

NOTAS

¹ El concepto y sus recursos particulares se explica e ilustra con mucho más detalle en la monografía *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, que edité recientemente con la colaboración de Vera Toro en Iberoamericana/Vervuert (2017).

² En el tipo indeterminable no se puede distinguir entre sueño/imaginación y realidad/recuerdo (ver Orth 2013: 240); en la focalización interna múltiple pueden surgir versiones contradictorias con respecto a un evento singular.

³ La misma posibilidad surge en el cuento „Reunión en un círculo rojo“ de Cortázar. Standish (2001: 143s.) añade a esta hipótesis la poca convincente “possibility that the T is the author (a self-reflexive reading), or indeed that it represents the manipulative powers of authority (an ‘enhanced’ political reading)”.

⁴ En otra adaptación filmica, en el cortometraje geórgico *Graffiti* (2006) de Vano Burdulli, que impresiona por su puesta en escena del sistema represivo, no hay ni metalepsis ni narración no fiable o fantástica, con lo que se subraya la intención política: cuando el pintor descubre al final el graffiti de la mujer, ella lo observa tranquilamente desde un techo. Hay que suponer, simplemente, que fue liberada del encarcelamiento.

⁵ López Petzoldt (2014: 193) destaca, por ejemplo, que “los personajes entran y salen constantemente del encuadre y la cámara los persigue a cada paso, incapaz de prever sus salidas”. Podría añadirse que a veces se repiten movimientos, que los personajes se mueven por lo general de un modo artificial, que se les filman reflejados en espejos o detrás de barrotes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amiel, Vincent (2005) *Esthétique du montage*. Paris: Colin.
- Kacandes, Irene (1994) “Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor’s *La modification* and Julio Cortázar’s ‘Graffiti’”, *Style* (28)3, Fall, 329-349.
- López Petzoldt, Bruno (2014) *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid: Iberoamericana.
- Meyer-Minnemann, Klaus (2005) “Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrie »: la métalepse littéraire” en John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 133-150.
- Orth, Dominik (2013) *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren.
- Schllickers, Sabine (2005) “Inversions, transgressions, paradoxes et bizarries: la métalepse dans les littératures espagnole et française” en John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 151-166.
- Standish, Peter (2001) *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.

PELÍCULAS Y TEXTOS LITERARIOS

- Circe (1964), dir.: Manuel Antín.
- Cortázar, Julio (1951) “Circe”, en *Cuentos completos*, vol. 1, Madrid: Alfaguara, pp. 144-154
- (1994) “Graffiti”, en *Cuentos completos*, vol. 2, Madrid: Alfaguara, pp. 397-400.
- Furia (1999), dir.: Alexandre Aja.
- Graffiti (2006), dir.: Vano Burdulli.

El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de *El muerto y ser feliz. The sound in suspense. The voice off in cinema: the case of The Dead Man and Being Happy*

Juan José Domínguez López

(pág 33 - pág 44)

Este texto analiza el uso de la voz en off en la película *El muerto y ser feliz* (Rebollo 2012) para mostrar cómo es posible crear discursos audiovisuales que se sitúan al margen del Modo de Representación Institucional (Burch 1970) y que ofrecen al espectador las claves de interpretación del discurso dentro de la propia estructura de la obra.

Palabras clave: Cine alternativo, praxis del cine, voz en off, sonido cinematográfico.

This paper analyzes the use of voice off in the film *The Dead Man and Being Happy* (Rebollo 2012) to show how it is possible to create audiovisual discourses that are located in the margins of the Institutional Representation Mode (Burch 1970), offering to the audience the keys of interpretation of the discourse within the very structure of the work.

Keywords: Alternative cinema, praxis of cinema, voice over, cinematographic sound.

Juan José Domínguez López es doctor por la Universidad de Sevilla. Actualmente es profesor e investigador en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Sus temas de investigación son el sonido cinematográfico, y la dirección y realización de cine y televisión. Ha publicado numerosos trabajos académicos sobre sonido y análisis de la realización audiovisual. Es, además, director de cine y dramaturgo. juanjose.dominguez@urjc.es

Este artículo fue referenciado por la PUC-SP el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 06/04/17.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se inscribe dentro de una investigación sobre creatividad aplicada que llevamos a cabo desde 2006 en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Fruto de esta línea de investigación son obras y artículos de tipo teórico, que analizan ciertos usos de los recursos audiovisuales en obras que pueden considerarse como *alternativas* desde un punto de vista creativo (aunque también social o económico), y obras audiovisuales experimentales, como el largometraje *El Proyecto Manhattan* (Domínguez y Luque 2008).

A la hora de hablar de discursos *alternativos* en realidad lo que estamos diciendo es que existe el denominado por Noël Burch *Modo de representación institucional* (Burch 1970), frente al que se producen otros discursos que están realizados de un modo que no se acomoda a ese MRI¹. Se podría decir que, junto con el análisis que supone la investigación de estos modos de crear, se produce también una puesta en valor de estos discursos, puesto que demuestran que hay muchas maneras de hacer las cosas, muchas posibilidades que no se agotan en el uso acomodado al MRI. En definitiva, estas investigaciones se sitúan dentro del análisis de la llamada *praxis del cine* (Burch 1970) para poner de relieve prácticas que sirvan de referente para la creación audiovisual de discursos que enriquecen la experiencia de los creadores y los espectadores.

Estos discursos *alternativos* tratan de conseguir una distribución y exhibición que les permita llegar a cierto público. Decimos *cierto público* porque el *público* como concepto general está asociado a las películas que respetan el MRI. El público del cineasta alternativo es aquel que está dispuesto a aceptar discursos que usan principalmente recursos fuera del MRI. Sin embargo, muchas veces ocurre que esos discursos fuera del MRI, precisamente por el uso de ciertos recursos poco habituales, son confusos o difíciles de entender. Esto tiene como consecuencia, a veces, que el público no termine de comprender la obra y, por ende, que falle la cadena de comunicación a la que todo discurso audiovisual –pero también artístico en general–, aspira². Por lo tanto, se hace necesario educar al público para que, a la vez que se le ofrecen discursos con cierta complejidad, también se le entreguen las herramientas para poder entenderlo. En el presente artículo analizaremos la película *El muerto y ser feliz* (Rebollo 2012) por considerar que se trata de un ejemplo perfecto de este tipo de discurso, desde la perspectiva del uso de la *voz en off*.

Javier Rebollo (Madrid, 1969) sólo ha dirigido tres películas de largometraje hasta el momento: *Lo que sé de Lola* (2006), *La mujer sin piano* (2009) y *El muerto y ser feliz* (2012), de la que vamos a tratar. Todas ellas han sido creadas utilizando los recursos audiovisuales de manera no convencional, o al menos introduciendo algún elemento no convencional en la construcción de la historia. En todas ellas se realiza una reflexión sobre la forma audiovisual a partir del montaje, el rodaje de los planos, la actuación, el sonido, etc. Sus resultados –como suele suceder en todos los casos en que un artista hace un uso no convencional de recursos–, son irregulares, pero siempre interesantes para la narración cinematográfica.

La película nos presenta al personaje de Santos, un asesino a sueldo español de más de setenta años, pero de buen porte, residente en Buenos Aires y enfermo de cáncer ter-

inal, que decide abandonar el hospital en el que se encuentra en la unidad de cuidados paliativos para emprender un viaje sin rumbo fijo desde la capital hasta las provincias del norte de Argentina. Antes de marcharse, acepta un último trabajo que no lleva a cabo. Desde ese momento, a lo largo de la película, le parecerá ver en varios lugares a la persona que le contrató y que, aparentemente, le persigue como un fantasma. Santos pretende hacer su viaje solo, pero en una gasolinera tiene un encuentro con una mujer que se pelea con un hombre y a partir de ahí inician el viaje juntos. Durante el viaje asistiremos a numerosas peripecias que llevarán al progresivo acercamiento entre Santos y Érika, la mujer de la gasolinera, mientras el dolor del cáncer aumenta y las dosis de morfina, que Santos había comprado de contrabando a una enfermera, se van agotando. El final de la película es ambiguo, como veremos en el análisis, lo que hace que no quede clara la resolución de la peripecia, a pesar de que el discurso queda, en lo que se refiere a su estructura, perfectamente cerrado.

El recurso de la voz en *off* ya es utilizado por este director en su primera película, *Lo que sé de Lola* (Rebollo 2006) pero no del modo tan intensivo en el que lo hace en *El muerto y ser feliz* (Rebollo 2012). Como veremos a lo largo de este trabajo, dicha voz en *off*, aparte de ser la que más preponderancia tenga en cuanto a extensión, termina por convertirse en la protagonista encubierta del relato.

2. EL SONIDO DE LA VOZ

El sonido sigue siendo un objeto de estudio escurridizo. A pesar de los estudios que se han realizado sobre este campo (no tan numerosos como los referidos al terreno de la imagen o del texto), todavía hay conceptos sin definir o que no terminan de encajar en las clasificaciones que se hacen. No citaremos en este trabajo las obras que se han dedicado al tema del sonido (de autores como Chion o Schaeffer, en un primer momento y, más adelante, otros como Altman, Belton, Lack, Metz, Sonnenschein, Weiss, o, en español, Rodríguez Bravo, etc., tanto desde un punto de vista teórico como técnico), pero animamos al lector a comprobar cómo suelen manifestar que el sonido sigue siendo un complicado objeto de estudio. Tal vez el carácter del sonido sea la causa de la dificultad para estudiarlo. El manejo del sonido es complicado, ya que es necesario ejecutarlo para poder analizarlo. Frente a la posibilidad de extraer fotogramas de una secuencia de una película, lo que permite una fragmentación relativamente sencilla, el sonido no lo permite. Tampoco es posible plasmar el sonido sobre un soporte escrito o impreso (la onda sonora no es el sonido) a diferencia de esos fotogramas que permiten al menos el análisis de las imágenes fijadas de una película. El sonido es siempre un recuerdo de lo que sonó, pero difícilmente el presente de lo que suena. Este carácter evanescente hace que, en la mayor parte de los casos, los investigadores prefieran estudiar la partitura (en el caso de la música) o la onda sonora, mucho más sencillas de ser plasmadas en documentos impresos y más apropiadas para ser manejadas al estilo de la imagen.

En lo que se refiere a la voz, a este carácter evanescente se une el *problema del texto*. La voz, en general, suele ser *portadora* de otros elementos, como puede ser música o palabra.

Cuando se analiza la voz, muchas veces se está analizando, en realidad, las palabras o las notas que esa voz dice o canta. Es complicado ceñirse al carácter sonoro de la voz a la hora de analizarla. Esa voz como portadora de música o palabras conlleva también un tono, un ritmo, una entonación... Componentes todos ellos que, desde su calidad física, atraviesan el contenido de lo que porta la voz y necesitan un análisis propio que va más allá del concepto o las ideas que se constituyen mediante el uso de la palabra o las notas musicales.

Estas cuestiones son obvias, pero, paradójicamente, suelen eludirse a la hora de análisis. En el estudio del sonido es más sencillo hacer de la necesidad virtud y utilizar objetos de estudio más manejables que aquellos que -permítasenos la imagen poética, aunque en realidad sepamos que el sonido se difunde mediante ondas que van perdiendo energía a medida que se alejan de su fuente-, se evaporan en el aire en el lapso de microsegundos.

3. LA VOZ EN OFF

Dentro del terreno de los estudios sobre sonido, la voz en *off* parece tener un lugar privilegiado. Hay varios estudios dedicados a ella, algunos muy pormenorizados, que ofrecen un panorama que, al menos, puede servir de base para otros estudios.

Tal vez el primer teórico que se preocupó por la voz en el cine de un modo especializado es Michel Chion, quien escribió su conocida obra *La voz en el cine* (Chion 2004), dedicando una parte de ella al tema de la voz en *off*. Para Chion, la voz y el sonido, en general, está siempre en función de la imagen, supeditada a ella, sin disponer de un estatus propio, lo que le lleva a decir que la banda sonora no existe (es decir, que no existe como un elemento autónomo e independiente, aunque luego, por supuesto, tuviera que ponerse en relación con la imagen).

Si atendemos a los diversos términos que en algunas lenguas se utilizan para referirse a las voces que suenan sin que se vea en pantalla su fuente de procedencia, vemos que estos términos apoyan la idea de que el sonido está en función de la imagen. Para empezar, la misma *voz en off*, que indica que la voz está siendo considerada *off* (fuera, desconectada o apagada) con respecto a algo, es decir, la imagen, pero también en otras expresiones como el *vuoce fioricampo* italiano o el *abots-baino gebiago* del euskera (por escoger una lengua poco difundida), en los que la voz se sitúa ‚fuera‘ o ‚añadida‘ a la imagen. También la expresión *voice over*, cuyo sentido concretamos más adelante, incide en esta separación al colocar la voz por encima (de la imagen).

En Chion, la voz en *off* se relaciona con el concepto de lo *acusmático*³, concepto que hace referencia a aquellos sonidos cuya fuente no vemos. Para Chion, la llamada voz en *off* es aquella que no pertenece a un personaje de la diégesis, y, por lo tanto, es un tipo de voz acusmática (otros tipos serían las correspondientes a las de los personajes de la diégesis que no aparecen en pantalla, por ejemplo, que, como veremos a continuación, para otros autores es la genuina voz en *off*). Chion reúne una serie de características de esta voz acusmática y la pone en relación con el significado que tiene dentro de diversos filmes. Para

Chion, la voz organiza el espacio sonoro, puesto que cualquier sonido que se encuentre en ese momento presente gira siempre alrededor de la voz, es decir, que los espectadores que perciban la existencia de una voz en el sonido van a atender principalmente a ella, poniendo el resto de sonidos bien en un segundo plano o alrededor de esta voz. La clasificación de Chion plantea algunos problemas que autores como Mary Ann Doane (1980) han tratado de resolver. En concreto, la diferencia entre lo que se denomina voz en *off* y *voice over*, no existe para Chion. Para Doane, en cambio, la voz en *off* es aquella que, perteneciendo a un personaje de la diégesis, se escucha sin que se vea al personaje que la emite (porque en ese momento no está siendo encuadrado en imagen), mientras que la *voice over* pertenecería a alguien que no forma parte de la diégesis (como caso arquetípico podríamos hablar de la voz que se escucha en los documentales leyendo el texto explicativo de lo que se ve).

Frente a esta idea de una voz que estaría supeditada a la imagen y, por lo tanto, calificada según el modo en que esa voz se coloca con respecto a la imagen, se sitúan teóricos como Christian Metz, que dice que no existe el sonido *off* (Metz 1980). Para estos especialistas el sonido se percibe como un todo, aparezca o no en pantalla el origen de ese sonido, ya que por sí mismo no puede ser circunscrito a un rectángulo, sino que se difunde en un espacio que no tiene límites. Quienes hablan de sonido *off* en realidad están haciendo referencia a la imagen visual de la fuente del sonido. Por otra parte, la banda sonora constituye un todo en el que no es posible aislar elementos sin que estén mezclados con otros que suenan simultáneamente. Sólo en la postproducción se puede discriminar, es decir, que si se pretende aislar las voces del resto de elementos que suenan de fondo es necesario grabarlas por separado de cualquier otro sonido ambiente, en el estudio, y luego manipular las *capas* con los distintos objetos sonoros (los elementos individuales que se agregan para conformar sonidos más complejos) para que estén presentes o no con determinado volumen, ecualización, etc.

La postura de Metz deja claro que hay dos corrientes teóricas sobre el sonido: una que considera al sonido como acompañamiento de la imagen y otra que lo considera con su propia entidad de manera independiente. Al decir independiente no queremos decir que se trate de tener en cuenta al sonido sin relación con la imagen, sino más bien con una relación de igualdad con ella. De este modo, los análisis que surgen pueden extraer todo el sentido que aporta el sonido para, más tarde, establecer la relación que los sonidos tienen con las imágenes. Hay una cierta tendencia de los teóricos a negar la independencia de la banda sonora mientras se lamentan de ello (con Chion a la cabeza de este grupo). Metz no deja de admitir la realidad del sonido cinematográfico en lo que se refiere a su estatus dentro de los recursos audiovisuales, pero destaca el hecho de que, por mucho que se intente que la imagen tenga un estatus superior al sonido, éste último se percibe de manera global.

Hay teóricos que, precisamente por lo indicado anteriormente, hacen clasificaciones del sonido más allá de la presencia o ausencia en pantalla del elemento que lo produce. Serge Daney (2013) hace una clasificación narrativa de la voz en el cine a partir de su relación con la acción en combinación con si se ve o no la fuente de la voz. En su clasificación, lo que él llama *voz en off* se considera casi un metalenguaje que no tiene consecuencias para lo que ocurre en pantalla. Sería la típica voz de los documentales de naturaleza que narran o explican lo que estamos viendo. La *voz in* sería aquella que tampoco tiene presencia en

pantalla, pero se inmiscuye en la acción; la *voz out* correspondería a aquella de la que se ve la boca que la produce y, finalmente, la *voz through*, aquella cuyo origen está presente en la acción, pero sin ver la boca que la produce. De aquí se deduce que hay voces tradicionalmente consideradas *off* que para Daney podrían ser *in*.

Sarah Kozloff (1988) dedicó un volumen a la voz en *off* narrativa en películas de ficción norteamericanas, desde un punto de vista narratológico, tomando como base la persona en la que habla el narrador (primera o tercera). Aparte de analizar un aspecto muy importante de la voz en *off*, la ironía dramática –usada con profusión en el caso de la película que nos ocupa–, hace una clasificación sencilla de los tipos de voz: para ella, la voz es *off* cuando el personaje que la produce está temporalmente fuera de pantalla y *over* si nunca vemos a quien habla al estar en otro tiempo y/o espacio en el discurso.

Aún siendo útiles, estas clasificaciones tienen un problema: en todos estos análisis no se presta atención a las características físicas del sonido (de la voz y de la forma en que ha sido grabada y/o procesada), sino solo a su relación con la imagen y sus consecuencias narrativas. Ni siquiera Chion hace una clasificación que atienda al sonido en sí, aunque al menos sí indica algunas propiedades de la voz en *off* en documentales, al decir que la voz de los narradores en primera persona, propia de películas que trazan una autobiografía o una reflexión, tiene como característica la proximidad al micrófono al grabarla y la ausencia de reverberación de cualquier tipo (Chion, 2004: 57). Este tipo de clasificaciones que tienen en cuenta las características físicas del sonido no son habituales y permitirían avances creativos y analíticos muy interesantes si se combinaran con las más habituales, puramente narrativas o de presencia o no de la fuente de la voz en pantalla, dado que la manera en que se graban y reproducen los sonidos tiene consecuencias no solo narrativas, sino también emocionales y estéticas.

4. EL MUERTO Y SER FELIZ

Como hemos indicado, la voz en *off* en *El muerto y ser feliz* se nos presenta en principio como voz *over*, es decir, aquella que parece provenir de un lugar indeterminado y de una persona también indeterminada y fuera de la diégesis. Sin embargo, veremos cómo estas voces (más adelante se incorporará una voz masculina junto a la voz de la mujer que escuchamos al principio) pueden ser consideradas como personajes activos en la película, por lo que en este trabajo las consideramos como voces en *off*.

En lo que se refiere a sus características físicas, se trata de una voz de timbre femenino (posteriormente intervendrá otra de timbre masculino) muy neutra, sin intención más allá de la entonación de acuerdo con la prosodia del español de España, lo que recuerda a una audiodescripción para ciegos, de manera que parece ser un texto leído más que interpretado, hasta el punto de que un espectador no avisado pudiera creer que ha escogido la banda de sonido con la audiodescripción en lugar de la estándar. En cierta manera, este tipo de voz permite evitar la llamada escucha *causal* (Chion 1999), que es aquella que trata de averiguar cuál es el origen del sonido. Si una voz tuviera entonación, el espectador

intentaría *colocarla* dentro de un orden narrativo, tratando de averiguar a qué personaje corresponde. Al darle un tratamiento neutro, el espectador entiende (equivocadamente, como veremos) que esa voz es, literalmente, una voz descriptiva que no tiene peso en la acción y que no pertenece a ningún personaje. Puede que esa voz se perciba como un recurso forzado o incluso molesto, en principio, pero el espectador no se pregunta más por su origen causal.

Si alguien se preocupa por leer los créditos de la película, verá que las voces (la inicial femenina y la que aparece posteriormente, masculina) son las voces reales de la guionista y del director de la película. Por supuesto que no podemos saber esto *a priori*, pero es un dato que ayuda a comprender un poco más el sentido de esas voces y qué clase de función cumplen dentro de la narrativa de la película, dado que se revelarán como personajes que intervienen o tratan de intervenir en la trama, sobre todo al final de la película.

A pesar de que hemos hablado del carácter neutro de las voces, enseguida percibimos desde las primeras palabras que se dicen lo que podríamos calificar de *anomalías textuales*, es decir, elementos que no aparecerían en una narración de tipo audiodescriptivo:

–*Tautologías*: „media mañana en esta plaza de Buenos Aires, que tiene el ambiente de una plaza de Buenos Aires a media mañana.“

–*Datos que no podemos conocer* y que no se corresponderían con una audiodescripción: „un español que ha echado media vida en Argentina.“

–*Opiniones* (irónicas en su mayor parte): „un rostro que no merece para la vida que ha llevado.“

–*Omnisciencia* que tampoco concuerda con una audiodescripción: „Si pudieramos verle más cerca, nos daríamos cuenta de que lleva un pijama debajo de la gabardina“. „Ella le da una bolsa. Está llena de frascos de morfina. Pero esto no podemos saberlo“. De todos modos, al introducir las expresiones «si pudieramos verle más de cerca» o «esto no podemos saberlo», se da la impresión de que se está jugando con esa omnisciencia, como si la voz en *off* quisiera poner en evidencia que esa omnisciencia es un recurso tránsito del narrador que, ella, como voz, no quiere pasar por alto. De este modo podemos denominar a esta omnisciencia, *omnisciencia truncada o parcial*.

Finalmente, el recurso más estridente de esta voz en *off*, por su insistencia, es el que podríamos denominar como *anticipaciones redundantes*. Se trata del recurso mediante el cual esta voz anticipa frases de diálogo que los personajes vuelven a decir a continuación: „Santos pregunta: ¿Cuáles van a ser los síntomas? [Santos]⁴ ‘¿Cuáles van a ser los síntomas?’“

Posteriormente se irán añadiendo otro tipo de anomalías textuales a las ya indicadas, de manera que el espectador percibirá claramente que se trata de un texto que no solo describe a distancia lo que ocurre, sino que participa también de un modo activo en la película:

–*Contradicciones irónicas*: „Esta será una de las pocas cosas que sabremos de Santos: le gustan los caballos y tiene poca paciencia. [...] Santos ha sacado la neverita portátil y se ha inyectado en el brazo izquierdo. Luego, en la tripa. Lo ha intentado varias veces. Santos

es un hombre con mucha paciencia."

—*Marcas metadiscursivas*: „Decimos chica y no lo es exactamente. Tiene 40 años, no es muy alta y no parece una chica de película.”

—*Pensamientos* que tal vez podrían ser los de un espectador: „Santos utiliza de vez en cuando palabras argentinas y esto le da color a su seco castellano de Chinchón.” (24:42)

—*Incongruencias irónicas* con el contenido de las imágenes: „Santos y Érika comen en silencio en este parador de la Ruta 9 lleno de gente a esta hora” (el lugar está completamente vacío y sólo vemos a los camareros).

Las voces nos acompañan durante toda la película, llegando a decir el 80% aproximadamente del texto del guion. De este modo se crea un efecto de extrañamiento⁵ en el espectador que va cediendo poco a poco hasta integrar o, al menos, aceptar estas voces dentro de la estructura del relato sin que ello le provoque ningún problema de lectura.

Estas técnicas narrativas que llevan al extrañamiento no se introducen solo en el nivel voces/texto, sino que están presentes en todos los elementos de la película:

—*Música* que se supone que es diegética (aquella cuyo origen está dentro de las situaciones que se están mostrando), pero de la que no se ve el origen en pantalla, de modo que no queda claro si es extradiegética en realidad.

—*Situaciones inverosímiles* el asesino a sueldo que dispara sin balas contra aquel a quien tiene que asesinar. Alguien que dispara varias veces a una distancia de un metro sin acertar ni un tiro; alguien que sube a un coche de alguien que no conoce y le dice que arranque como quien toma un taxi...

—*Interpretación de los actores*: reacciones retardadas no naturales (o al menos no desde el punto de vista de la lógica de la interpretación cinematográfica). Sostenimiento del punto fijo (estado de los personajes tras haber realizado una acción) por más tiempo del habitual en pantalla...

—*Montaje*: planos de muy larga duración, montaje de sonido asíncrono, diálogos que suenan junto a la imagen de personajes que no hablan, correspondientes a conversaciones anteriores o posteriores entre esos personajes; reacciones de los personajes que se montan de manera que se alargue aún más el tiempo de reacción...

El propio tráiler de la película puede ser considerado una pieza independiente donde también se dan estos elementos de extrañamiento. En lugar de ser un reclamo con las escenas más impactantes montadas de modo atractivo, lo que se nos ofrece es una pieza en donde los elementos típicos de este tipo de promociones se dan de un modo también anómalo: rótulos poco atractivos con palabras impactantes (*chicas, pistolas, road movie*), sin voz *over* y solo con el sonido de algunas de las escenas como fondo para las imágenes. De nuevo aparece la ironía como sistema para narrar ese tráiler, puesto que esos rótulos con palabras impactantes se ofrecen sobreimpresionados sobre un montaje lento y una música extraña con toques de piano impresionista (que se oye en una de las escenas finales de la película).

A medida que la película avanza, como hemos indicado, es posible que la voz en *off* deje de ser percibida como una intromisión. La permanente presencia de la voz en *off* hace que llegue un momento en que nos podamos acostumbrar a ella y, por lo tanto, ya no haya

un extrañamiento al escucharla. El extrañamiento da paso, pues, si no a una complicidad con esas voces en *off*, sí al menos a una aceptación de su presencia por más que no podamos entender qué sentido tienen. De esta manera sutil se consigue que, con un poco de complicidad o de aceptación de la propuesta del director por parte del espectador (aquellos espectadores que no estén dispuestos a hacer un pequeño esfuerzo de aceptación y tolerancia de discursos alternativos no van a disfrutar de ella), éste se identifique no con la trama o los personajes, sino con la manera en que está construido el discurso, es decir, que se ofrece al espectador la oportunidad de jugar al lado de esas voces en *off*, participando en el proceso de creación de la película siquiera como testigo. No importa si el espectador sabe o no que son las voces del director y la guionista: luego, si lee los créditos, podrá comprender aún más ese juego. Los dos consiguen que el espectador participe del proceso de creación de la película, sin invisibilizarlo sino más bien, por el contrario, haciéndolo evidente. De este modo, lo que se está promoviendo es la inteligencia del espectador, mientras se divierte. Se usa el extrañamiento de las voces en *off* no para romper la suspensión de la incredulidad (aquella que permite que el espectador crea que lo que le cuentan está sucediendo de verdad, aunque sea una película de ciencia ficción o de monstruos), sino para superar ese pacto y crear otro más profundo, un pacto entre creador y espectador que asiste en directo al proceso de creación y se hace partícipe de él.

Hacia el final de la película el juego con las voces se torna aún más complejo. Para entonces aquellos espectadores que hayan seguido el juego podrán entender la vuelta de tuerca que proponen esos últimos minutos. Sin embargo, en el final de la película se nos ofrece sin voces *off* y muy diferente de lo que sería lo lógico, narrativamente hablando, a partir de los acontecimientos anteriores. En un momento dado, Santos abandona a Érika en la casa de su familia y se va solo hacia la selva. Mientras la voz en *off* de la mujer propone un posible final, la voz en *off* del hombre propone otro, al estilo de las películas tipo 'escoge tu aventura', lo que en inglés se denomina *forking-path-narration*, llegando a mezclar sus voces de modo que no se termine de entender lo que dicen durante un instante. Por fin, las voces se vuelven inteligibles y hablan de una en una. La voz en *off* del hombre propone que Santos muere en la selva y más tarde encuentran el cadáver. La voz en *off* de la mujer, sin embargo, propone que tal vez se marche a cabalgar con Camborio (el nombre que Santos le ha dado a su coche) por las carreteras de Argentina: [voz de hombre:] "Porque Santos muere. Su cuerpo lo encontrará un pescador mucho tiempo después. [...] [voz de mujer:] O mejor, Santos se levanta y se arrastra por la selva [...] Y desandará el camino hasta Camborio (...) Y cabalgan Santos y Camborio para siempre. Forajidos, libres y valientes." Cada una de estas dos propuestas está acompañada de sus correspondientes imágenes pero, una vez las dos voces han propuesto sus finales y tras un momento casi de videoclip, con una canción en lengua indígena referida a ese viaje que propone la voz femenina, hay un corte repentino a un plano secuencia en el que la cámara se va acercando al Camborio, aparcado en medio de la selva. Descubrimos a Santos sentado en el asiento del conductor comiendo un helado mientras suena música extradiegética de tiempo lento y estilo pop rock. Un inserto nos muestra a Érika en el asiento trasero mirándole. La última imagen de la película es un plano congelado de Santos lamiendo el helado. Tal vez sea ese el final que el creador de la película (no le llamamos aquí director para no confundirlo con la voz de ese director que ha ido interviniendo en *off*, ya que ahora nos referimos al creador de todo

este discurso que engloba la presencia de la voces en *off* como personajes) quiere que nos llevemos, no la del *director voz en off*, no la de la *guionista voz en off*, sino la del personaje, libre y eternamente congelado mientras disfruta apaciblemente de un helado, acompañado de su cómplice de aventuras.

5. CONCLUSIÓN

Este tipo de análisis nos sirve para comprobar que existen modos de creación que van más allá de la mera narración unidireccional en un solo plano, de manera que pueden ser aplicados por otros creadores. Quizás un recurso tan radical como el que plantea esta película no pueda ser utilizado habitualmente, pero abre la puerta a que propuestas de creadores que pueden parecer igualmente radicales se abran paso. Lo interesante es que, en este caso, el creador ha sido capaz de ofrecer claves insertadas en la propia obra, que permiten entender su diseño con un poco de voluntad por parte del espectador, una fórmula que podría aplicarse a cualquier recurso *difícil* que pudiera utilizarse a la hora de construir una obra de cualquier tipo.

Esta película nos hace una invitación para que podamos participar como espectadores activos, no solo de la historia que se nos quiere contar, sino también de su proceso de creación a partir de un uso creativo de la voz en *off*. No se trata, en este caso, de encontrar a espectadores inteligentes que puedan entender y aceptar el recurso *a priori*, sino de que el creador quiera involucrarlos desde el propio discurso, haciendo partícipe al espectador por encima o en paralelo a la peripécia que se cuenta y dándole las claves que le permitan entender cómo se integra el recurso en la construcción del discurso. Este tipo de obras no solo permiten que el espectador pueda divertirse al ver la película, sino que le dan también la oportunidad de llegar a un entendimiento más profundo de los procesos de creación y, de este modo, salir de la sala más inteligente y creativo de lo que entra, en definitiva, un poco más libre.

NOTAS

¹ El concepto de MRI es complicado de resolver. Burch también habla del Modo de Representación Primitivo, que corresponde a la manera en que se crean las películas que se ruedan antes de que comience a existir una cierta narrativa. El MRI constituiría un conjunto de recursos y estructuras formales (movimientos de cámara, escala de planos, composición, etc.) que, en principio, se corresponde con lo que se denomina *lenguaje audiovisual* (concepto que se pretende hegemónico y frente al cual se erige el de MRI, ya que Burch considera que el concepto hegemónico pretende ocultar su carácter ideológico). Estos recursos son los utilizados en las películas clásicas y es el que entiende perfectamente hasta el público menos formado y menos dispuesto a aceptar complicaciones en la estructura de los discursos audiovisuales. Esto no quiere decir que todos los cineastas respeten un conjunto cerrado de normas o recursos, sino que este MRI evoluciona para integrar recursos que paulatinamente se van incorporando y que terminan formando parte del modo *clásico* de hacer películas. Generalmente, esto sucede cuando se utiliza un recurso marginal en un contexto clásico. Aquellos cineastas que utilizan primordialmente o de un modo recurrente en una película o en varias de ellas recursos que estén fuera del MRI en su mayor parte, pueden ser considerados como alternativos. A

veces, al integrarse en el MRI los recursos que utilizan algunos cineastas alternativos, puede creerse retrospectivamente que son clásicos a pesar de que, en su momento, no lo sean. En ocasiones, para referirse a la evolución de los modos de representación se habla del Modo de Representación Moderno, del Modo de Representación Alternativo o del Modo de Representación Contemporáneo, pero consideraremos que al tratarse de términos dinámicos es mejor ceñirse a los dos modos que indica Burch originalmente y prestar atención a la evolución del MRI y a la aparición de modos alternativos que, en mayor o menor medida, el MRI puede fagocitar.

² Se puede objetar que hay creadores y cineastas que son voluntariamente impenetrables, pero en estos casos, desde nuestro punto de vista, nos encontramos con obras fallidas o sin sentido, o, al menos, fuera del sentido que tiene la creación cinematográfica que desea tener distribución. Queremos decir que, si un autor pretende hacer una obra incomprendible desde el principio, está renunciando a la que consideramos que es una de las funciones principales del arte: establecer una comunicación genuina con un público para darle a conocer el mundo o punto de vista del creador, disfrutar de una experiencia estética, o cualquiera de las funciones que consideremos que debe tener el Arte. Este tipo de creadores que renuncian a la comunicación, muchas veces lo único que desean es destacarse e insultar al público tratando de demostrar que no está a la altura de la inteligencia del creador (algo muy fácil, puesto que ese público no dispone de claves de interpretación). Utilizando un lenguaje más contemporáneo, esos creadores no tratan de hacer una crítica contra el *statu quo* del momento, sino que sólo intentan trolear a su posible público. Rebollo trata de comunicarse con su público a pesar de que alguien pueda considerar que está utilizando unos recursos difíciles de entender. Al respecto es interesante lo que respondió en una entrevista cuando estrenó su película *La mujer sin piano* (Rebollo 2009): “Cuando hago la película no la hago pensando en él [el público], la hago pensando en la película, pensando que encontrará su público, no al revés, como hacen otros que son más mercaderes, que quieren hacer películas como si fueran coches manufacturados. Yo creo que eso no es respetar al público. Yo espero sorprender. (...) Lo *light* ha llegado a la propia cultura, y eso no sé si hace más difícil hacer cine, pero sí nos hace peores espectadores. Peores seres humanos y ciudadanos, en cualquier caso, seguro.” (citado por Alonso 2009).

³ El término proviene de la secta pitagórica griega. Se cuenta que Pitágoras daba sus lecciones detrás de una cortina a los no iniciados para que no se vieran influidos por la imagen del maestro. Una vez que se pasaba a ser miembro de la secta, ya se podía asistir a las lecciones viendo al maestro.

⁴ Coloco entre corchetes el texto que no se escucha para evitar confusiones.

⁵ El extrañamiento es un término que se ha utilizado, sobre todo, para referirse a una técnica que era utilizada por el dramaturgo alemán Bertold Brecht, hasta el punto de que se ha acuñado la expresión *extrañamiento brechtiano*. Este escritor tenía la costumbre de interrumpir sus obras con parlamentos o acciones que rompían la continuidad y sacaban a los espectadores de la trama de la obra, de manera que no se acomodaran burguesamente en la butaca ni se produjera una catarsis al ver el espectador liberadas sus tensiones y frustraciones sobre el escenario. De este modo, lo que se pretendía conseguir era que el espectador tomara conciencia de sus problemas, pero sin solucionarlos en la sala de teatro, para que fuera ese mismo espectador quien luego, activamente (o más bien revolucionariamente para las intenciones de Brecht), buscara el cambio necesario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, G. (2009) *Rebollo: „No son Amenábar o ,Torrente“ los que representan la cultura española por el*

- “mundo” en
<http://www.rtve.es/noticias/20090926/rebollo-no-son-amenabar-torrente-representan-cultura-esp-panola-mundo/294061.shtml>
- Burch, N. (1970) *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.
- Chion, M. (2004) *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- (1999) *El sonido*. Barcelona: Paidos.
- Daney, S. (1977) “L’Orgue et l’Aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)”. *Cahiers du Cinéma* (279-280), 19-27
- Doane, M.A. (1980) “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”. *Yale French Studies*, (60), 33-50 Cinema/Sound. New Haven: Yale University Press
- Kozloff, S. (1988) *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Metz, C. (1980) “Aural Objects”. *Yale French Studies* (60), 24-32 Cinema/Sound. New Haven: Yale University Press.

PELÍCULAS (LAS REFERENCIAS CORRESPONDEN A LA EDICIÓN EN DVD)

- Luque, R. y Domínguez, JJ. (2008) *El Proyecto Manhattan*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Rebollo, J. (2006) *Lo que sé de Lola*. Madrid-Barcelona: Cameo.
- (2009) *La mujer sin piano*. Madrid-Barcelona: Cameo.
- (2012) *El muerto y ser feliz*. Madrid-Barcelona: Cameo.

Literatura y Arte en *Julieta* de Pedro Almodóvar. *Literature and Art in Julieta of Pedro Almodóvar*

Gloria Camarero Gómez

(pág 45 - pág 52)

El presente artículo hace un recorrido por las adaptaciones literarias en el cine español para analizar, a continuación, el valor que las mismas han tenido en la filmografía de Pedro Almodóvar, sus características específicas y sus transgresiones. El tema se concreta en *Julieta* (2016), cuyo guion es la transposición filmica de tres relatos de la escritora canadiense y Premio Nobel de Literatura, Alice Munro. Se estudian las diferencias y semejanzas argumentales entre ambas narraciones y, posteriormente, los referentes artísticos y estéticos que incorpora la película y sus significados, constatándose que las obras pictóricas y escultóricas incluidas, el color y el atrezo refuerzan la acción.

Palabras clave: cine, arte, literatura, Pedro Almodóvar, *Julieta*.

The present article makes a tour of the literary adaptations in the Spanish cinema, to analyze next the value that they have had in the filmography of Pedro Almodóvar, its specific characteristics and its transgressions. The theme is set in *Julieta* (2016), whose script is based on three stories by the Canadian writer and Nobel Prize for Literature, Alice Munro. The differences and similarities between the two narratives are analyzed, as well as the artistic and aesthetic references incorporated in the film and its meanings. It is found that the pictorial and sculptural works included, color and props reinforce the action.

Keywords: cinema, Art, Literature, Pedro Almodóvar, *Julieta*.

Gloria Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid, profesora Titular de Historia del Arte / Historia del Cine. Investiga el cine en relación con la pintura, la arquitectura y el espacio urbano. Libros recientes: *La mirada que habla. Cine e ideologías*; *Pintores en el cine*; *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*; *Ciudades europeas en el cine*; *Hacer historia con imágenes*; *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar y Ciudades americanas en el cine*. gloria.camarero@uc3m.es

Este artículo fue referenciado por la UAM Xochimilco el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 30/04/17