

La voz humana —dijo en una ocasión Michel Chión (1)— no constituye un elemento más de la banda sonora en el film; en realidad, su mera presencia efectúa una jerarquización de todo el resto de componentes sonoros, los cuales giran indefectiblemente alrededor de ella. A tal estratificación se le ha denominado «vococentrismo». En el fondo, se trata de la estructura de un espacio sonoro que debiera contener al cuerpo que habla. Ahora bien, el hecho de que tal voz no identifique un espacio de la imagen, sino que, por el contrario, convergiendo en su centro, proceda de una fuente exterior no visualizada (un fuera de campo —el acústmetro, como le llama Chion) puede servir para suscitar una serie de reflexiones sobre el montaje sonoro desde su columna vertebral, la enunciación. Pero no es toda voz la que nos ocupa en esta ocasión, sino sólo aquella que está llamada a organizar un proceso enunciativo en el interior del filme, aquella, en suma, que ubica a un narrador en el centro de un relato verbal que las imágenes van a seguir, intentar su reproducción o desviar en la pertinencia de las marcas que ligan el relato a aquél que lo pronuncia instituyendo relaciones complejas, tanto en lo que respecta a la banda sonora como en lo que concierne a la banda imagen y a su mutua interacción. Y ello porque el objetivo que nos interesa —los productos que con notoria equivocidad e imprecisión se agrupan bajo el título de «cine negro»— ha recurrido con singular frecuencia a la interpretación del punto de vista rigurosamente subjetivo propio de la novela-negra en términos de presencia de un narrador interno provisto de voz en off y llamado a disparar un relato que jamás lo desborda desde el lugar en que el espectador —junto a él— debe situarse.

Y, sin embargo, una revisión medianamente atenta de los resultados obtenidos saca a la luz las más disparatadas inconexiones de verosimilitud. Citemos al azar algunas. *Laura* (O. Preminger, 1944) se abre con una voz en off sobre pantalla en negro («Nunca olvidaré aquel fin de semana en el que murió Laura...»). Un largo travelling lateral recorre las vidrieras donde reposan valiosos objetos dignos de un museo, mientras la voz se identifica, pronuncia ese «yo» nuclear en toda enunciación, afirma su «hic et nunc» y la instancia de un pasado recordado en el que deberá tener lugar el desarrollo de la acción evocada («Yo, Waldo Lideker, era el único que la había conocido de verdad... Y empezaba a escribir la historia de Laura cuando...»). Acto seguido, y toda vez que se disuelve definitivamente tal voz, la acción se sitúa en el inevitable presente de la imagen. Con todo, lo que llama la atención es que esta imagen sucesora, ligada y disparatada por un punto de vista sonoro señalado desde el arranque, asistirá a secuencias de las que el propio narrador se encuentra excluido, y, por lo demás, la

El cuerpo del ausente

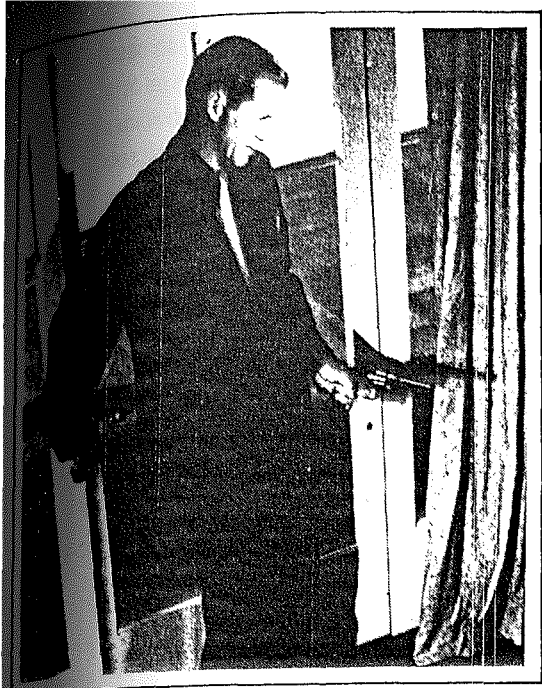
(Voz en off y punto de vista en el film negro)

Vicente Sánchez-Biosca (*)

Para Elena

muerte final del personaje-narrador, poco antes de finalizar el filme, parece vaciar su condición de guía narrativo, transformando en decorativo aquello que sin duda creímos articulación enunciativa del filme. Tan sólo —y de modo confuso— las palabras últimas («Adiós, amor») al tiempo que la cámara se aproxima al reloj destrozado por el impacto de bala, dan la impresión de insinuar que esta voz ya no surge de un cuerpo vivo en la diégesis, sino de más allá de la tumba, física y narrativa. *Kiss of death* («El beso de la muerte», H. Hathaway, 1948) arranca con una voz en off femenina que se propone historiar la turbulenta vida del atracador por necesidad Nick Bianco. Tal vez, empero, se asemeja a la de un comentarista. Ninguna identificación del lugar desde el que se relata. Sólo en su carta de intervención, el personaje que la ostenta es visualizado y se diegetiza, a partir de lo cual su desaparición de la conducción del relato será absoluta hasta que, sorprendentemente, sancione un final feliz que la imagen elide. Diríase que la diegetización del personaje impone su exclusión demiúrgica y narradora por una más que evidente incapacidad articuladora.

No conviene ni resulta útil en este breve texto prodigarnos en la casuística. Y, pese a todo, tentativas divergentes de las anteriores nos permiten inferir que la pretensión de este modelo de punto de vista no se agota (ni tan sólo se presenta emblemáticamente) en el recurso de la voz en off. Así, el abusivo intento de reducir lo que es un punto de vista rigurosamente interno al efecto técnico de cámara subjetiva (*The lady in the lake*, R. Montgomery, 1946) o la inteligente decisión de convertir, a condición de eliminar la voz en off, la semántica del punto de vista a términos de estricta focalización narrativa (*The big sleep*, H. Hawks, 1946) a la que se adhiere la identidad por confusión de los saberes del es-



pectador y del detective. Decimos, pues, que la discrepancia de recursos formales puestos en funcionamiento por estos modelos de film negro expresan con singular precisión que el proyecto que inscribe a todos ellos bajo la misma investigación no reside en una elección retórica uniforme, sino más bien en el deseo de reflejar el rigor de un punto de vista no demiúrgico, parcial y limitado, a diferencia de lo que venía siendo común en el modelo narrativo clásico hollywoodense y a semejanza de los más notables ejemplos de novela negra (2).

Pues si tales investigaciones se demuestran contradictorias, inestables y conducentes a resultados desiguales es sin duda porque todas ellas, desde el seno del modelo de representación clásico en el que se producen, entran en conflicto de algún modo con las peculiaridades enunciativas ya estabilizadas en el cine hollywoodense de los años cuarenta. En otras palabras, si el modelo de representación institucional tendía —lo que no implica un logro efectivo y sin contradicciones en todos los casos— al borrado del sujeto de la enunciación, al enmascaramiento del trabajo de producción textual, pretendiendo sumir al conjunto del relato en el lugar de los objetos ficcionales de que habla y encubriendo las huellas reveladoras de la voz que las articula, así como la existencia virtual de diversas escrituras, tal modelo —decimos— difícilmente podía admitir en el interior de sus estructuras una identificación del narrador que dirige el relato, dado que su pretensión consistía, por el contrario, en dar la impresión de que los hechos se cuentan a sí mismos. Y es que la verosimilitud del cine narrativo clásico admite mal los dobles enunciativos; para él la bifurcación de voces tiende a ser una cuestión decorativa de formas que conviene evitar y su evidenciación introduce una contradicción abierta (de la que, obviamente, no sólo participa el «cine negro» ni

tampoco todos sus productos entre un discurso que se oculta tras la ficción que lo vacía y la existencia formalizada de un narrador que liga el relato y sus categorías personales, espaciales y temporales a un sistema de oposiciones respecto a su enunciación. Dicho con otras palabras: si el modelo de representación institucional evacua la instancia enunciativa —Welles, lo sabemos, invirtió tal proceso en el seno del cine americano—, la representación de un narrador en su interior contribuye de algún modo a desvelar la pregnancia del discurso y, por ello, a revelar el carácter enunciativo que posee cualquier otra voz que dirija el texto, sea ésta —a partir de ahora— visible o invisible, audible o no.

Pero a estas alturas convendría detenerse en una reflexión sobre las peculiaridades enunciativas del discurso fílmico en orden a determinar el carácter de la contradicción mencionada y, sobre todo, a decidir sobre aquello que desde el interior del dispositivo podía estimular dicha posibilidad de transparencia, es decir, los conflictos que subyacen a la verosimilización del punto de vista en el filme clásico y las fisuras que permitirán su abertura.

Lo primero que llama la atención en el ámbito de la enunciación fílmica es la carencia de deixis de la banda imagen, la dificultad de pronunciar ese «yo» que —Benveniste nos lo enseñó (3)— sólo en el discurso constituye al sujeto. Pues tal vacío entra en colisión con la banda sonora que tiene a su disposición, merced a la lengua natural, un sistema previsto de deicticos y fórmulas de personas que permiten el engarce del discurso a la voz que lo articula. La banda imagen, por el contrario, parece constreñida a la calidad de no-persona. Se diría que la transparencia —sólo desde este enfoque, claro está—, la permanencia en este «él» evacua las marcas de persona, tiempo y espacio sentenciando una imposibilidad de regulación de marcas opositivas y sumiéndose en este imperio de lo anafórico que resultaba terreno propicio para su utilización con fines ideológicos por el cine clásico.

Claro que si bien la banda imagen del texto fílmico puede adecuarse aparentemente con facilidad a lo que Greimas/Courtés (4) denominaron «texto enuncivo», conviene no olvidar que también éste es producto de un trabajo no por borrado menos existente. Por demás, es necesario señalar que, aunque las marcas de enunciación de la banda imagen no refuerzan las categorías de persona, tiempo y espacio, sí quedan definidas por la particularidad de poseer cierta capacidad reflexiva en lugar de enajenarse en la diégesis (F. Jost hablará de instancia metalingüística como primera manifestación de la enunciación fílmica (5)).

A tenor de lo dicho, la enunciación en el cine narrativo clásico debe ser considerada como un complejo pro-

ceso de verosimilización, de reconversión de lo discursivo en narrativo, apoyándose en un trabajo de naturalización de la batería retórica disponible. Al trabajo de producción textual lo conocemos como enunciación fílmica, al contradispositivo que efectúa el borrado de las huellas de dicho trabajo (y conviene tomar buena nota de que tal borrado supone a su vez un nuevo trabajo adicional) convendremos en denominarlo modelo de representación institucional.

Así planteado, no se trata de afirmar que el dispositivo fílmico se vea abocado inexorablemente a la transparencia, puesto que la carencia de marcas de persona, tiempo y espacio a nivel de la banda imagen no supone —como acabamos de ver— imposibilidad de descubrir huellas enunciativas en general. Se trata, sin embargo, de identificar la abertura que el dispositivo había de propiciar para que un modelo narrativo determinado —a saber, el clásico— edificara un sistema tendente a la transparencia o, si se prefiere, un tipo de explotación —parcial, sin duda, pero efectivo— que la escritura clásica realizó sobre las condiciones del dispositivo a base de restricciones y reconducciones. Y, por ello, la banda sonora —o, incluso, el lenguaje natural en general, pues también el cine llamado «mudo» moviliza su sistema— debía verse plegada constantemente a la transparencia visual, persiguiendo su invisibilidad que no podía fundarse sobre otro pilar que la dependencia más absoluta, la búsqueda de la sincronía (Eisenstein lo supo ver junto a Alexandrov y Pudovkin ya en 1928).

Así pues, delimitar en el espacio sonoro una voz de narrador supone, además del desdoblamiento de las categorías enunciativas comentado, establecer un contraste por no sumisión entre la banda imagen —siempre en presente— y la banda sonora —con su estratificación virtual de tiempos—, dado que aquello que hemos de visualizar en el curso del relato obedece a angulaciones, escalas, emplazamientos y formalizaciones del campo visual, etcétera (pero también a categorías narrativas más complejas) que obtiene una difícil (cuando no imposible) traducción en el plano sonoro. Y sólo en momentos extraños de la historia del cine americano —o tras el agotamiento del modelo narrativo clásico— esta voz asumirá el riesgo de despreciar la verosimilitud de una justificación interna. Un ejemplo insólito lo constituye *Sunset Boulevard* (El crepúsculo de los dioses, B. Wilder, 1950), en donde el clima onírico y asfíxico del film queda espléndidamente restituido por la inverosimilitud que le otorga su narración a un difunto, identificado y visualizado como cadáver desde el comienzo.

Por ello, la operación que desarrolla una porción nada desdeñable del «cine negro» —como también otros filmes— viene a desvelar en sus desajustes y errores el

perfecto acoplamiento de montaje que asentó el modelo de representación institucional al tiempo que las dificultades que debió arrostrar para efectuar un creativo montaje sonoro que ya el dispositivo radiofónico estaba investigando (Véase como modelo ilustrativo *Citizen Kane*, de Orson Welles).

Estas breves consideraciones en torno al desajuste —o a la inscrustración— que ciertos films negros introducen en el seno del modelo de representación institucional, en su intento de limitar la visión totalizadora a la que parecía adecuarse el dispositivo enunciativo clásico, nos ponen en contacto con, al menos, dos paradojas: en primer lugar, la transparencia del modelo narrativo clásico como lugar adecuado a la demiurgia; en segundo, una investigación sobre el punto de vista por parte de los films negros que retiene en ocasiones de entre los distintos componentes de la perspectiva narrativa —focalización, identificación, saber, etc.— un aspecto técnico y que, usándolo con notoria imprecisión, coloca una cuña, aún indirecta, en la estabilidad de la verosimilitud del montaje clásico.

Y es que el cine negro, designado metafóricamente por un valor cromático, participa en otra serie de cuestionamientos de los límites del modelo clásico. Entre todos ellos, y puesto que no es objetivo de estas notas indagar en el particular, señalaremos los siguientes: en primer lugar, la débil relación causal que anuda las secuencias de la estructura narrativa en cuyo interior los engarces no conducen a una explicación exhaustiva (resolución de expectativas) de todos los conflictos abiertos en el curso del film (sí, por supuesto, en sus líneas maestras); en segundo, y ligado a lo anterior, el desprecio de la verosimilitud de que hacen gala múltiples guiones firmados por indiscutibles maestros (Hecht, Brackett, Huston...) y que no pueden ser atribuidos a impericia sin más; por último, el trabajo nada habitual en Hollywood de iluminación, la superación de la frontalidad y del «key-lighting», que remite a la retórica centro-europea, muchos de cuyos técnicos se atrincheraron en el nuevo género.

Un modelo ejemplar y, tal vez, único en la historia del film negro es *The big sleep*. Basado en la primera novela de R. Chandler, con guión de L. Brackett, J. Furthman y W. Faulkner, fue rodada por uno de los cineastas más clásicos de todos los tiempos, H. Hawks. Así, mientras la renuncia a la primera persona narrativa no implica cuestionamiento de la semántica profunda del punto de vista, dado que el film moviliza una estricta focalización, identificación y equilibrio del saber del personaje y el del espectador, la planificación del montaje se atiene a una asombrosa transparencia. En efecto, la cámara jamás se desplaza con independencia de los personajes; incluso cuando ello resulta inevitable, siempre busca



un apoyo en algún movimiento interior al cuadro. Esta cámara de Hawks prepara entradas y salidas de campo con un minucioso sentido de la economía del *raccord*, ubicándose en el lugar adecuado para evitar el corte; jamás presenta un campo vacío como decorado en ciernes ni retiene uno de ellos después de la desaparición de los personajes que lo poblaban. Hasta las elipsis quedan cosidas por cuidadosos *raccords* intersecuenciales que se sustentan en ritmos de entradas y salidas de los personajes entre secuencia y secuencia con el fin de no vaciar ni por un instante el campo de la ficción. Hiper-codificación, por demás, de los signos de puntuación... Este film se nos presenta como un fascinante objeto de estudio y análisis, un lugar privilegiado donde indagar los cruces y superposiciones que se producen en el cine narrativo clásico.

Por supuesto, no es pretensión nuestra dar solución a esta intrincada problemática suscitada por los films negros. Sin embargo, el estudio de los desajustes que nosotros sólo hemos puesto de relieve habrá de contribuir a un esclarecimiento de las enormes contradicciones que atravesaron el devenir del modelo de representación institucional en sus formas de montaje y en su dispositivo enunciativo, toda vez que el ennegrecimiento de la pantalla que tuvo lugar con los films que nos ocupan ha pasado a ser un curioso detalle formal capaz de expresar metafóricamente el enturbiamiento de un modelo de representación sólidamente asentado en su hegemonía, pero asediado por innumerables —y marginales, si se quiere— flancos que, sin encarnizamientos de ningún tipo, sólo pueden ser recuperados en las contradicciones que pueblan su fascinante historia.

* Profesor-investigador del Instituto de Cine y Radio-Televisión de Valencia. Miembro del Consejo de redacción de las publicaciones *Ideología y Literatura* y *Eutopías*. Pertenece a la secretaría ejecutiva de la publicación cinematográfica CONTRACAMPO.

NOTAS:

- (1) CHION, Michel: *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma/l'Etoile, 1982, p. 15.
- (2) No existe contradicción profunda entre la primera persona (o narrador representado) en la mayoría de las novelas de R. Chandler y la tercera persona adoptada por D. Hammett, al menos desde la óptica abordada por nosotros, pues ambos persiguen procedimientos retóricos distintos, la definición de un punto de vista rigurosamente limitado y no demiúrgicos, ya que sabemos que entre los componentes de la perspectiva narrativa la representación del narrador es sólo un elemento más.
- (3) BENVENISTE, E.: «De la subjetividad en el lenguaje» en *Problemas de lingüística general*, Madrid, S.XXI, 1971.
- (4) GREIMAS, A.J. y COURTES, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 146.
- (5) JOST, F.: «Discours cinématographique, narration: deus façons d'envisager le problème de l'énonciation» en *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.

LINEA DE TRANSFER

FILMOTECA
VALENCIANA

DIVERSAS MIRADAS SOBRE EL CINE NEGRO



Edita:
Filmoteca Valenciana
Conselleria de Cultura, Educació i Ciència

Dirección del Ciclo
y Coordinación del Catálogo:

Vicente Ponce

Producción y Comunicación del Ciclo:

Voramarc. Servicios Integrales
de Publicidad, S.A.

Gestión de la Programación del Ciclo:

Tabarca Films

Documentación del Catálogo:

Ferrán Marín

Empresa Exhibidora:

Cine Eslava

Diseño de la Imagen Gráfica del Ciclo

Rompeolas. Servicios Integrales de Comunicación
Visual, S.A.

Maquetista:

José Perales

Fotocomposición:

Com-Clave, S.L. Tel. 378 09 38

Impresión:

Pentagraf Impresores, S.L. Tel. 374 83 63

Agradecemos a Vicente Domingo, Enric Martínez y Antonio Llorens, por su grata colaboración. Además de a todos los autores de los textos incluidos en esta publicación, agradecemos la participación de cuantos han hecho posible este ciclo, desde trabajos considerados injustamente como menores o secundarios, tales como electricistas, decoradores, transportistas y, muy especialmente, a todo el personal del cine Eslava.