

Quedarse sin palabras

Eliminación del signo de la palabra en el cine sonoro

Julia Carla Denes Rosca

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Curso: 2025-2026

Tutor: Jordi Julià

Índice

1. Introducción.....	3
2. Supresión de la palabra en el cine sonoro: función y ejemplos.....	4
2.1. Privación de la palabra para explicar historias	4
2.1.1. <i>Up</i> (Dir. Pete Docter y Bob Peterson, 2009)	5
2.1.2. <i>La la land</i> (Dir. Damien Chazelle, 2016)	12
2.2. Privación de la palabra para dar protagonismo a otros signos.....	16
2.2.1. <i>Cinema Paradiso</i> (Dir. Giuseppe Tornatore, 1988).....	18
2.2.2. <i>Whiplash</i> (Dir. Damien Chazelle, 2014)	19
2.3. Privación de la palabra para provocar una sensación cinematográfica.....	22
2.3.1. El desamparo y el terror	22
2.3.2. La ternura y la inocencia.....	24
2.3.3. El mito, la tensión y la venganza	25
3. Conclusión	27
Bibliografía	28
Filmografía.....	28
Videografía	29

1. Introducción

El cine siempre ha formado parte de mi vida. Todos los géneros me han enseñado cosas a lo largo de mi recorrido; en ocasiones me han ayudado en momentos difíciles y, en otras, me han acompañado en episodios importantes. El cine es un compañero que, con su propio lenguaje, ha llegado a emocionar como ningún otro elemento artístico.

Como cualquier arte, el cine ha evolucionado con el tiempo, pero a diferencia de otras técnicas, es una industria que ha escoltado las modas y los eventos clave de la humanidad. Es el espejo de lo que es el ser humano y de lo que podríamos ser si lográsemos saltarnos las normas de la lógica de nuestra realidad.

El origen de la motivación para realizar este trabajo se remonta a varios años atrás, al 2017, con el estreno de *La La Land*. Un musical que fue galardonado con premios como los Oscar o los Globos de Oro, entre otros. Esta película usa muy bien todos los recursos que la envuelven, pero el elemento que articula el núcleo de este estudio es su gran epílogo. En la secuencia de este musical se prescinde del sistema lingüístico y, sin embargo, se narra toda la historia de una relación. No ha hecho falta pronunciar ni un solo sonido humano; la música, entre otros signos, ha sido suficiente para que el espectador pueda ser cómplice de una narración fabulosa y emotiva. Como dato relevante, es importante saber que la producción de tonos vocales con musicalidad es anterior al desarrollo del lenguaje hablado: hemos entendido antes de melodías que de palabras.

Sin embargo, lo que presencié en *La La Land* no es cosa de magia ni ocurre solamente en esta película. Podemos observar cómo se prescinde voluntariamente de la palabra como decisión artística, a pesar de vivir en una época en la que se posee toda la tecnología para explicar los hechos con palabras o diálogos. Este trabajo tratará de entender cómo se sustituye el signo de la palabra por otros elementos. El estudio ha sido titulado de esta manera ya que el cine sonoro contemporáneo, al renunciar a la palabra, provoca emociones en el espectador que pueden resultar difíciles de explicar.

Para la argumentación de mi trabajo, me basaré en el artículo “El signo y el teatro” (1968) de Tadeusz Kowzan, para identificar los signos que ocupan el lugar de la palabra cuando esta se omite. También me apoyaré en el razonamiento de Michel Chion para proyectar la relación física entre el sonido, el silencio y la imagen. Finalmente, me sustentaré en la bibliografía de Jordi Balló para entender los motivos visuales y cómo se repiten en distintas escenas de la historia del cine.

El silencio en el cine sonoro es un universo infinito que podría dar lugar a un estudio extenso. Pero para que el resultado sea útil y claro, he decidido agrupar los ejemplos de las obras en tres grandes bloques: la privación de la palabra para explicar historias (*Up* o *La la land*), para dar protagonismo a otros signos (*Cinema Paradiso* o *Whiplash*) y, por último, para provocar una emoción cinematográfica (*Hasta que llegó su hora*, traducción española de *C'era una volta il West* o *Alien*).

Al no haber palabras, las emociones no se enuncian verbalmente ni se cuentan, sino que se sienten, es decir, se perciben a través de nuestros sentidos sin que exista el código verbal mediatizándolas. Nos vamos a centrar en escenas en las que, cuando un personaje quiera mostrar una emoción o un deseo, no lo hará de manera verbal, y veremos qué signos se usan en pantalla para descifrar el mensaje. Son signos muy vívidos que llegan de manera más directa porque, al no ser verbalizados, hacen que el espectador tenga que poner de su parte para interpretar lo que ve. Además de que semánticamente, el signo de la palabra ofrece un significado más cerrado.

En definitiva, este trabajo no busca solo analizar escenas ausentes de palabra, sino descubrir cómo las situaciones y las emociones son perfectamente plasmadas en un lenguaje en el que la voz calla para dejar paso a otros signos. Es, en esencia, un viaje hacia la comprensión de todo aquello que el cine nos cuenta cuando decide guardar silencio.

2. Supresión de la palabra en el cine sonoro: función y ejemplos

2.1. Privación de la palabra para explicar historias

El silencio o, simplemente, la ausencia en pantalla de diálogo en una secuencia cinematográfica de un film sonoro realiza un efecto inmediato en el espectador. En el momento en el que notamos la ausencia de este signo, nuestro oído permanece en un estado de alerta y atención selectiva. La falta de sistema lingüístico entre personajes percibido por el espectador (ya que hablaban y puntualmente sus expresiones eran reflejadas en pantalla) es muy común en el cine mudo de inicios de siglo XX. Sin embargo, en el cine sonoro, el silencio se utiliza como un recurso. Es una herramienta que depende de cómo se use nos dará una información en concreto. La eliminación de la palabra desplaza toda nuestra atención hacia las imágenes que hay en pantalla y hacia otros signos sonoros (sonidos y música). Desde la perspectiva de Tadeusz Kowzan, al omitirse la palabra, los sistemas de signos visuales (como la mímica del

rostro, el gesto y la expresión corporal) se potencian y asumen la responsabilidad total de hacer avanzar el relato.

Por lo tanto, el espectador tendrá un papel importante, ya no se encuentra en una postura pasiva, se ve obligado a “poner de su parte” y participar para poder encontrar el sentido a aquello que no se ha dicho, interpretando las emociones complejas a través de la fuerza de la imagen y de todos los signos que la componen. No es algo que pase desapercibido, de hecho, de manera indirecta estamos constantemente descifrando escenas. Como, por ejemplo, intuir de forma clara que un personaje está enamorado de otro simplemente por la naturaleza de su mirada, sin que participe ninguna declaración verbal. Teniendo en cuenta el razonamiento de Michel Chion (1993), cuando las voces se callan, somos más conscientes del ritmo interno de la escena y del “valor añadido” de elementos como la música, melodía o efectos sonoros (pp. 16-18).

Para descifrar y entender cómo estas elipsis de diálogo logran transmitir relatos completos, es fundamental acudir a los planteamientos de Jordi Balló en *Motivos visuales del cine* y *La semilla inmortal*. A través de la evolución de los gestos de los personajes, las decisiones físicas y rutinas, el espectador asimila el desarrollo y la resolución de manera inconsciente, sin necesidad de que una voz en *off* explique la cronología de los hechos. Por ello, el análisis de *UP* y *La La Land* permitirá observar cómo la imagen en movimiento y la música bastan por sí solas para articular la estructura clásica de una historia, demostrando por qué, en este tipo de proyección, las palabras son un elemento prescindible.

2.1.1. *Up* (Dir. Pete Docter y Bob Peterson, 2009)

Up es una película de animación en la cual se cuenta la historia de Carl Fredricksen. Según la sinopsis de la plataforma *Filmaffinity* (s.f, *Up*), este personaje “es un viudo vendedor de globos de 78 años que, finalmente, consigue llevar a cabo el sueño de su vida: enganchar miles de globos a su casa y salir volando rumbo a América del Sur” (párr. 1).

El conocido prólogo de *Up* es una pieza importante para esta investigación, ya que, a partir de la elisión de la palabra y la interacción de códigos visuales y sonoros, la escena perfila a los personajes más allá del diálogo. Se puede observar cómo el uso del espacio y el contraste kinésico establecen un trasfondo biográfico. En este sentido, fijándonos en la primera escena de la pieza, el sistema de “la mímica y el movimiento escénico” teorizado por Kowzan (1968) alcanza su máxima expresión en la figura de Ellie, ya que su salto efusivo para besar a Carl funciona como un signo directo y elocuente de su temperamento extrovertido, vitalista e

impulsivo. Tras el beso, se enfocan ambas familias de las parejas, el contraste expresivo entre ellas es absoluto y se articula mediante el montaje en plano contraplano. Por un lado, tenemos el auge y la efusividad de la familia de Ellie: ropa colorida, gritos, gestos grandilocuentes y hasta disparos al aire. En contraposición, la familia de Carl aparece de forma plenamente opuesta: vestidos oscuros, estáticos, con actitud contenida. Este código de comportamiento es clave para descifrar el origen sociológico de la timidez de Carl, su laconismo corporal no es una ausencia de personalidad, sino el peso cultural de un entorno reprimido que choca con la energía vibrante de su esposa.

Desde el punto de vista de *La audiovisión* de Michel Chion (1993: pp.19-21), la secuencia empieza con una transición musical óptima. La marcha nupcial nos pone en situación, pero a continuación se funde con la canción *Married Life* de Michael Giacchino. Esto nos ayuda a comprender la emoción del momento. La música convierte la boda en algo íntimo y especial, y se vuelve la base emocional del relato que acaba de comenzar. Nos enseña el día a día de la pareja, y nos da una idea de qué tipo de personas son. Aunque a estas alturas todavía no hay motivos que se repitan, si se pueden entrever las bases de la historia que en un futuro se mostrarán. La ausencia de diálogo en ella está buscada, porque la imagen es suficientemente potente como para hacer sentir cómo transcurre ese momento. No tenemos la necesidad de oír, “I love you” o algo similar para saber qué está pasando. Cuando Ellie salta y cuando Carl sonríe se nos dice todo lo que necesitamos saber. En este sentido, la palabra es prescindible, ya que la escena nos ha hablado de la intensa sinergia que hay entre ambos.

La transición al matrimonio se muestra muy nítida en el comienzo. Podemos ver la antigua casa descuidada de su niñez, pero cuenta ahora con un letrero de "vendida". A partir de ahí, el montaje rítmico nos introduce en su vida cotidiana. Carl entra en la casa mientras sostiene en sus brazos a Ellie. Poco más tarde, comenzarán a renovarla juntos. Pintan las paredes, arreglan el tejado e imprimen su mano con pintura en el buzón para firmar. Aunque debemos matizar que Carl estampa su mano por error y Ellie estampa la suya para corregir el fallo y evitar que su esposo se sienta culpable. Esta introducción, libre de discursos y de la palabra hablada, cumple tres funciones dramáticas fundamentales en el relato. En primer lugar, el gesto sirve para retratar la personalidad patosa y tímida que caracteriza el personaje y que más adelante mostrará la soledad que sentirá al perder a su esposa. En segundo lugar, el plano dota de una enorme importancia simbólica a la propia casa. El edificio que las constructoras quieren derribar constituye el símbolo físico de la felicidad con Ellie y el contenedor real de toda una vida juntos. En tercer lugar, el recurso explica su convivencia mediante la

yuxtaposición de fragmentos de su vida. Si miramos esta transición a través de la lente de Francesco Casetti y Federico di Chio (1990: pp.49-50), la casa se convierte en un objeto con un gran significado. No es sólo un fondo. Es su proyecto de vida, el pilar de toda su estructura vital. Jordi Balló (2016: pp.71-74) sostendría que este espacio es el punto inicial de un motivo visual: construyen su casa con las propias manos sobre las cenizas de su infancia; por eso, al tiempo que su propia historia de amor cambia, el estado de la casa también.

A nivel sonoro, por fin hace aparición plena la música de *Married Life*. La melodía de Michael Giacchino supera las dudas iniciales y se impone. La música que marca el tempo mueve a los personajes. Los golpes de pinceladas, las herramientas y las risas ahogadas se sincronizan perfectamente con los acentos musicales. Michel Chion designa este fenómeno como isomorfismo, concretamente cuando la partitura impulsa la narración y proporciona un nivel de optimismo y complicidad (1993: pp.116-117)

¿Por qué no hay palabras? Para recortar el metraje. Aquí no es necesario el intercambio de palabras. Con la mímica que Kowzan (1968) analiza en su obra, vemos que Carl y Ellie expresan sus sentimientos a través de sus actos y sus miradas. Si pronunciasen frases como "Qué felices somos decorando la casa" o "Te querré siempre", la escena se volvería melosa, predecible y distante. Al eliminar los diálogos, la emoción no se piensa. Se siente mediante la música y los movimientos. Eso hace que la relación con el público sea mucho más potente y auténtica.

La historia se decanta hacia una fase de complicidades cotidianas. Una serie de momentos nos muestran su felicidad a través de planos de lectura, miradas y pícnicos en la colina. El primer pícnico se presenta con una nota humorística, pues vemos el esfuerzo físico de Carl para subir la colina. Ellie indica una nube en el cielo y Carl cierra los ojos y sonríe. Justo después, el montaje nos lleva al zoológico donde trabajan juntos. Ella es una cuidadora de animales y él un vendedor de globos, cada uno con sus propios uniformes. De nuevo en el salón, les vemos leer en silencio tomados de la mano, un signo de complicidad inevitable.

Si observamos este segmento con las codificaciones que plantean Francesco Casetti y Federico di Chio (1990), podemos notar qué objetos y espacios se transforman para hablarnos de su desarrollo. Jordi Balló (2016: pp.71-73) diría que el motivo de la casa se consolida aquí, ya que el espacio estropeado del inicio cuenta ahora con su restauración y el color. Eso materializa, de forma tangible, la felicidad del fin de su proyecto de vida. De la misma manera, se establece el motivo original del ascenso a la colina. Sin embargo, el juego de observar las

nubes experimenta una profunda alteración interior en el segundo pícnic. En lugar de las formas abstractas, la pareja visualiza siluetas de bebés. Esta imagen actúa como un motivo iconográfico, está expresando el deseo de paternidad de la pareja sin necesidad de que hablen.

En el sonido, la rápida cadencia de jazz y la alegre melodía hacen que las imágenes se vean optimistas. Eso añade un factor de ternura adicional a toda la rutina. Hay sincronía con precisión en los pequeños detalles. Cuando Carl tiene esa expresión mínima de felicidad de mirar al cielo, la música se agudiza inmediatamente. Además, cuando visualiza todos los bebés en las nubes, los violines se sostienen en el tiempo. Ese sonido extendido añade un valor extra de abundancia para que lo perciba el espectador. A esta revelación le sigue la secuencia en la que pintan la habitación de su futuro hijo. Estamos en un lugar muy colorido. Ellie pinta un mural en la pared y Carl coloca un móvil colgante sobre la cuna. La música introduce un xilófono. Este instrumento lleva consigo una connotación infantil muy clara. Su timbre se ajusta exactamente a la iconografía del futuro hijo y a lo infantil.

¿Por qué se omite la palabra en estos instantes? El primer motivo es la elipsis temporal. La película nos está mostrando diversas etapas de su vida en pocos minutos, el trabajo, las ganas de ser padres y la convivencia. El diálogo entre humanos necesita tiempo real para ser pronunciado y comprendido. Representar diálogos rompería el ritmo del montaje. El segundo motivo es que el público ya se da cuenta de que las nubes muestran la forma de bebés por sí solos. Decir que las nubes tienen forma de bebé o semejante en una frase para explicar que las nubes tienen dicha forma haría que la escena sea redundante. La imagen y los giros musicales hacen plenamente comprensible el deseo de la pareja.

La felicidad del día a día se rompe por la emergencia médica. La película nos lleva a la sala de consultas de un hospital. El guion original dispone la escena con una precisión tremenda. Según el vídeo de Pixar (2018, 1:45, traducción propia) en la plataforma *Youtube*, Carl le toca el hombro a Ellie mientras el doctor explica algo. Ellie deja caer su cabeza en sus manos. Este movimiento se consideraría como un signo kinésico universal de desolación. El lenguaje corporal muestra de forma inmediata que el personaje está pasando una terrible pérdida.

Si aplicamos al ambiente las reglas de Francesco Casetti y Federico di Chio (1990: pp.81-83), vemos que el espacio se organiza a través de la luz. El director emplea luz fría y clínica en la consulta. Sin embargo, el pasillo exterior permanece intacto en la oscuridad. Este

contraste de luz está funcionando como un código visual muy eficaz. El encuadre encierra el drama de los personajes dentro de esa habitación grisacea.

En cuanto al análisis sonoro, observamos cómo la música se transforma completamente. El ritmo alegre del jazz ya no está presente en la banda sonora. La melodía se reduce a una velocidad muy baja. El piano y el violín permanecen solos, sosteniendo notas prolongadas. Este silencio musical añade a la imagen un valor de tristeza.

¿Por qué el director decide eliminar las palabras en un momento tan crucial? Sencillamente porque lo que se dice en diálogos destriparía el clímax dramático de la escena. Al eliminarse la voz del doctor, el espectador siente la misma sordera psicológica que los protagonistas. No es necesario oír el diagnóstico médico preciso. El público entiende perfectamente la gravedad de la situación de forma empática. El impacto de la mala noticia se conduce solo a través de la expresión desolada de Ellie y de las melancólicas notas del piano.

Los personajes buscan cambiar su rumbo y recuperar la ilusión. Carl se acerca a Ellie en el patio para entregarle el libro de aventuras de su niñez. Sus sonrisas confirman que han vuelto a estar en la misma sintonía emocional. El sufrimiento acumulado en la consulta del hospital se disuelve rápidamente. En esta escena, la música trae consigo un plus de optimismo. Este giro coincide exactamente con la entrega del cuaderno, estableciendo un punto de sincronización perfecta. Conforme avanza, la película va mostrando los altibajos financieros de la pareja. Nos muestran un jarrón de cristal con el que intentan ahorrar para ir a Cataratas Paraíso. No obstante, los contratiempos diarios les obligan a ir rompiendo el respectivo recipiente de ahorros una y otra vez: se pincha una rueda del coche, Carl se rompe una pierna o un árbol cae sobre el tejado. Cada vez que la hucha se rompe, la melodía adapta un tono cómico y afable. La partitura le resta importancia al tema. Así, se fortalece la resiliencia y el optimismo de la pareja ante los baches diarios.

El cambio de vestuario y el envejecimiento de los rostros actúan como signos directos del paso del tiempo. Vemos la transformación física real de los protagonistas. Debemos tener en cuenta el motivo visual de las corbatas. El montaje nos muestra la repetición sistemática de Ellie anudándole la corbata a Carl en la puerta. Lo que cambia en cada toma es el diseño de la prenda. Vemos estilos de los años cincuenta, sesenta y setenta. De esta forma, el director plasma una elipsis temporal de treinta años de envejecimiento unificados bajo una sola acción cotidiana. El motivo cierra cuando Ellie cambia la corbata por una pajarita, señalando que han llegado a la vejez definitiva. Esta repetición por variación también se aplica al motivo del

carrito de los globos. Cuando Carl era joven, el carro siempre se le escapaba de forma caótica. La diferencia clave es que ahora, el Carl anciano, atrapa el carro sin mirar. Esta ejecución distinta de la misma acción mide el peso de la experiencia y el paso de los años. La madurez de los personajes se consolida también a través de un baile en el salón. Sus movimientos corporales funcionan como un código que establece su estabilidad afectiva. No obstante, un encuadre específico resalta el recipiente de los ahorros olvidado en una estantería. Este plano simboliza visualmente que han abandonado su gran sueño.

El tramo final de la secuencia se vuelve más sombrío. Carl observa el cuadro de las cataratas en la pared. Su sonrisa desaparece por un momento. Ese gesto mínimo de la mímica facial, de acuerdo con las conclusiones de Tadeusz Kowzan, (1968), revela que Carl ya se ha percatado del fracaso de su objetivo vital.

Si el director introdujera diálogos, estaría obligando al espectador a oír explicaciones sobre la situación económica o sobre el paso del tiempo cuando, solamente con el apoyo de la imagen y la música, se da a entender la historia sin intervención de la palabra. Eso evitaría que hubiese saltos temporales poéticos, rápidos y fluidos. El progreso en el tiempo se puede asimilar por las corbatas. Carl no necesita verbalizar su frustración por sus sueños no cumplidos. Con una sola mirada y una bajada sutil de la música se explica todo.

La historia se acerca a su punto más alto. Carl opta por comprar dos billetes de avión con destino a Venezuela. Parece que la expedición ya está a punto de partir. El gesto de Carl al ocultar los billetes refleja la ilusión contenida, es un signo mímico de pura expectación. En términos de movimiento y proxemia, la dinámica de la pareja se ve completamente invertida. En las secuencias anteriores, los planos mostraban la ligereza de Ellie contra la torpeza de Carl. Ahora la situación es a la inversa. El cuerpo de Ellie es torpe y se detiene en la subida de la colina, no puede alcanzar la cima. Este gesto genera un signo que nos muestra su fragilidad. La tonalidad musical se vuelve dulce pero carece de fuerza. La música comienza a arrastrarse melancólicamente. Es a través de la propia decadencia instrumental que el espectador intuye la verdadera amenaza a la salud de Ellie.

Teniendo en cuenta los motivos de los que informa Jordi Balló (2016: p.12) vemos una inversión trágica de uno de ellos en la película: al volver a subir la colina del pícnic. La primera vez se planteó en clave de humor y mostrando la vigorosidad de Ellie, en contraste con la pesadez de Carl. Ahora la estructura visual es la misma pero el significado es totalmente diferente. La dificultad física de Ellie suprime cualquier situación humorística. La variación

final de la acción, con Ellie desplomándose en el suelo, funciona como una aceleración hacia la crisis médica terminal.

Al eliminar el diálogo, el espectador siente el impacto dramático de manera simple y directa. Al público solo le hace falta ver a Ellie caer sobre el césped. El resto se explica con total claridad con el cambio de la dinámica musical. La enfermedad se ha impuesto. El silencio de las voces ampara el clímax de vulnerabilidad en la pareja.

El prólogo de la secuencia acaba con la separación forzosa de la pareja. Vemos a Ellie tendida en una camilla de hospital y le tiende a Carl el libro de aventuras de su infancia al acercarse. Con una gesticulación sutil, el instante de la despedida se deja ver. Ellie roza la mejilla de su marido y reúne fuerzas para ajustar la pajarita por última vez (última variación de la acción repetida en el pasado), la pajarita ya no representa el comienzo del día o del trabajo, sino que muestra ser el fin definitivo en su historia de amor. El director crea un entorno suave con tonos pastel. Carl llega hasta su esposa con un globo azul impregnando toda la secuencia con connotaciones cromáticas de profunda tristeza y melancolía.

La textura musical se reduce drásticamente. Todo el conjunto sinfónico desaparece, solo percibimos un instrumento, el piano. A nivel técnico, el pianista hace uso del pedal de resonancia (sustain) para alargar las notas añadiendo un valor de dolor en la escena.

Sin tener diálogo en escena, el director fomenta que el espectador observe la microfísica de los gestos cotidianos. La colocación de la pajarita o el beso en la frente llevan un impulso devastador. Las notas suspendidas del piano hacen todo el trabajo, impulsando una catarsis empática directa y nada fácil de olvidar. Carl vuelve a casa solo después del funeral. Los códigos del lenguaje corporal nos cuentan la tragedia. La expresión gestual y los micro-movimientos de Carl se minimizan. Su inmovilidad nos sugiere una devastación psicológica absoluta. A nivel proxémico, el hombre arrastra los pies con lentitud extrema. Con el globo azul refuerza de manera cromática cómo le pesa esta soledad.

El piano desacelera su ritmo de manera extrema. Los sonidos descienden a escala menor acompañando el sentimiento de Carl. Paulatinamente, la melodía se silencia hasta fundirse y sincronizarse con el final. Este vacío sonoro coincide exactamente con la oscuridad de imagen en la pantalla. Jordi Balló (2016: pp.181-183) explica que el laberinto o el camino del cine a menudo adopta una estructura de retorno. Aquí, el relato completa un perfecto círculo. Las localizaciones clave de la historia (la iglesia, la casa el salón) se repiten en el orden

inverso al que se inició la secuencia. Nos lo hace saber visualmente, todo lo que le acompañaba en su viaje vital ha desaparecido para siempre.

El silencio en este plano final funciona como el "negativo del sonido" previo (Chion, 1993: p.60), la ausencia de Ellie retumba en cada rincón de la sala vaciada. El público experimenta la memoria y el sufrimiento de toda una vida comprimida en apenas diez minutos dentro de sus propios cuerpos.

La supresión de la palabra no genera un vacío de información, opera como un potenciador dramático. La elisión de la voz cede el control a la síncrexis visual y a la mutación tonal de la música, demostrando así su total autosuficiencia. Consiguen narrar el ciclo completo de la convivencia de los personajes con una potencia que las explicaciones verbales habrían entorpecido.

2.1.2. *La la land* (Dir. Damien Chazelle, 2016)

La siguiente película se centra en Mia y Sebastian, dos personajes que se enamoran en Los Ángeles mientras persiguen sus sueños artísticos. Durante el camino hacia el éxito profesional su relación amorosa choca, obligándolos a renunciar al vínculo para anteponer sus sueños.

El cruce de miradas entre los protagonistas activa el inicio de la fantasía. A partir de ese instante, la secuencia del epílogo construye una realidad alternativa. El montaje describe de forma visual todo lo que hubiera podido ser su vida en común. El director nos muestra a Sebastian de perfil. El músico es visible bajo una luz cenital dramática sobre un fondo completamente negro. Esta estrategia visual hace que el personaje destaque junto al piano. El cuadro elimina absolutamente todo el contexto del club y deja que todo el drama esté en la mirada de Mia.

La música del epílogo empieza con un piano solitario y melancólico. Este minimalismo instrumental dota el sentimiento de la escena de un valor de intimidad y expectación al espectador. El paso del presente real al pasado alternativo se realiza a través de un *glissando* con el piano, realizando una sincronía con el movimiento de cámara aportando una sensación de rebobinado. Los protagonistas se funden en un beso en el restaurante en el que se vieron por primera vez. Se decide dejar el sonido físico del beso en el audio, actuando como punto de sincronización clave que hace posible un clímax musical. En ese mismo instante, la orquesta sinfónica irrumpe bruscamente en la escena y produce esa explosión melódica que le aporta a las imágenes una tan conmovedora fuerza pasional.

Situaremos este arranque como una inversión total del motivo original del restaurante, el despido y el rechazo hacia Mía. El público identifica a la perfección la escena real vivida en la primera parte de la película. No obstante, la desviación de la realidad tiene lugar en la desigualdad de la repetición del acontecimiento. En retrospectiva, Sebastián solo hacía caso omiso a Mía y le empujaba fuera. Aquí la acción es otra, Sebastian se detiene, la mira y la besa. El motivo del rechazo se convierte en un motivo de aceptación y pasión compartida.

El discurso lingüístico se reduce a lo que Chion llama “palabra-emanación” (1993: p.166), recurso que consiste en que “la palabra no es necesariamente oída e íntegramente comprendida” (1993: p.166). La voz de Mía se pierde con la música orquestal y el beso. El director otorga el control absoluto de la narración a la orquesta. La melodía es suficiente para guiar la atención y los sentimientos del espectador, de manera directa, pura y sensitiva.

La primera microescena de la visión de la pareja se sitúa en un departamento vacío. El guion original considera este lugar como un apartamento sin amoblar, en condiciones deplorables: en mal estado y vacío (Chazelle, 2013, p.92, traducción propia). La falta de muebles previene que el público desvíe su atención hacia las condiciones socioeconómicas de los protagonistas. El encuadre elimina todo el lugar y se enfoca en la sonrisa de ambos al entrar al lugar y que comparten.

La canción *Epilogue* de Justin Hurwitz parece adaptarse orgánicamente al cambio de lugar. La disposición reduce la instrumentación global, dejando las cuerdas y los instrumentos de viento en primer plano. Este cambio acústico trae la comodidad de la simplicidad. El sonido se hace ligero y novedoso para simular la atmósfera de un departamento sin muebles. En este punto se establece el motivo de la fundación del hogar. Son los personajes quienes deciden priorizar su relación romántica sobre sus propias ambiciones avariciosas de éxito. La casa vacía se transforma en la representación visual de un lienzo en blanco que completarán como pareja.

La historia sigue con la visita al club de jazz donde Keith le ofrece a Sebastian un trabajo. En el montaje de la película, Sebastian sacrificaba su estilo aceptando la oferta de su compañero. Sin embargo, en esta realidad alternativa, Sebastian muestra un gesto inmediato de rechazo, niega firmemente con la cabeza. Ese ímpetu corporal revela que su prioridad absoluta se encontraba en Mía y en sus exigencias como artista. La canción de la banda sonora fluye de puntillas en esta situación. La fluidez y la discreción de la pieza musical suaviza la tesitura para quitarle importancia al asunto. La música no se deja provocar por la tentación del dinero. Se produce la repetición con cambios de la escena en la que el músico había vendido

su alma artística. El movimiento kinésico enmienda el error del pasado. Tenemos una escena de una rapidez impresionante, que apenas dura siete segundos. En tan poco tiempo, el “no” gestual es más rápido que cualquier discurso o palabra. El diálogo explicativo interrumpiría la energía de la música. La imagen prueba que es autosuficiente para contar la redención del protagonista sin tener que recurrir a las palabras.

La fantasía hace un giro hacia la estética teatral del cine clásico. El ambiente se convierte literalmente en un espacio en blanco con decorados pintados en la moda de los años cuarenta y cincuenta: es la fantasía interna de Mia y su amor por el cine de la edad de oro. La codificación del vestuario opera simbólicamente emitiendo colores contrastados. Mia viste un vestido morado vibrante y Sebastian viste un traje blanco impecable. Forman una mancha cromática que los separa del fondo, los convierte en poéticos cuadros en movimiento. En términos de audio, la música *Epilogue* deriva en un clímax orquestal muy eufórico. Pero esta dinámica se ve interrumpida con la aparición de la directora de casting. El personaje lleva una chaqueta amarilla muy brillante. La música se apaga en ese momento inmediatamente. Este cambio acústico transforma el carácter general del ambiente hacia la sobriedad de la audición, la prueba se convierte en una coreografía perfecta conducida por la esperanza. El director usa el blanco y negro para aislar la prueba interpretativa. Al salir de la sala triunfante, el color regresa a la pantalla.

Durante la audición se realiza un isomorfismo musical muy sutil. Un violín solista imita con precisión, aunque simbólicamente, los movimientos gestuales de Mia en la sala fusionando mímica y música. Esta secuencia opera como la reescritura de un trauma. Esta vez, los productores oyen el monólogo de Mia con respeto absoluto. El lenguaje oral es del mundo real, no el de la fantasía que estamos visualizando. El violín y los movimientos corporales de Mia funcionan ya como la propia narrativa de la escena, dejando sin necesidad la voz humana.

La línea temporal alternativa se traslada a París para demostrar las vidas profesionales de los personajes. El tiempo cinematográfico se acelera de forma considerable. Los personajes triunfan y coexisten en el mismo espacio y tiempo. París ya no era el abismo geográfico que le había provocado su ruptura real. Ahora es el escenario del triunfo compartido. El ritmo de jazz se vuelve frenético. Sin embargo, desde el punto de vista de la obra *La audiovisión* de Chion, percibimos cómo la banda sonora permite la irrupción de una trompeta solista con una melodía muy sostenida. Este sonido tiene un efecto de advertencia psicológica en el espectador. Se insinúa, de forma sutil, la falsedad y la vulnerabilidad de este universo idealizado. En la

cronología real, la capital francesa funciona como el abismo geográfico que consolidó su ruptura definitiva, se nos advierte de que la felicidad de la pareja es solo un espejismo insostenible. Asimismo, una pequeña escena de baile con coros fantásticos y angelicales subraya esa profunda impresión de irrealidad.

A continuación, la pareja accede a una habitación oscura y se ve a sí misma en una proyección casera de 16mm. El celuloide muestra una calidad imperfecta, llena de grano óptico y con colores más pálidos y desgastados. Además, el dispositivo técnico revela que son los propios protagonistas quienes se filman de manera subjetiva, se alternan la cámara el uno al otro en planos íntimos y familiares. Los personajes resultan, de pronto, espectadores de su propia vida alternativa. Esta duplicación visual intensifica el peso emocional de la escena. Si nos fijamos en cómo evoluciona la musicalidad, vemos que la orquesta cesa y entra un piano solitario. La melodía tiene un efecto técnico que simula el sonido de una cinta vieja. Este mecanismo aporta un valor añadido de nostalgia por un tiempo que nunca existió. La razón principal por la que la secuencia omite la palabra es porque las antiguas cintas de 16mm eran mudas por limitación tecnológica. Así que, por omisión natural, el diálogo hablado es excluido en el mismo formato de video. Nuevamente, la imagen es suficiente para demostrar la madurez y la felicidad de la pareja sin necesidad de apoyarse en discursos lingüísticos.

La película nos traslada a la escena del coche en la carretera. A partir de la teoría de Jordi Balló (2016) tipificamos este momento como la repetición con variación del gran atasco inicial de la ciudad. El atasco se transforma en un motivo visual de complicidad, madurez y paz compartida. Este reencuentro en la carretera cierra el círculo perfecto de su historia de amor.

El viaje ficticio del epílogo llega a su fin, termina en un viaje nocturno con la entrada a un club de jazz idealizado. El movimiento sutil de cámara hacia el piano rompe la ilusión por completo. El encuadre inmediatamente regresa de nuevo a la dura realidad del presente. Antes de volver a lo tangible, Mia y Sebastian se unen en un beso de despedida. representa el final del sueño. El beso sirve como signo de refugio y sintonía afectiva profunda. Aun así, en los rostros de los protagonistas percibimos una quietud melancólica, saben que todo lo representado ha sido una ilusión, una convivencia que no ha existido. La música adopta un minimalismo instrumental total, la canción es apenas unas notas desnudas que le dan mucho valor a la despedida.

La cámara se centra en Sebastian, el cual está sentado en el taburete del piano. La ausencia de una voz que cante en esta pieza hace que el vacío se note más. La secuencia ejemplifica perfectamente cómo la imagen en movimiento y la música pueden ser completamente autosuficientes sin necesidad de palabra hablada. El silencio de las voces es lo que le otorga al final su dignidad y su inmortalidad cinematográfica.

En conclusión, esta secuencia condensa la tesis central del relato sobre el éxito en el mundo artístico. La representación de la realidad alternativa demuestra que para el triunfo profesional de ambos era necesario el sacrificio de su relación. Introducir diálogos tradicionales habría obligado a los personajes a dar explicaciones lógicas, racionales y verbales sobre la ruptura. Al sustituir la voz por la imagen y la música, el espectador no asiste a una simple explicación de los hechos, experimenta en su propio cuerpo la fuerza de una renuncia irreversible.

2.2. Privación de la palabra para dar protagonismo a otros signos

La experiencia del espectador ante una película no se ejecuta a partir de una racionalización activa de los estímulos. En los momentos de clímax, el público no decodifica de forma consciente los diálogos o la construcción de la partitura, sino que habita y “vive” la emoción de manera directa (Casetti, 1989: p.7). Las secuencias de máxima intensidad dramática se estructuran de manera minuciosa para poder compartir la empatía del protagonista o con la naturaleza de la situación representada. En estos casos en los que hay una congestión emotiva, el cine recurre de manera mayoritaria a la supresión voluntaria de la palabra lingüística. Este vacío de la palabra no se produce para que el espectador sienta un vacío, este cede el protagonismo absoluto a otros sistemas de signos (kinésicos, proxémicos, musicales...) que demuestran una independencia expresiva superior a la del lenguaje.

Esta ley no escrita del lenguaje cinematográfico puede ejemplificarse en varios referentes de la historia del cine contemporáneo. En *Whiplash* (dirigida en 2014 por Damien Chazelle, el mismo que dos años después produciría *La la land*), hallamos un relato cuyo tema principal es la agonía obsesiva ligada al esfuerzo y al sacrificio artístico, la música no funciona simplemente como ornamento. Andrew, el protagonista, es un joven ambicioso admitido en el conservatorio con el que siempre había soñado. Una vez admitido, vemos cómo debe lidiar con Terence Fletcher, el director de orquesta que utiliza métodos violentos y abusivos para potenciar el talento de Andrew.

En la escena final, la batería se convierte en la encarnación del triunfo de Andrew a través de la terquedad, sonando y mostrándose como el fruto del trabajo duro a través de una tensión incontenible. En cambio, en el último acto de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), la música de Ennio Morricone opera como un canal de liberación emocional. Es el medio que proporciona el perdón del protagonista hacia su propio pasado y la aceptación de su memoria. Mientras vemos que en *Whiplash* la palabra es fulminada por la violencia y tensión de la música y ritmo, en la película *Cinema Paradiso* el discurso es sustituido por la dimensión física del gesto y el motivo iconográfico del beso.

Desde la perspectiva semiológica de Kowzan (1968), estas secuencias muestran una sincronía inmejorable entre sistemas de signos diferenciados que anulan la necesidad de la palabra. El clímax de *Whiplash* se sustenta sobre una coreografía donde el mensaje y la materia musical se unifican mediante la gesticulación. El director de orquesta (Fletcher) y el músico (Andrew) se comunican a través de signos kinésicos: las indicaciones manuales del director para guiar los instrumentos establecen una sincronía milimétrica, podríamos decir que se produce una danza perfecta de signos donde el sudor y la sangre del protagonista operan como signos plásticos que constatan que, incluso habiendo alcanzado la meta, el esfuerzo físico extremo sigue siendo necesario hasta el final. En *Cinema Paradiso*, la mirada de incredulidad de Totó (adulto) frente a la pantalla en la escena final, muestra una expresión de sorpresa con una fuerza remarcable. La ilusión de poder ver las escenas censuradas de las películas de su niñez se exterioriza mediante signos corporales universales como llevarse las manos al rostro o tener los ojos brillantes por las lágrimas. La pasión recopilada en ese *collage* de caricias y besos funciona como una acción de despedida, el personaje se ha perdonado, ha dejado ir, se reconcilia la historia a través de la imagen sin articular una sola palabra.

Teniendo en cuenta la recepción del espectador, prescindir de la palabra para darle un sentido a la escena responde a una estrategia de apertura semántica. Cuando una secuencia introduce un diálogo explícito, tiende a darnos un sentido cerrado y racionalizado que puede hacer que el espectador se distancie de la experiencia. Si se prescinde del signo de la palabra, la secuencia puede llegar a ser libre en cuanto a interpretación, permitiendo al espectador proyectar sus propias vivencias y dotar las imágenes de un significado personal y subjetivo. Esta transferencia afectiva hace que sea mucho más fácil recordar esa escena. Las palabras escritas en un guion son fácilmente olvidables, y se requieren muchas para detallar una emoción, pero la imagen sostenida por otros signos como la música, gesto, mímica... se vuelve inolvidable.

2.2.1. *Cinema Paradiso* (Dir. Giuseppe Tornatore, 1988)

Según la sinopsis de la plataforma *Filmaffinity* (s.f, Cinema Paradiso), “narra la historia de Totó (Salvatore), el chico cree ciegamente que el cine es magia; pero, un día, Alfredo, el operador, accede a enseñarle al pequeño los misterios y secretos que se ocultan detrás de una película” (párr. 1). La escena arranca construyendo una atmósfera llena de intimidad a través de la soledad del personaje en la sala. No se oye nada, ninguna melodía ni efecto de sonido, el director decide que en ese momento solamente se tiene que escuchar la manipulación de objetos (sonidos del celuloide, proyector y motor analógico). Para Kowzan (1968), este uso de los efectos sonoros actúa como un signo de anclaje a la realidad material que quiere representar, preparándonos para la inmersión.

Se inicia la proyección y con ella escuchamos cómo se funde, uniéndose en escena, la canción principal de la película: “Toto and Alfredo” (1988) de Ennio Morricone. Vemos la famosa cuenta atrás del celuloide, un recurso formal de metacine con el que Jordi Balló reflexiona sobre la subjetividad (2016: pp.103-105). Estamos sentados detrás de Totó, adoptando con él la posición de espectador, viendo en la tela blanca de qué se trata el legado de Alfredo.

Al principio de la cinta, el cuerpo de Totó reacciona con curiosidad y sorpresa. El personaje muestra interés ante lo que está viendo y se acomoda en el asiento mostrando atención hacia las imágenes. A continuación, cuando asimila el contenido de la cinta, deja caer su propio cuerpo y esconde el rostro entre las manos. Este movimiento funciona como un refugio gestual, intenta contener la vulnerabilidad del llanto y la oleada de recuerdos. El cuerpo ya no lucha contra el pasado, sino que lo abraza.

La sinfonía con la que empieza da paso a una flauta solista la cual nos proporciona un timbre íntimo y melancólico, asociado al recuerdo de la infancia y de las experiencias vividas. Conforme la filmación avanza y acumula caricias, besos y abrazos, la música presenta un crescendo dinámico y una densificación en su instrumentación. El momento en el que también se adhieren los instrumentos de cuerda, la escena presenta una imagen acompañada de una sonoridad estridente (Chion, 1993: p.30). Cada corte de las escenas de los besos coincide con acentos armónicos de la orquesta, haciendo que el flujo visual se sienta como una marea de amor en abundancia.

Totó, al ver el edificio del Cinema Paradiso siendo demolido, tiene un vacío el cual llena con una variación reconstructiva del motivo del hogar (Balló, 2016: pp.72-74), ver esas

escenas censuradas juntas. Totó se marchó de su pueblo cargando con la culpa de haber abandonado su tierra, su madre, su primera amistad, Alfredo, para ir a triunfar en Roma. Al ver a través de esta secuencia que Alfredo pasó sus últimos años uniendo pacientemente esos retazos para él, Totó comprende que nunca le tuvieron que perdonar de nada. En su lugar, había un amor paterno incondicional.

El collage analógico de estos gestos repara el dolor de la demolición de este personaje, ya puede despedirse con calma de su pasado. Al final, las lágrimas dan paso a una sonrisa con los ojos brillantes, llenos de emoción. Si Alfredo hubiera dejado una carta explicando su acción, el espectador habría racionalizado el mensaje, es el silencio de las voces lo que garantiza la emotividad. Al mostrar el flujo de los besos censurados y la flauta melancólica, Totó y todos los espectadores, alcanzan la paz necesitada, cerrando su consciencia en una plenitud silenciosa y eterna. Al eliminar la palabra hablada, toda la fuerza dramática recae en la complicidad entre el gesto y la música. La partitura funciona como medio para traducir el mundo interior del protagonista. La imagen del rostro emocionado y el tono musical se bastan por sí solas para narrar cómo sana una herida que las palabras habrían vuelto redundantes.

2.2.2. *Whiplash* (Dir. Damien Chazelle, 2014)

Tal y como hemos resumido anteriormente, *Whiplash* nos explica cómo la ambición de Andrew Neiman es impulsada a través de los métodos violentos de Terence Fletcher, el director de orquesta de un conservatorio con prestigio.

Si el desenlace de *Cinema Paradiso* nos muestra la construcción de la emoción desde la melancolía, el clímax final de *Whiplash* nos muestra la agitación, resistencia física y tensión insostenible donde la palabra hablada es banal para transmitir lo que consigue la gran percusión y orquesta. Después de ver a lo largo de la película un recorrido marcado por el abuso verbal y la manipulación psicológica del director de orquesta y profesor (Terence Fletcher) sobre su alumno (Andrew Neiman), la secuencia final suprime deliberadamente el diálogo inteligible para resolver el conflicto en una dimensión sensitiva.

En el arranque de la secuencia, Andrew entra al escenario estableciendo un quiebro radical en el sistema de ordenación escénica y proxémica (Kowzan, 1968) ya que irrumpe sin consentimiento para tomar el control de la batería. Contemplamos una actitud desafiante del personaje, empieza a tocar “Caravan” (de Juan Tizol y Duke Ellington, creada en 1936) sin recibir indicaciones del director y manteniendo el contacto visual con él.

En esta fase inicial del desenlace, el sistema de la mímica facial de ambos actores narra el inicio del duelo. Andrew sostiene la mirada externalizando a través de sus ojos una decisión inquebrantable y una certeza absoluta sobre lo que va a conseguir. La reacción corporal de Fletcher es sutil, podría perderse si no se le presta atención: arruga la nariz ligeramente, reflejando una gran molestia y hostilidad ante la pérdida de autoridad.

Podríamos fijarnos en la evolución del estado físico del protagonista, entra limpio a escena, sin rastro de sudor ni sangre. A medida que avanza la secuencia veremos cómo este aspecto se irá degradando sin que el personaje ceda su posición demostrando ser merecedor de la validación del director.

Andrew empieza a tocar y le da entrada a su compañero para poder continuar la pieza, la actitud desafiante no cesa, y en el momento en el que cruzan la mirada estos dos personajes (Andrew y Fletcher), el actor vocaliza en silencio un “Fuck you” (“Que te jodan”) dirigido a Fletcher. No se nos introduce como un diálogo convencional, sino como un susurro percusivo para poder demostrar que el personaje está realizando esa acción en contra de la voluntad de Andrew.

La orquesta fluye con la partitura y la tensión se mantiene. Fletcher muestra la intención de acercarse para decirle algo a Andrew, palabras que acaban siendo ininteligibles ya que el alumno le corta ejecutando un punto de sincronización agresivo, dando un golpe seco y violento al platillo como contestación. Estamos en un punto en el que el ritmo de la melodía es salvaje y rápido, M. Chion (1993: pp.20-21) explicaría que este ritmo *uptempo* constante satura el canal del espectador, es una pieza que aporta un valor añadido de urgencia y persistencia obsesiva que encaja perfectamente con la psicología del personaje y el momento de la historia.

El rostro de Andrew empieza a transformarse debido al cansancio, muestra muecas de dolor y tensión extrema en sus expresiones durante la sección de pregunta-respuesta entre las trompetas y la batería. Su cabello y su piel se cubren de una sudoración que luego cubrirá el platillo de la batería. Es una indicación del esfuerzo extremo del personaje, él no puede más, lo demuestra, pero su cuerpo sigue sin cesar. A continuación, el sonido de los instrumentos desaparece, pero vemos cómo Andrew sigue tocando, Chazelle introduce un recurso que Chion explica como un contrapunto audiovisual: el sonido estruendoso desaparece con la función de multiplicar la tensión (1993: p.92). Fuerza al espectador a experimentar el colapso sensorial de Andrew, su cerebro está procesando lo mismo que el nuestro, el impacto visual del esfuerzo antes de que el sonido retorne de nuevo.

Después de la desaceleración, trayendo un momento de calma cargado de tensión, vemos la indicación del director conforme llega el momento de avivar de nuevo el ritmo. Tenemos un plano cerrado de Fletcher gritando, gesticulando con violencia, con la mirada fijada en la batería. Sin embargo, no escuchamos nada de lo que dice, nuestros oídos solamente perciben la batería. Según Chion, aquí se produciría una “*síncresis*” porque encontramos una “*soldadura irresistible entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual*” (1993: p.61), la ausencia del sonido del grito de Fletcher, el protagonismo de los gestos y la sonoridad de la batería provoca un aislamiento del entorno, encerrándonos dentro de la misma burbuja de alienación y sordera en la que se encuentra Andrew.

Este conflicto entre maestro y aprendiz donde la música y la gestualidad tienen el protagonismo se visualiza a través de tres hitos:

- 1) Subordinación del maestro (Fletcher): Cuando Andrew descoloca accidentalmente uno de los platillos de la batería, Fletcher acude al instante para ponerlo de nuevo en su sitio, actúa como su asistente de escenario manteniendo la postura de líder. Fletcher sonríe, es el nacimiento de la complicidad y del respeto.
- 2) Lenguaje corporal y código musical: Para indicar que baje el ritmo, Fletcher no habla, utiliza sus manos (lenguaje gestual en dirección) en sentido descendente y rebaja la tensión. De la misma manera, pero con el sentido contrario de la palma, para producir de nuevo una aceleración del ritmo. El maestro ya no agrede, está colaborando y moldeando el potencial del alumno a través del código técnico de la percusión.
- 3) Ruptura del desprecio: El asentimiento constante de Fletcher muestra el reconocimiento absoluto de la perfección técnica del alumno. Otro signo es el momento en el que Fletcher se quita el abrigo, se despoja de la armadura y muestra un esfuerzo para poder seguir el esfuerzo que el alumno está imponiendo.

Al final de la secuencia, tras varios intercambios de miradas en silencio, Fletcher asiente con la cabeza comunicando a Andrew que ha alcanzado la genialidad y ha conseguido lo que buscaba: la validación del director. Andrew sonríe de manera cómplice, una sonrisa llena de satisfacción dando paso al acorde final de la pieza para terminar la canción con el resto de la orquesta. En cuanto termina la pieza, la película acaba y se corta de manera abrupta, sin aplausos del público ni diálogos de cierre, la obra termina en seco porque la historia no iba sobre el éxito comercial o la fama, sino sobre el reconocimiento que el alumno ha conseguido. La historia se ha completado y ha alcanzado su cima sin necesidad de pronunciar una sola frase

de resolución. En conclusión, el protagonismo recae en los signos kinésicos y musicales. El entendimiento mutuo de los personajes se sella a través del ritmo obsesivo de la batería de Andrew y el asentimiento final de Fletcher. Al no usar el signo de la palabra, el director evita que la escena se vea influenciada por el cliché del drama de superación convencional. Consigue que el espectador experimente el clímax de la misma manera que lo hace el personaje.

2.3. Privación de la palabra para provocar una sensación cinematográfica

No es solamente en los grandes clímax dramáticos o musicales de la historia del cine donde se decide dejar de lado las palabras. Esta eliminación funciona como un mecanismo clave para conectar de forma directa con las sensaciones más básicas y primarias del espectador. Cuando se prescinde del diálogo, el cine nos obliga a meternos en la escena a través de los sentidos. Si tomamos como referentes a Francesco Casetti y Federico di Chio (1990: pp. 65-66), el cine nunca deja nada al azar. Las películas organizan sus códigos visuales y sonoros para situar al público en un lugar muy concreto, consiguiendo que la experiencia sea mucho más creíble e intensa. A continuación, veremos cómo esta falta de palabras ayuda a construir tres sensaciones clave en la cinematografía.

2.3.1. El desamparo y el terror

Usaremos de ejemplo las películas *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) y *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, Steven Spielberg, 1971) para explicar escenarios cinematográficos dominados por el terror y la amenaza.

En este género la palabra es evitada, por lo general, en momentos de tensión por la propia urgencia del instinto biológico ya que en una situación límite donde el único objetivo es sobrevivir, el discurso lingüístico resulta no ser eficaz. Desde un enfoque de realismo psicológico, es natural que cualquier individuo inmerso en un estado de pánico tan profundo pierda la capacidad de explicarse o de razonar. El miedo, en su expresión más pura, simplemente termina por paralizar el lenguaje.

El silencio funciona como un vacío de información, es decir, cuando los personajes guardan silencio, la película se sumerge en una especie de “vacío” de datos que descoloca totalmente al espectador. Ese silencio no es pasivo, actúa como un disparador de la incertidumbre más absoluta. Sin voces que nos guíen sobre qué está pasando o qué piensan los personajes, el público se queda sin guía, incapaz de prever por dónde surgirá la amenaza. Así,

ese vacío sonoro deja de ser una simple ausencia para actuar como terreno hostil cargado de tensión advirtiéndole que el peligro es inminente.

Para comprender la dinámica de este género, no podemos centrarnos solamente en una escena aislada de las obras, ya que la tensión, en ocasiones, se genera de manera constante a lo largo de toda la película. Las películas de estos géneros utilizan múltiples signos visuales y sonoros para generar la sensación de amenaza constante. Siguiendo la tesis de Francesco Casetti y Federico di Chio (1990: p.95), la película organiza su entorno para situar perceptivamente al espectador. Esta dosificación de los estímulos se mueve siempre entre dos extremos: la saturación de ruido o la falta de sonido. Michel Chion (1990: p.32) define como “sonido acusmático” aquel cuya fuente original no se ve en pantalla. Tanto Ridley Scott como Steven Spielberg explotan este recurso en las películas para aportar la tensión necesaria al público. *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, Steven Spielberg, 1971), trata de un hombre el cual está padeciendo una persecución temeraria por parte de un camión de conductor desconocido. La ausencia del conocimiento de la identidad de la persona que conduce el camión traslada todo el peso dramático al plano sonoro. El ruido incesante del motor que acosa al protagonista se transforma en un signo abstracto de violencia pura. *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), explica cómo la tripulación de la nave “Nostromo” se desvía de su misión principal para acudir a una señal de socorro que acabará provocando el descubrimiento de una forma de vida letal. Ridley Scott realiza el uso de ruidos metálicos y los goteos industriales de dentro de la nave para constituir una atmósfera claustrofóbica que prescinde por completo de los diálogos.

Estas películas, además de usar sonidos ensordecedores, también recurren al uso del silencio total. Como señala Chion (1990: p.60), el silencio “no es el simple efecto de la ausencia de ruido”, funciona como un vacío de información que descoloca al espectador y le causa más incertidumbre. Esta manipulación sensorial de los códigos, mantenida a lo largo del relato, es lo que termina concluyendo en una angustia completamente ineludible en el género. El sonido del crujido de una pieza en la nave o el rugido del motor aporta una información mucho más directa que con la racionalización de la palabra. Es así cómo se consigue que el peligro se sienta como algo físico y real, algo que las explicaciones verbales no lograrían transmitir en este género.

2.3.2. La ternura y la inocencia

Si el terror es un género propicio a la brutalidad, emociones fuertes y angustia, las películas emotivas harán que empaticemos con seres inimaginables. Un logro que vamos a ejemplificar con la primera parte de la película *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008), donde vemos que, con esta pieza, el espectador llega a forjar un vínculo afectivo con un robot. Según la sinopsis de la plataforma *Filmaffinity* (s.f, WALL-E) *el pequeño robot WALL-E descubre una nueva misión en su vida cuando se encuentra con una moderna y lustrosa robot exploradora llamada EVE. Ambos viajarán a lo largo de la galaxia y vivirán una emocionante e inolvidable aventura* (párr. 1). Francesco Casetti y Federico di Chio (1990: p.217) definen este caso como el eje de la identificación afectiva ya que el ser humano posee una inclinación intrínseca hacia la empatía, una tendencia natural a proyectar humanidad, sentimientos y vulnerabilidad en cualquier elemento que nos devuelva una mirada, por muy artificial que sea.

La elaboración de esta ternura tan inocente como práctica se basa en una precisa articulación de códigos propios que podemos rastrear en las teorizaciones de Kowzan (1968) y Chion (1993). Ante todo, y a falta de rostro para el personaje, los lentes ópticos de WALL-E son el sistema mímico principal de la narración. Sus movimientos, gestos, la forma en que inclina la cabeza, de enfocar o retraerse, imitan con exactitud la expresividad de las cejas y los ojos humanos ya sea para expresar asombro, miedo o curiosidad, pudiendo hablar, más o menos, de lo que Kowzan considera mímica facial humana, la cual ayuda a transmitir emociones y sentimientos.

Además, su comunicación se limita a una serie de efectos sonoros mecánicos y silbidos electrónicos, trabajo realizado a partir de la labor del diseño sonoro de Ben Burtt. Al no haber palabras, la película se ampara en una convención del lenguaje cinematográfico: el uso de tonos limpios y agudos para evocar ternura y fragilidad. Cada silbido, según la intención, modula su intensidad y timbre para transmitir alegría, duda o tristeza, demostrando que no hace falta articular ni un solo fonema para comunicar un estado emocional complejo.

La soledad duele, y es ese contraste entre un ser esencialmente tierno y un mundo convertido en un basurero lo que activa nuestro instinto de protección. En su decisión de hacer que WALL-E no hable, la película obliga al público a hacer un esfuerzo intelectual, a traducir y a llenar los silencios del robot, creando así un vínculo emocional que un diálogo hablado no podría consolidar con la misma fuerza.

2.3.3. El mito, la tensión y la venganza

Por último, la supresión de la palabra funciona como una herramienta de precisión para dilatar el tiempo cinematográfico y tensar la cuerda de la expectación hasta el límite. Una estrategia que define la estética del western de Sergio Leone y que alcanza su cénit en el prólogo de *Hasta que llegó su hora* (*Once Upon a Time in the West*, 1968). En esos diez minutos en los que tres pistoleros aguardan la llegada de un tren en una estación abandonada sin articular una sola palabra, el silencio verbal se vuelve el verdadero protagonista. Tal como señalan Francesco Casetti y Federico di Chio (1990: pp.65-66) en *Cómo analizar un film*, la puesta en escena y los códigos visuales no están ahí al azar, están diseñados específicamente para situar al espectador en un estado de alerta absoluta. Mediante esta coreografía silenciosa, estructurada a través de tres planos de acción interconectados, el público es sometido a una experiencia de incomodidad y expectación casi insoportable, demostrando que la ausencia de diálogo puede ser mucho más elocuente que cualquier palabra.

La secuencia arranca con un choque directo entre signos no verbales que enfrenta la cotidianeidad más indefensa frente a la violencia mítica. La vulnerabilidad del jefe de la estación se construye a través de códigos visuales muy precisos: se nos presenta como un anciano de aspecto frágil, desdentado y con una mirada inquieta. Cuando los tres pistoleros irrumpen y rompen la quietud del lugar, el terror absoluto se refleja en el rostro del taquillero. Sin embargo, su miedo no logra anular su sentido del deber. A pesar del pánico, mantiene una actitud respetuosa e intenta seguir con su trabajo cobrando los billetes.

La respuesta de los criminales es puramente física, despojada de cualquier intención comunicativa verbal: con decisión, le arrebatan los billetes y lo arrastran hacia su propia taquilla para encerrarlo bajo llave. Ante esto, la sumisión del empleado es total, su miedo es atroz y, buscando evitar cualquier alboroto, se deja encerrar sin oponer resistencia. Desde la perspectiva de Casetti y di Chio (1990:p.75), esta acción funciona como un código de comportamiento que define, de forma instantánea, las relaciones de poder dentro de la diégesis. El taquillero comprende que, frente a las armas de los pistoleros, cualquier intento de resistencia sería inútil. Así, este encierro físico no solo silencia al hombre, sino que actúa como metáfora: la ley institucional se apaga para dar paso, de forma contundente, a la ley de las armas.

Una vez la estación ha sido sometida, Sergio Leone provoca lo que parece ser la dilatación del tiempo al suprimir cualquier intercambio verbal entre los personajes. Los tres

pistoleros se sumergen en una espera interminable, habitando el desierto con una incomodidad palpable. El director utiliza detalles minuciosos para desmitificar al pistolero clásico, alejándolo de la épica para centrarse en rutinas cotidianas que resultan crudas y reveladoras.

Una de esas acciones la vemos con el personaje encarnado en Woody Strode, el cual se mantiene inerte bajo la estructura de madera prestando atención al goteo rítmico del agua sobre el ala de su sombrero. Acto seguido, ingiere el líquido acumulado mostrándonos una metáfora sobre el paso del tiempo. El sombrero se convierte en el recipiente que mide la espera seca y pausada del personaje, sincronizándose con la inevitable llegada del tren por la cual bebe el líquido.

El pistolero interpretado por Jack Elam encuentra una fuente de irritación en el sonido repetitivo del telégrafo, haciendo que, en lugar de emitir una queja o articular palabra, resuelva el conflicto desconectando el aparato arrancando los cables, restableciendo el silencio que exige el entorno. El mismo pistolero atrapa una mosca dentro del cañón de su revólver, manteniendo bajo su control la fuente del segundo sonido que le molestaba.

El tercer pistolero, el más desaseado, está esperando sentado crujiendo las articulaciones de sus manos. No de manera desafiante, pues sugiere más un acto de liberación que de impaciencia ante el conflicto. Es así cómo nos mantiene a nosotros como espectadores relajados, pero con la guardia alta. De la misma manera que al taquillero. La irrupción del tren rompe el silencio lapidante de la escena, inundando la secuencia con una imagen de humo y ruido mecánico. Escuchamos una armónica sin saber de dónde proviene hasta ver el personaje de Charles Bronson, el cual la está tocando mientras mantiene la mirada desafiando abiertamente a los tres rivales.

Cada movimiento y cada gesto va cargado de tensión y fragilidad, ya que, si se realiza un movimiento brusco, la tensión podría explotar de manera inmediata. Al eliminar la palabra, Sergio Leone mantiene la tensión y la expectación hasta su límite absoluto, logrando que el espectador experimente el tiroteo posterior como una descarga sísmica de una tragedia mítica, un final que se siente, ante todo, ineludible. En resumen, observamos que prescindir de los diálogos permite que el espectador se concentre y evite cualquier distracción racional. Se demuestra así que no se necesitan frases para comunicar el peso de una historia, la música y el lenguaje corporal de los actores asumen todo el control de la narración. De esta manera, se obliga al espectador a conectar con el relato desde una posición puramente física, sensorial y directa para alcanzar el verdadero clímax de la historia.

3. Conclusión

Por lo general, la palabra es el recurso principal para la comunicación en el ser humano. Cuando prescindimos de esta recurrimos a gestos, miradas u otros signos que hemos ido desarrollando a lo largo de la historia para poder emitir un mensaje a algún receptor. Es más fácil e inmediato hacer que un personaje diga “tengo frío” que preparar un montaje mostrando la textura de su piel o adaptar los colores de la escena a tonos más fríos. Sin embargo, a pesar de esta comodidad, en algunos casos puede ser redundante, puesto que antes de la palabra existe el posible hablante y, por ende, en espacio donde debe existir, y al ser el cine un arte eminentemente visual, es de este elemento espacial y tangible del que nunca se puede prescindir. No recordamos *La La Land* porque Mia le dijera a Sebastian “ojalá hubiésemos hecho las cosas de otra manera”, no. Recordamos todas estas películas que se han comentado porque han desarrollado todos los signos al máximo para poder aportar mucho más que lo que aportarían las palabras por sí solas.

A lo largo de la investigación se ha podido observar cómo en películas como *Up* o *La La Land* la música funciona como un vehículo de la ilusión y el sentimiento, modificando la percepción del espacio y del tiempo a través de variaciones instrumentales. El uso de tonos agudos y ritmos animados impregnan la escena de optimismo y felicidad. Pero, por otro lado, los tonos graves, las notas sostenidas tiñen la situación de melancolía o alerta.

En otras películas como *Whiplash*, *Alien: el octavo pasajero* o *El diablo sobre ruedas*, las escenas se llenan de efectos sonoros: motores, respiraciones agitadas, ruidos incesantes o el ruido de una mosca. Estas masas acústicas saturan la percepción del espectador, provocando un contagio fisiológico inmediato. El público no tiene que descifrar mensajes, experimenta la tensión, el desamparo, la agitación del personaje que se muestra en pantalla.

La interpretación de una película nunca es única. Una misma secuencia puede inspirar distintas formas de proyección y significado en cada persona. La ausencia de palabras no vacía el relato, consolida una catarsis íntima, honesta e inmortal para proyectar esas sensaciones internas.

En resumen, la investigación demuestra que la supresión de la palabra en el cine cumple tres funciones esenciales. En primer lugar, actúa como una herramienta de reformulación emocional y temporal en dramas como *Up* y *La la land*, donde las variaciones de la música permiten resumir décadas de vida o proyectar realidades alternativas. En segundo lugar,

funciona como vehículo de emociones y pactos de jerarquización en obras como *Whiplash* o *Cinema Paradiso*, donde la ausencia de diálogo traslada el peso del clímax a los signos kinésicos de las miradas y los gestos corporales. Por último, opera como un mecanismo de desamparo y amenaza en el género de terror y suspense, ejemplificado en *Alien: el octavo pasajero* o *El diablo sobre ruedas*, al utilizar la saturación de ruidos o el silencio total para anular la lógica del espectador y activar su instinto de supervivencia más primario.

Bibliografía

- Balló, J. (2016). *Motivos visuales del cine* (A. Bergala, Ed.). Galaxia Gutenberg.
- Balló, J. (1995). *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Casetti, F. (1989). *El filme y su espectador*. [PDF] Cátedra. <https://es.scribd.com/document/501600248/Casetti-El-Film-y-su-Espectador>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. [PDF]. Paidós. https://www.academia.edu/128264341/Como_analizar_un_film_Francesco_Casetti
- Chazelle, D. (2013). *LA LA LAND Script*. [PDF]. <https://cursosdeguion.com/wp-content/uploads/LA-LA-Land-script.pdf>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Kowzan, T. (1968). *Le signe au théâtre*. Diogenes, 16(61), 59-90.

Filmografía

- Chazelle, D. (Director). (2014). *Whiplash* [Película]. Bold Films; Blumhouse Productions.
- Chazelle, D. (Director). (2016). *La la land* [Película]. Summit Entertainment.
- Leone, S. (Director). (1968). *Hasta que llegó su hora. (C'era una volta il West)* [Película]. Rafran Cinematografica.
- Scott, R. (Director). (1979). *Alien, el octavo pasajero. (Alien)* [Película]. Brandywine Productions.

Spielberg, S. (Director). (1971). *El diablo sobre ruedas. (Duel)* [Película]. Universal Television.

Stanton, A. (Director). (2008). *WALL-E* [Película]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Tornatore, G. (Director). (1988). *Cinema Paradiso [Nuovo Cinema Paradiso]* [Película]. Les Films Ariane; Cristaldi Film.

Videografía

AcademyAwardClips (Director). (2017a). *Whiplash, asombrosa actuación final (Caravan parte 1) | Whiplash (2014 | 1080p HD.* <https://www.youtube.com/watch?v=ZZY-Ytrw2co>

AcademyAwardClips (Director). (2017b). *Whiplash Finale (Caravan) (Part 2) | Whiplash (2014) | 1080p HD.* https://www.youtube.com/watch?v=2TAfvMn8_EQ

DropFilm (Director). (2023). *WALL-E opening scene in HD quality. DropFilm pt. (1/5).* <https://www.youtube.com/watch?v=5aE6nDNbmME>

Leryn (Director). (2017). *La La Land Ending.* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=swdAphAfDUc&list=RDswdAphAfDUc&start_radio=1

Once Upon a Time in the West The opening sequence 1. (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=QML28YQBvyc>

oscarpsb (Director). (2019). *Cinema Paradiso (1988) - End Credits.* https://www.youtube.com/watch?v=oQHkTCq5e8c&list=RDoQHkTCq5e8c&start_radio=1

Pixar (Director). (2018). *Disney•Pixar. (s.). UP: Married Life | Script to Screen.* <https://www.youtube.com/watch?v=AyYG0GGvErE&t=105s>