu*, a la que va siempre paralela al desfile de las imágenes y que no coincide nunca con ese desfile. Por ejemplo: el comentario de un documental sobre sardinas puede decir lo que le parezca (describir sardinas o denostarlas) que no tendrá impacto medible sobre ellas. Esta voz, sobreimpuesta a posteriori sobre la imagen, montada sobre ella, no es portadora sino de metalenguaje. Sólo se dirige (por entero: su lado enunciado y su lado enunciación) al espectador con el que ella hace alianza, un contrato *a expensas de la imagen*. Y ésta, que queda en una especie de abandono enigmático e inquietante, de desherencia frenética, a fuerza de no servir más que de pretexto para la alianza comentario-espectador, gana con ello una especie de estar-ahí – sentido obtuso, tercer sentido, cfr. Barthes – donde está permitido (aunque para ello se precisa cierta perversión) gozar de incógnito (corten el sonido de la tele y miren las imágenes por sí solas).

En este caso, la voz *en off* tiene efecto de activación. Si digo, hablando de las sardinas: «Esos grotescos animales, movidos por una pasión suicida, se precipitan a las redes de los pescadores y hacen el ridículo más espantoso», este enunciado contaminará, no las sardinas, sino la mirada que el espectador les dirige, pues se ve obligado a desentrañar la evidente falta de relación entre lo que ve y lo que oye. La voz *en off* que fuerza la imagen, intimida la mirada, es uno de los modos privilegiados de la *propaganda* en el cine.

Godard actúa en este plano: en el plano de lo que podríamos denominar «el grado cero de la voz *en off*». En *Leçons de choses* (segunda parte de *Six fois deux / Sur et sous la Communication* [Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976]) la irrupción (tanto más violenta cuanto que es, como todas las imágenes de Godard, rigurosamente imprevisible) de la «plaza del mercado» (en la imagen), inmediatamente bautizada como «incendio» (en el sonido) no se justifica sólo por

un juego de palabras (plaza del mercado – alza de precio- incendio) sino también por una especie de rima sonora entre la remarcada violenta irrupción de la imagen y la enunciación de la palabra. En *Aquí y en otra parte (Ici et ailleurs)*, (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1975) sucede lo mismo con la serie «¿cómo se organiza una cadena?». La voz de Godard, que repite en tono sordo, cada vez que aparece una imagen, «Bueno, así... así... pero también así...» representa, en relación con el «uno por uno» de las imágenes, el mismo papel que las comillas en la escritura con respecto a las palabras que incluyen: destacarlas o distanciarse de ellas.

Por el contrario, llamaré *voz in* a la voz que, *en cuanto a voz*, interviene en la imagen, se inmiscuye en ella, se carga de un impacto material, de un doble visual. Aunque mi comentario sobre sardinas dejaba, en todo caso, a esos pobres peces en su situación de sardinas, no sucede lo mismo cuando, durante un reportaje en directo, interrogo a alguien. Aunque se emita fuera de campo, mi voz irrumpirá en la imagen (*in*), chocará contra un rostro, contra un cuerpo, provocará la aparición furtiva o duradera de una reacción, de una repuesta, en ese rostro, en ese cuerpo. El espectador podrá sopesar la violencia de mi enunciación al contemplar la turbación de la persona que la recibe, como se puede recibir una pelota o un balón (otros objetos *a*): de costado o de frente. Es la técnica que utilizan Ivens y Londrian en *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976). Es también la de las películas de terror y también la de los filmes “subjetivos” de Robert Montgomery. Incluso es ese procedimiento, un poco caído en desuso, donde una voz interpela familiarmente a los personajes del film y dónde estos la escuchan, se inmovilizan, le responden. Paternalismo de Guitry hacia sus “criaturas”, complicidad entre el narrador y los actores del film: de *Entre ciel et terre* (1959) de Salah Abou Seif a *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Berlanga.

Esta *voz in* es el lugar de otro poder, tanto temible cuanto que pasa inadvertido; hacer pasar por la emergencia de la verdad lo que no es más

que la producción, ofrecida al voyeurismo del espectador, de la confusión del cobaya cuando se enfrenta al dispositivo preguntas-respuestas. [...]

He llamado voz en *off* y voz *in* a las voces cuya emisión permanece invisible. La primera introduce la tentación del metalenguaje y su discurso protegido; la segunda, sobre el pequeño juego de preguntas-respuestas. Hay por lo menos otros dos tipos de voz, las que se emiten “dentro de” la imagen, tanto si salen de una boca (voces *out*) como del conjunto del cuerpo (voces *through*).

La voz *out* es ni más ni menos que la voz según sale de la boca. Chorro, deyección, desecho. Una de esas cosas que el cuerpo expulsa (hay otras: miradas, sangre, vómito, esperma, etc.). Con la voz *out* abordamos la naturaleza de la imagen cinematográfica: imagen plana que da sensación de profundidad. En lugar del espacio imaginario de donde proceden las voces en *off* y las voces *in* (espacio aleatorio que depende del dispositivo técnico de la proyección, de la configuración de la situación de los altavoces, de la del espectador y de la acomodadora que lo ha colocado), nos encontramos con un espacio ilusorio, con un *cebo*. La voz *out* sale del cuerpo filmado que es un cuerpo de hecho problemático, una falsa superficie y una falsa profundidad: un doble fondo de algo que no tiene fondo y que expulsa (y por lo tanto hace visibles) determinados objetos con la misma generosidad con la que en los taxis de Buster Keaton contienen regimientos. Ese cuerpo filmado se parece al cuartel de *La mudanza* (*Cops*, Buster Keaton, 1922) o a la iglesia de *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Buster Keaton, 1925).

La voz *out* participa de la pornografía porque fetichiza el momento en que sale de los labios (labios de las estrellas o Marlene Dietrich poniéndose carmín ante el pelotón de ejecución en *Fatalidad* [*Dishonored*, Josef von Sternberg, 1931]). De manera similar, el cine porno se centra íntegramente en el espectáculo del orgasmo desde el punto de vista masculino, es decir, *desde el lado más visible* (coitus interruptus, eyaculación). Por lo tanto, la voz *out* provoca todo un “teatro de las materias” pues es el lugar mismo de cualquier metáfora religiosa (paso de lo interior a lo exterior *con metamorfosis*). Captar el momento de la emisión de la voz equivale a captar el momento en el que el objeto *a* se separa del objeto parcial. [...] Hay una pornografía de la voz de hecho comparable a la pornografía del sexo (abuso de las entrevistas, bocas de los líderes políticos, etc.). Por otro lado, es aquello con que los más astutos tejen sus ficciones (en desorden: *Schatten der Engel* [Daniel Schmidt, 1976]: una prostituta pagada para escuchar; *Le sexe qui parle* [Claude Mulot, 1975]: un sexo de mujer que *dice* su bulimia).

Por último, tendríamos que llamar, en todo lógica, voz *through* (voz a través) a la que se emite dentro de la imagen pero fuera del espectáculo de la boca. Determinado tipo de encuadres (en el *flash-back* de *Les Enfants du placard* [Benoît Jacquot, 1977], con el padre como decapitado), la idea preconcebida de filmar a los personajes de espaldas, de lado o de tres cuartos, la multiplicación de lo que sirve de pantalla (mueble, cuerpo, una caja, etc.) bastan para separar la voz de la boca. El status de una voz *through* es ambiguo, enigmático, pues su doble visual es el cuerpo en su opacidad, en su expresividad, entero o a trozos. •

Extracto de “L’Orgue et l’Aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)”, artículo publicado en *Cahiers du cinéma* n° 278-279, agosto-septiembre de 1977 y en edición revisada en DANEY, Serge (1996). La rampe. Cahier critique 1970-1982. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 162-175. El artículo fue traducido al castellano extractado en: CHION, Michel (2004). La voz en el cine. Madrid: Cátedra, pp. 167-171 (traducido por Maribel Villarino Rodríguez) e íntegramente en: DANEY, Serge (2004). Cine, arte del presente. Buenos Aires: Santiago Arcos (traducción de Emilio Bernini).