

## **La voz en el cine francés: escucha, ritmo, lengua**

Loreto CASADO

Universidad Pablo de Olavide

La escucha, el ritmo y la lengua son aspectos de la vocalidad bastante desatendidos dentro de la reflexión cinematográfica y el análisis filmico, y que sin embargo ofrecen un campo de investigación interesante para los estudios lingüísticos, literarios y artísticos, considerados en su transversalidad.

La voz humana es objeto de múltiples disciplinas. La voz se ha convertido en objeto de interés más allá de los círculos de los especialistas, e incluso en una moda, sobre todo a partir de los años setenta del siglo veinte. La recuperación de la voz se debe a factores diversos. Hay que reconocer el papel que ha jugado el feminismo: una de las primeras editoriales en publicar audio-libros fueron las *Editions des Femmes*. La expresión fluida de la voz se opone a la rigidez de lo escrito. La oposición oral/escrito es también otra tendencia de finales del siglo veinte que pone en boga los estudios sobre la oralidad y que mitifica la voz como espacio de libertad, pulsión vital, lengua original, fetichismo al que contribuirá no poco el psicoanálisis.

Por otra parte el estudio de la literatura asocia voz con enunciación narrativa desde unos parámetros definidos por las ciencias del lenguaje nada más. Existe así pues un confusionismo muy grande en torno al pensamiento de la voz, ya que o bien queda reducida a simple vehículo de comunicación lingüística o bien se convierte en mito, ignorándose en ambos casos el componente sensorial de la vocalidad.

La introducción de un punto de vista antropológico en los estudios del lenguaje hace sin embargo que empiecen a cambiar a las cosas. La sociología, la psicolingüística, la fonética, la poética empiezan a considerar la integración del cuerpo, la psiquis, el comportamiento del imaginario y el lenguaje desde una perspectiva sinérgica.

En este sentido la voz en el cine ofrece un campo enorme de observación. El siglo veinte se sitúa artísticamente bajo el signo del cine. Es sorprendente cómo en tan poco

tiempo desarrolló su expresividad para mostrar desde la más sencilla realidad hasta los aspectos más profundos de la personalidad y la vida humana. El arte del cine, por otra parte y como muy bien vio André Bazin, permite analizar mejor la evolución de otras artes, lleva a cuestionar el arte en toda su dimensión, y desde la modernidad.

El cine, sobre todo en sus principios, influyó la producción artística desde su carácter joven y popular. Baudelaire y Rimbaud reconocieron las correspondencias de sensaciones e hicieron de ellas la inspiración del arte moderno. Michel Chion distingue entre esa inter-sensorialidad evocada por los poetas y que actúa en un plano simbólico e imaginario y la trans-sensorialidad que intenta definir el funcionamiento fisiológico en la transmisión de las sensaciones. Sensaciones cinéticas organizadas artísticamente y que se transmiten por un sólo canal pueden traducir los otros sentidos. El cine mudo puede expresar los sonidos mejor que el propio sonido mediante un montaje fluido y rápido, la música acusmática puede solicitar visiones más logradas que las propias imágenes. El arte cinematográfico se define desde la audio-visión.

Mientras a lo largo del siglo veinte la literatura y las artes plásticas se debaten en problemas formales que las conducen al callejón sin salida de su propia negación y su fracaso, el cine se ofrecía como alternativa en cuanto escritura con dos tintas: la imagen y el sonido. La articulación de los dos elementos a la hora de traducirse en "film", nos remite a los orígenes del nacimiento del cinematógrafo.

El cine mudo, dice Chion, debería llamarse cine sordo, no mudo. El cine mudo siempre contó con voz, sólo que no se oía, permitía que se imaginara, que resonara en el espectador. Los personajes no paraban de hablar como demostraba la mímica y los movimientos de los labios y el silencio de la voz era también voz soñada. Así pues, cuando el cine sonoro aportó la voz real sincronizada, trajo consigo también cierta decepción. El éxito de esta nueva vertiente que vino a transformar completamente la industria del cine mostraba que el público venía a satisfacer una necesidad de "oral", la misma que hoy puede suponer el cine de efectos especiales y el Dolby estéreo, un cine cuyo realismo sensorial choca a los cinéfilos pero alcanza altas cotas de popularidad sobre todo entre los jóvenes.

De pronto, el nuevo cine, el cine sonoro, se veía privado de todo misterio e hizo falta tiempo hasta que su hiperrealismo dominante se mitigara y dejara un espacio al

silencio, a esos intersticios de los que hablará Bresson en los que se filtra la imaginación, tan necesarios en la obra de arte para funcionar plenamente.

Es así como se entiende que los grandes del momento, Chaplin, Eisenstein o Stroheim se mostraran reticentes ante el cine sonoro, en realidad el "cinéma parlant", pues no era el sonido lo que causaba problemas, sino la voz en sí en cuanto presencia, la voz en cuanto sombra de la imagen, en cuanto poder, en cuanto amenaza de lo que el cinematógrafo podía perder.

En lo que a la voz se refiere, se dice que en el cine francés se habla mucho; se dice también que peca de literario; es un cine, efectivamente, en el que los diálogos, como se verá más tarde, tienen una gran importancia.

El primer cine sonoro francés toma sus distancias hacia la omnipresencia de la voz e intenta no romper con el arte del cine mudo. Entre *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair y *L'Atalante* (1933-34) de Jean Vigo la realizaciones intentan asociar la palabra y la imagen conservando las propiedades del lenguaje cinematográfico y otorgando el primer papel a la imagen recurriendo incluso a los intertítulos para narrar la acción de la película.

De la voz hablada en el cine, desde sus orígenes, pueden distinguirse distintas utilizaciones: la que podría llamarse utilización teatral, la más frecuente y que determina una escenificación que aunque no sea como en el teatro sí condiciona el juego de los actores e incluso los cambios de punto de vista de la cámara. Otro uso de la voz, menos frecuente, es el aparecer como texto capaz de movilizar las imágenes que evoca: es el caso de la voz en off de un narrador, aunque también puede proceder de uno de los personajes. Esta presencia de la voz tiende a minimizar la autonomía de lo visual, por ello se utiliza de forma limitada, sobre todo a modo de introducción, y desaparece discretamente cuando la acción expresada en imágenes se pone en marcha. Sacha Guitry en su *Roman d'un tricheur* (1935) proporciona un caso extremo del recurso a la voz en off durante toda la película, voz suntuosa que se impone negando la consistencia del universo cinematográfico al privar de sonido a la mayoría de sus imágenes. Esta voz en primera persona, en lugar de adoptar un tono neutro con el que pueda identificarse la sala, se proyecta ostentosamente con una articulación y timbre que marca claramente la distancia que la separa del espectador.

En los años cuarenta, años de la ocupación nazi marcados por la presión de la censura, destacan los trabajos de Marcel Carné y Jacques Prévert: la leyenda medieval *Les Visiteurs du soir* (1942) y la gran intemporal *Les Enfants de Paradis* (1943-45). A través de los guiones de Prévert la literatura se desplaza al cine sin tratarse de adaptación literaria de una obra, sino de literatura en su vocalidad, en su oralidad. La acción de la primera película se resume en la figura del amante y trovador Gilles y en el poema que entona y da tono a la película, más allá de todas las convenciones de la narración. La escena de la canción no pierde hoy en intensidad por aliar magistralmente la imagen, el juego de miradas entre la pareja, la fuerza evocadora de la voz cantada y escuchada, todo ello inscrito en el poema-canción "Sables mouvants", también de Prévert.

Por otra parte *Les Enfants du Paradis* representa una síntesis entre el teatro, el melodrama y la pantomima, y refleja mejor aún que la anterior la resistencia de los elementos del cine mudo ante la implantación del sonido. El mimo Baptiste Debureau se identifica con el mutismo. Uno de los temas de la película es la oposición entre la pantomima y el teatro, oposición a su vez entre el cine mudo y sonoro. Pero su verdadera fuerza se encuentra en el hecho de basar en el silencio toda la intriga amorosa, el deseo; el mutismo, la mirada perdida de Baptiste se quedan al margen del espectáculo de la pantomima exótica y bulliciosa, es mirada silenciosa captada por Garance, quien descubre en ella su verdad. Trata en definitiva la limitación del lenguaje para comunicar el deseo frente al silencio y la mirada; el ojo es oído y habla en el silencio. Y esto lo muestra el arte del cine.

Otra de las utilizaciones de la voz hablada, además de la voz teatral y la voz en off, es la que Michel Chion denomina "parole-émanation" cuando el diálogo parece surgir de los personajes, o constituir un aspecto complementario de los mismos. Las voces "silueta" de las películas de Tati son un ejemplo. Sólo se escuchan frases inacabadas, como en la periferia de la imagen. La voz se reduce a la dimensión que el cuerpo ocupa en el encuadre (normalmente planos generales) y para evitar que la inteligibilidad de las palabras pase a primer plano, Tati recurre a la post-sincronización y la mezcla con el fin de crear una especie de fluido, de parpadeo, a fin de que lo sonoro no se imponga sobre lo visual. En la banda sonora de *Les vacances de Monsieur Hulot*

(1953) se escuchan al mismo nivel el ruido de las olas, los gritos de los niños, los saludos, breves comentarios o exclamaciones de los veraneantes. Los diálogos se colocan en el interior del sonido. La voz humana cede terreno para dejar espacio a los ruidos, para que puedan también ellos "hablar". No se trata de un magma sonoro, confuso e indistinto. Todo se percibe acústicamente con la mayor precisión, en consonancia con una nitidez casi alucinadora de la luz. Mirada despejada, escucha aguda del mundo.

Es cierto que en el cine francés el lenguaje ha desempeñado una función particular por su vinculación a la literatura y por la afición a la lengua bien construida, bien formulada. Por ello en el cine francés el dialoguista es una figura importante. También es verdad que ningún otro cine en el mundo cuenta con tantos escritores o autores dramáticos que hayan realizado películas: desde Guitry ya citado a Duras y Robbe-Grillet, pasando por Giono o Cocteau o Prévert. Más tarde, los cineastas de La Nouvelle Vague, defensores acérrimos del cine visual frente a la tendencia teatral, filmarán largos diálogos o monólogos cuyo sentido no será hacer progresar la acción sino existir por sí mismos. Pero también hay que citar en el trabajo cinematográfico de la voz, la importancia del documental, género que se desarrolla en Francia al tiempo que el cine y al que figuras como Chris Marker o Alain Resnais sabrán darle un carácter renovador e inconformista. *Nuit et brouillard* (1955) de Resnais evocación de la tragedia de los campos de concentración, con imágenes estremecedoras que plantean la imposibilidad de decir el horror, está marcada por el comentario de Jean Cayrol, uno de los supervivientes de Mauthausen, voz en off de un texto admirablemente escrito y leído.

De Alain Resnais es imprescindible subrayar también *Hiroshima mon amour* (1959) película considerada una obra maestra por la conseguidísima asociación entre la imagen y el sonido. Con diálogos de Marguerite Duras y voz de Emmanuèle Riva, la dicción nítida y lenta, como de hecho el ritmo de la película, posa la huella del personaje femenino, lo subjetiviza en cada una de las palabras hasta tal punto que, como dice Julián Marías, esta realización podría servir para ciegos pero no para sordos.

En su célebre artículo "Une certaine tendance du cinéma français" publicado en los *Cahiers de cinéma* (1954) François Truffaut critica el realismo psicológico dominante en la producción francesa de esos años y representada por cineastas que

basan su realización en el trabajo de los guionistas. Critica la confusión entre populismo y realismo en la utilización del lenguaje según la cual parece imprescindible acumular palabras vulgares para conseguir unos personajes abyectos sobre los cuales el cineasta pretende actuar como moralista, pero que resultan a los ojos de Truffaut infinitamente grotescos. A los ojos de éste último, ni Renoir, ni Bresson, ni Tati, ni Abel Gance, ni Max Ophüls serían capaces de crear personajes despreciables. Creer en ellos, no se sitúan por encima: son autores, no guionistas.

Entre estos autores, Bresson, como ningún otro, se esfuerza en distinguir entre el arte del cinematógrafo y lo que se entiende por cine, que él califica de teatro filmado. Por eso en sus películas no trabaja con actores sino con "modelos", tomados de la vida.

Robert Bresson representa el caso más radical del cine francés en el uso de voz. Si ya la tendencia es, como se ha visto con Tati y otros cineastas respetuosos con el lenguaje cinematográfico, retener la voz, no dejar que pase a primer plano, en Bresson este control se convierte en una obsesión. Se reprocha a Bresson la dicción monocorde que impone a sus "modelos". Y no tanto por la monotonía sino por la extrañeza que esto supone, desconocida tanto en el cine como en el teatro. El modelo bressoniano habla escuchando lo que emite, interiorizándolo, sin dejar que la voz resuene en el espacio.

Bresson sabe que la voz es la cosa más reveladora que existe, el rasgo que mejor define una personalidad. Pero en el arte esta personalidad individual cede el paso a la realización de la voz en el lenguaje y en el cuerpo. La voz interiorizada es invitación a la escucha del tono, registro, timbre, enunciación, invitación a escuchar la voz como sustancia. Lo mismo que sucede con los sonidos: el paso de un carro no es signo de actividad agrícola, ni estación del año, ni lugar geográfico ni sociedad determinada sino antes que nada chirriar de los ejes, estridencia, salpicaduras de barro, repetición. Del *Journal d'un curé de campagne* (1950) a *L'argent* (1983) el cine de Bresson es un intento de mostrar la realidad más cotidiana desde la percepción sensorial más agudizada y sin embargo olvidada por nuestros hábitos visuales y acústicos. Bresson es el único cineasta en otorgar a la imaginación del oído la superioridad sobre la imaginación visual. Cuando se parte de que la imaginación es parte decisiva de la creación, es imposible olvidar el componente del sonido y de la voz. Y sin embargo la insensibilidad al trabajo vocal en el cine es una dominante que puede observarse cada

día en la crítica cinematográfica que lo ignora en absoluto, en la todavía escasa difusión de las películas en versión original, en la falta de calidad de la traducción y el subtítulo, en una técnica de doblaje que la mayoría de las veces -y no sólo en España- cambia voces admirables por otras insoportables, amaneradas, artificiales. El resultado, a base de falsedad, es que se acaba oyendo sin escuchar y mirando sin ver. Para Bresson los medios de comunicación, cine, radio y sobre todo televisión, tal como están concebidos, son escuelas de inatención.

Los ejemplos de Bresson y de Tati definen según Michel Chion una dominante del cine francés: contención, reducir la voz a uno mismo, quitar amplitud, lo contrario de la libertad del cine italiano en explayarse mezclando voces y acentos. De ahí un cine de obsesionados de la voz y de ahí también que al lado de las experiencias tan originales de Tati, Bresson, Duras, Godard se den las voces más apagadas, la dicción más aburrida. En todo caso después de Cocteau o de Guitry el cine francés es más que nunca cine de voces, lo que no quiere decir cine literario si por literario se entiende calcado de la literatura por imitar sus procedimientos expresivos e ignorar los propios del cine. Otra cosa es que la literatura juegue un papel determinante en la formación cultural y artística de un autor. Bresson solía recordar a los jóvenes una frase de Stendhal, "lo que me ha enseñado a escribir son las otras artes", refiriéndose al aprendizaje en el que se educa el ojo, el oído o la palabra. La literatura es también en este sentido escuela de percepción sensorial. De las trece películas que ha hecho Bresson la mayoría se relacionan con la literatura, son adaptaciones de novelas o diálogos. El cinematógrafo de Bresson se apoya en Cocteau, Giraudoux, Diderot, Bernanos, Dostoyevski, Tolstoi.

Lo mismo sucede con François Truffaut. En primer lugar habrá que reconocer como punto de partida su devoción por Balzac, devoción que comparte con Godard y con Rohmer. Más allá de Balzac, una gran parte de sus obras son adaptaciones literarias. Algo importante: el lector Truffaut se deja seducir por una historia, pero desde su amor a la literatura reacciona a una literatura que habla y dice. Cuando descubre *Jules et Jim* de Henri-Pierre Roché, le seduce antes que nada la lengua: la sonoridad de las dos jotas en el título, la rapidez, brevedad y estilo telegráfico de una prosa en la que la emoción surge de la nada.

Truffaut recoge en la película las referencias literarias del libro y añade otras: *Las afinidades electivas* de Goethe o *Las cartas a Lou* de Apollinaire; pero lo que más le interesa es la continuidad que Henri-Pierre Roché establece entre la literatura y el lenguaje oral a través de la vocalidad, que sea en forma de lectura en voz alta, recitación de memoria o canto. Truffaut organiza su película a partir de los parámetros rítmicos que marca la prosa escrita/oral, puntuada por algún verso, cita, y sobre todo la canción en voz del personaje femenino que vuelve a repetirse a lo largo de las diferentes escenas.

Más allá de los autores que le inspiran interesa a Truffaut el universo del libro. En *Fahrenheit 451*, el autor rinde homenaje a la escritura y al libro, pero sobre todo a la continuidad escritura-voz, a la voz, es decir al hombre físico, a la supervivencia de la escritura en la oralidad y más allá del libro. Esta continuidad lenguaje-sujeto-voz-cuerpo se muestra también en *L'Enfant sauvage*. El niño no habla, escribe letras, emite sonidos, se ejercita en la pronunciación, se inicia en el lenguaje, pero también en la emotividad y la afectividad, en la vida humana.

La gran apuesta por la integración cinematográfica de la vocalidad en forma de canción la protagoniza sin embargo Jacques Demy con películas enteramente cantadas como *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) y más tarde *Une chambre en ville*. Se pretende en estas realizaciones, algo totalmente paradójico y provocador: la continuidad entre las situaciones y conversaciones de la vida cotidiana y el canto y la música. Pero eso interesa precisamente al cine, dice Michel Chion: interesa porque la estilización del diálogo cotidiano concuerda precisamente con medios cinematográficos como el decorado o la luz. Jacques Demy es así pues el inventor de un género, el género "en-chanté", un género que logra expresar, a través de una voz cantada, la realidad cotidiana más trivial, más convencional, transformada por el arte de la ilusión y del hechizo.

La virtud esencial del cine, frente a otras artes, es elevar lo más banal y ordinario de la vida a una dignidad épica. Pero el cine es prosaico, insiste Rohmer, y la poesía del cine debe ser la de las cosas mostradas, el mundo, los seres humanos con los medios del cine, es decir con la imagen y la palabra. Los diálogos juegan un papel importante en las películas de Rohmer hasta el punto de ser considerarlos por la crítica como un rasgo

determinante de su estilo. El cineasta desaprueba el enjuiciamiento que se hace sobre el "parler rohmerien" de sus personajes, considerado muy literario e incluso pasado de moda. Para Rohmer, como para Truffaut también, no se trata de ser más moderno ni más realista por adoptar un lenguaje vulgar plagado de juramentos y palabrotas. El habla de los jóvenes así concebido se ha convertido en muchas películas de hoy en una caricatura y para Rohmer no refleja la verdadera realidad. En su trabajo deja en muchos casos improvisar a los actores sin imponerles una forma de hablar. Prueba de la pertinencia del lenguaje en sus películas es su integración en métodos de aprendizaje de la lengua. Rohmer no utiliza "modelos" como Bresson. Busca el tono familiar de la expresión a través de las entonaciones o la articulación, sin retroceder ante los propios defectos del habla como lapsus, contradicciones, dudas que reflejen un comportamiento natural en la vida. Lo mismo podría decirse de su recurso a las lenguas extranjeras en *Le Rayon vert* o en *L' Anglaise et le Duc*, que como en *Jules et Jim* de Truffaut demuestra un rasgo más de sensibilidad artística a la fuerza creadora de la voz en toda su riqueza de tonos, acentos o ritmos.

Un ejemplo de la importancia del lenguaje para Rohmer se observa también en realizaciones como *Perceval le Gallois*, en ningún caso adaptación literaria, sino verdadera puesta en escena de un texto. El respeto a la obra de Chrétien de Troyes se traduce sobre todo por la dicción; Rohmer traduce el texto en francés moderno, en versos octosílabos, conservando la simplicidad gramatical y algunas formas del antiguo francés, lo que supone una verdadera difusión de la obra de literatura medieval y de la riqueza de la lengua, hoy en día cada vez menos al alcance del público.

Canto, poesía oral y escritura convergen en voz, expresión de la presencia corporal en la literatura a través del cine. En consonancia con la afirmación del cuerpo aparecen también las canciones y el baile en las películas de Rohmer.

Un caso opuesto en la utilización de la voz en el cine sería Marguerite Duras. Se habla de la voz Marguerite Duras como puede hablarse de la voz de Sarah Bernhardt o de la voz de María Callas. Una voz en primer plano, una voz sin embargo sin cuerpo, una voz fuera de unos personajes que no despegan los labios. Se trata, una vez más Michel Chion nos informa al respecto, de una liberación de la voz. El cine convencional, según Marguerite Duras quiere por encima de todo atar la voz a un

cuerpo. Así se explica que en *India Song* se produzca esa desvinculación de la voz que se va a convertir en voces errantes. Ausencia contrarrestada por los compases de baile compuestos por Carlos de Alessio y por las *Variaciones sobre un tema de Diabelli* de Beethoven.

El último ejemplo de trabajo de la voz en el cine imprescindible de mencionar es el de Jean Luc Godard. El más difícil también de comentarse, siendo sus películas collages de objetos, paisajes, textos, música. La voz humana en las películas de Godard, ensordecida por el paso del metro, ahogada por el viento, vinculada y arrojada del cuerpo a la vez, es voz al lado de todos los otros elementos filmados de la realidad, de nuestra realidad, del mundo de hoy, sin olvidar su dimensión más trágica: las guerras.

Sus *Historias del cine* son una invitación a no olvidar lo que ha perseguido el cine, a prestar oído a las voces que hicieron posible este arte, el cine francés y más allá del cine francés las historias que ha habido, historias de la actualidad, actualidades de la historia, el cine fábrica de sueños, historias de películas que no se han hecho nunca, historias sin palabras e historias de la noche. Invitación a pensar nuestro mundo, nuestro arte, a través del gran desconocido y poco reconocido cinematógrafo.

## **Bibliografía**

- BRESSON, R. (1975) *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris.
- CHION, M. (1982) *La voix dans le cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris.
- CHION, M. (1985) *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris.
- GUBERN, R.(1973-74) *Historia del cine*, Lumen, Barcelona.
- MARÍAS, J. (1994) *El cine*, Royal Books, Barcelona.
- ROHMER, E. (1998) *De Mozart en Beethoven*, Actes Sud, Aix en Provence; (2000), trad. Loreto Casado, Ardora Ediciones, Madrid.
- TRUFFAUT, F. (1987) *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, Paris; (1999), trad. Clara Valle, Paidós, Barcelona.