

Cuatro pasos hacia las palabras del silencio en el cine

Carlota Frisón Fernández

TecnoCampus - UPF / Universitat Autònoma de Barcelona

cfrison@tecnocampus.cat

Date received: 30-06-2021

Date of acceptance: 20-07-2021

Date published: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | ACCIÓN | ESCUCHAVISIBLE | VOZ EN SILENCIO | FILM-ENSAYO

KEYWORDS: SILENCE | ACTION | *LISTENING-VISIBLE* | SILENT VOICE | FILM-ESSAY.

RESUMEN

Cuando se indaga sobre el silencio, se descubre que se está emplazado a relacionarlo, de manera unívoca, con una falta o una ausencia de habla, de sonido o de escritura. Dicho emplazamiento concierne a un determinado imaginario que impone pensarlo y alojarlo en una enunciación descriptiva de carencia y de ausencia. Si la teoría cinematográfica ha pensado el silencio en el cine, ha recogido, primordialmente, dicha narratividad para conceptualizarlo. Aquí se determina dar un paso y reconsiderar lo pensado, proporcionando al silencio una envoltura desemejante a la practicada hasta ahora. Si partimos de que todo lo que las personas hacemos se edifica en contextos y de que el cinematográfico transcurre en su acción “escuchavisible”, es entonces cuando una pregunta inquietante se propone: ¿Se escucha el silencio en el cine? Este artículo pone de manifiesto como el cine ha representado el silencio con sus palabras, aquellas que comúnmente se afirma que el silencio carece. Es en el ensayo cinematográfico donde la representación del silencio ha hallado su habla a través de las palabras que transcurren. El proceder ensayístico de los cineastas ha puesto en escena la representación de las palabras que pertenecen al silencio, dando cuerpo escuchable a sus pensamientos, a su idear, mediante su voz.

ABSTRACT

When you inquire about silence, you discover that you are being summoned to relate it, in a unique way, to a lack or absence of speech, sound or writing. That summons concerns a certain imaginary that requires consideration and placing it in a descriptive enunciation of lack and absence. When thinking about silence in cinema, cinematographic theory has primarily adopted this narrativity to conceptualize it. This article determines a step forward and reconsiders what has previously been thought, providing silence with an envelope unlike that practised up to now. If we start from the fact that everything people do is constructed in a context and that the cinematographic takes place in its “listening-visible” action, then a disturbing question is proposed: is silence heard in cinema? This article shows how cinema has represented silence with its words, those commonly agreed that silence lacks. It is in the cinematographic essay that the representation of silence has been able to speak through the words that unfold. Filmmakers’ essayistic actions have staged the representation of the words that belong to silence, giving a listenable body to their thoughts and their ideas through their voice.

Primer paso: la sospecha

La maraña de supuestos en los que habitamos responde a diferencias que pautan las relaciones. En ellas, magnificamos algo hasta tal punto que, para sobrevivir en esas alturas, necesariamente establecemos contrincantes, y los desprestigiamos hasta casi intentar despojarles del contexto en que están actuando.

Sabemos que la voz escuchada en el cine ha estado estigmatizada. Cuando el cine pudo incorporar la escucha de las palabras verbalizadas por los personajes se manifestaron las primeras distancias escépticas sobre la nuevísima capacidad cinematográfica. Desde cineastas como Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin, René Clair, Charles Chaplin, Erich von Stroheim a teóricos como Arnheim y Balázs plantearon las primeras sospechas. El principal problema que expusieron era la capacidad de la palabra como portadora de significado frente a la imagen. Entendieron que el cine parecía acercarse al teatro, la posibilidad de convertirse la imagen-cine en teatro filmado, y que la realidad se daría junto a las palabras escuchadas; que la libertad creadora quedaría esclavizada cuando el diálogo y su sincronización fueran lo principal frente al montaje.

Pronto, el uso desconfiado del sonido (sobre todo, música y ruidos) pasó a tener cierta protección. Béla Balázs fue de los primeros en proponer que su uso, en relación a los ruidos y a la utilización de la música, no iba a convertirse en complemento de la imagen, sino que dinamizaría la acción que se desarrollaría en imagen (Balázs, 1978). Las voces, y su escucha, tardaron más tiempo en deshacerse de la suspicacia que provoca su uso, y, de hecho, hoy sigue provocando recelo.

Con la desconfianza hacia el sonido, quedó patente que a la imagen se la consideraba una majestad. Su soberanía se veía con posibilidad de ser destronada, y así es como el sonido fue pensado como un intruso. Rick Altman escribió *Four and a Half Film Fallacies* (1992) y en él presentó cuatro falacias y media sobre la incorporación del sonido en el cine. El sonido ha sido entendido como un suplemento, un accesorio frente a la imagen, y su planteamiento gira entorno a la idea de la esencialidad visual del cine y la desatención hacia al sonido. Sus principales consideraciones se centran en la discriminatoria idea de que lo visual llegó primero, que las imágenes son las principales portadoras de significación, y que el sonido en el cine es una reproducción de lo real, no una representación.

Sarah Kozloff, a su vez, destaca: “La prescripción facultativa del *mostrar* por encima del *decir*, está entretejida con varios prejuicios eternamente repetidos sobre los autores, las historias y los receptores (literarios o cinematográficos, de ficción o de no ficción)” (2013, p. 40). La intrínseca preponderancia de la visualidad de la imagen-cine ha provocado entender que mostrar es más vívido, más sutil, más democrático, y permite mayor ambigüedad frente al decir (centrándose en el uso de la voz) como provocador de transparencia, de centralidad ante su escucha, de producir una inmediatez no deseada y como el decir de la voz es más autocrático (Kozloff, 2013). Queda patente que una “ideología

de lo visible”¹ (Altman, 1980, p. 76) insta a la primacía de lo visual y relega el sonido a un mero acompañante.

Cuando el sonido conquistó la posibilidad de transcurrir en el cine, en su recién nacido contexto, quedó claro que asumir el nuevo agenciamiento provocó miedos. Sabemos que repensar en una nueva manera de dimensionar lo cinematográfico implica un nuevo modo de pensar, cuestión que es a su vez inagotable y nunca cierra las puertas. La inserción del sonido junto a la imagen cinematográfica propició que el contexto-cine se modificara, y se refundó un nuevo espacio de creación.

Sabemos que todo lo que los individuos hacemos se edifica en contextos, todo lo que hacemos son contextos. Lo que practicamos en ellos debe accionarse, transcurrir en los contextos que son territorios cartografiados donde cada uno se configura con sus particularidades. La territorialidad del cine, su contexto, comenzó su andadura con solo la imagen, para desterritorializarse un instante y reterritorializarse de nuevo junto al sonido. El cine se metamorfoseó, cambió de naturaleza, y se conquistó en un nuevísimo modo de pensar lo cinematográfico. Nueva composición, donde, claro está, su renovada alineación puede entorpecerse, taparse, interrumpirse, pero también impulsarse, agilizarse o engrandecerse en el nuevo terreno-cine.

Es evidente que hoy reconocemos como la voz y las palabras escuchadas adquieren un nuevo talante e impulso estético en el cine documental, en su uso axial en el film-ensayo. Fue André Bazin (2000) quien escribió en *France-Observateur*, en 1958, un artículo sobre la película *Carta de Siberia* (Dauman y Marker, 1958) de Chris Marker, proponiendo que el montaje del director no era el común, es decir que no se construía a través de una relación entre plano y plano (entre imagen e imagen), sino que la edificación era horizontal, un montaje del oído al ojo. Bazin presentaba una nueva relación entre texto e imagen, y comparaba la película de Marker con un ensayo, determinando que *Carta de Siberia* era un ensayo documentado, un nuevísimo modo de hacer cine. Marker, con su modo de accionar el contexto-cine, zarandó la mala prensa de la voz y mostró la capacidad reflexiva, meditativa, presentándola como una discusión abierta de ideas junto a las imágenes.

Esta capacidad de la voz y su potencia desarrollada en los films-ensayo puede cuestionarse adjudicándole al cine, tal y como plantea Michel Chion, la tendencia “vococentrista” del cine, al favorecer a la voz humana como portadora de significado, y su irremediable “garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas” (Chion, 1993, p. 17), su “verbocentrismo”. Verdaderamente, la escucha de las voces en el cine provoca traqueteo, pero es gracias a las directoras y a los directores, y su capacidad de ennoblecer al sonido-voz junto a la imagen, como se ha originado una nueva geografía constructiva de pensar una idea en cine a través de la tecnología. Pensar en una jerarquización de los nuevos componentes es no sumergirse en la acción concomitante de la imagen y el sonido, de una ligada en el otro.

1 Salvo se indique lo contrario, las traducciones presentes en el texto son de la autora.

Segundo paso: en busca del territorio

En el nuevo contexto, la capacidad de reinención del cine fue enorme. El territorio aumentó sus facultades hasta tal punto que, como afirma Altman, el sonido ha adquirido la facultad de estar “lejos de ser un acompañante redundante y servil (...), el sonido ahora parece un tipo mucho más inteligente que a primera vista porque es evidente que el sonido utiliza lo visible para promover su propia causa” (1980, pp. 75-76). La escucha de ruidos, de música y de palabras implicó la incorporación de una técnica nueva que, relacionándose recíprocamente junto a la imagen, podía, incluso, aventajar la ecuanimidad, tomando el sonido sus características para hacer ver a la imagen beneficiada. La relación asimétrica se desquebrajó y una equidad reconocida permitió una naciente relación de intereses mutuos.

Si no identificamos el contexto, no puede comprenderse nada. Si queremos advertir lo que ocurre en el proceso de creación de los contextos, de cualquier índole, haremos bien en reconocer cómo estos son un invento humano del que no es posible escabullirse. De hecho, habitar lo humano es invención representacional, un modo de organizar el vivir que tiene su base en lo que consustancialmente es imaginación, “hijos de la fantasía”, manifiesta Ortega y Gasset (2004-2010, p. 816). Somos imaginación y la accionamos para vivir la vida e *ipso facto* “*imagineamos*”, es decir, “*metaforeamos*”, creando contextos, “categorías de la mente” (Bateson, 2006, p. 120) donde establecemos un sistema de relaciones.

Vivir en humano se inventa accionando nuestra capacidad intrínseca que es imaginar “*metaforeando*”. Y en esas, creamos contextos de acción relacionándose. Las relaciones que se establecen en los contextos son del orden del quehacer, tarea de hacerse, de imaginarse, de modo persistente. Otro asunto es qué contextos inventamos y con qué relaciones.

La nueva construcción del contexto-cine propiciaba que el ingenio de las directoras y los directores lo aprehendieran y en él desarrollaran una idea en cine. He aquí una ceremonia parental que se edificó en el territorio-cine y la brecha antes pensada entre imagen y sonido se agotó. Ahora:

Ninguna de las pistas acompaña a la otra, ninguna es redundante; ambas están trabadas en una dialéctica en la cual son a la vez amas y esclavas una de la otra; este arreglo se ajusta tan bien a ambas que las dos perpetúan premeditadamente el mito de la unidad del cine -y, de este modo, la del espectador- como si sus vidas dependieran de ello (porque así es) (Altman, 1980, p. 79).

En cine, el enclave donde se conformará una metáfora imaginada es el espacio y lo persistente es su visibilización (ya sea, por ejemplo, de pantalla negra o un plano general de un campo) y su “*escuchabilidad*” (de, por ejemplo, ruido de bocina o una enorme cháchara de personajes). Identificamos cómo el espacio profilmico (llamado real) se transforma en espacio filmico (dramatizado) en el gesto de conducir una idea en cine a través del dispositivo tecnológico. El cine es pensar a través de la tecnología, y las imágenes y sonidos que surjan serán territorios imaginados que suscitarán ideas. En esa intencionalidad de trasmutación

del espacio real, este se transformará en representado y conformará escenas y secuencias, espacios imaginados que se edificarán mediante vectores (planos), cortes de movimiento, que construirán representacionalmente el tiempo (la duración, el cambio que se produce entre sus propias relaciones). Es en el espacio donde se cimenta el territorio cinematográfico y donde el movimiento, el tiempo, la dramaturgia, el silencio y más se desplegarán en su acción escuchable y visible; el cine es esencialmente “*escuchavisible*”.

El cine brinda lo que Deleuze formula como imagen-pensamiento, desarrollándose junto a las ideas que la imagen-cine propone en su recorrido: “El cine ha intentado siempre construir una imagen del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento. Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario” (Deleuze, 1995, p. 56). Y no solo las imágenes construirán mundo (Goodman, 1990), también los sonidos lo forjarán. La visualidad y la *escuchabilidad* del cine es su mundo primordial e iniciático.

Si el silencio forma parte del transcurrir *escuchavisible* del cine, ¿podrá conformarse de sonido? Y, de entre los sonidos cinemáticos (palabras, ruidos y música), ¿las palabras podrán configurar imágenes en silencio? Estas preguntas topan de bruces con el concepto silencio en el que nos vemos envueltos, según el cual se ha definido como una falta, una ausencia o una carencia de palabras y sonidos. Así lo han expresado la mayoría de los diccionarios, y lo que ha provocado dicha descripción es una confrontación, ha promovido que la existencia del silencio se configure desde una falla indecible. Es posible que la policía de las palabras no esté de acuerdo con esta interpretación, pero nos invitan a establecer y mantener una relación de soberanía entre palabra y silencio, y de manera disciplinada hemos colocado en un podio a la palabra y, a sus pies, el silencio con su eterna falta. Así lo hemos legitimado y hemos creado ley.

Efectivamente, una de las palabras más desatendidas es el silencio. La categoría sígnica que se le da se sustenta en una negatividad, una indefinición, una prohibición, al definirlo por oposición, tal y como afirma Bachelard: “En todos los casos, el silencio se presenta y se define como algo opuesto a una actividad y se construye, por tanto, en objeto de una poética del No” (Citado en Boves, 1992, p. 110). El problema de tal definición, de tal atribución, es que procede de un idear que responde a un pensamiento binario, propio del pensamiento occidental. Este genera fronteras irreconciliables: “la lógica binaria y las relaciones biunívocas siguen dominando al psicoanálisis, la lingüística y el estructuralismo, y hasta la informática” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 11); y del mismo modo ocurre en el cine.

Sabemos que la lógica binaria se sustenta en una narración cosmogónica que ha configurado nuestra vida y que:

Cuando te mantienes en silencio, eres lo que era Dios antes de la naturaleza y la creación, y esa es la materia que utilizó para darles forma. Y entonces ves y oyes lo que Él veía y oía en ti antes de que tus propios querer, ver y oír hubiesen comenzado (Jacobo Boehme en Le Breton, 1997, p. 136).

Así, pues, el silencio es el hábitat de Dios, y, asimismo, el silencio fue la materia desde la que Él creó lo que conocemos como el mundo. En este monoteísmo, el silencio y Dios viven atados, habitan adheridos, sin posible desunión. Si, además, atendemos a que se nos induce a relacionar el silencio con las palabras nada (“carencia absoluta de todo ser”) y vacío (“falta de contenido físico o mental”), el horizonte es demoledor: el silencio se encuentra cuidadosamente confiscado y enteramente absorbido por un soberano celestial.

De manera análoga es común, entre quienes comparten dicha creencia, establecer contigüidad entre muerte y silencio. Se afirma que un cuerpo fenecido está en silencio, de tal manera que se hace cohabitar en un rostro, en un tronco y en unas extremidades ya muertas una acción, la de habitar el silencio. Se le otorga un mundo vivencial a un humano que ya no imagina, no representa, no puede activar la capacidad de simbolizar. Se trata de un cuerpo cadavérico al que se le incrusta una creencia que no le pertenece. Está muerto y no puede vivir, no puede representar el silencio.

Los individuos viven en un continuo idear, pero hay modos de idear imaginando, y nuestro cuerpo “es aquello en el cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 251). Se entiende que la realidad es invención que el humano formula para organizar el vivir, y no puede aspirar a ser una presentación de lo real llamado mundo, sino un modo de vérselas con el mundo, una representación. Nos han instado a idear que la mente y el cuerpo son dos entidades diferenciadas. Muy pronto hemos recapacitado sobre este modo de pensar y hemos considerado que es una calamitosa idea, una que tuvo éxito nacida de la lógica dualista. Este modo de vérselas con el mundo desconecta las ideas que se imaginan en la mente de sus cuerpos, que, además, las practican; es decir, es semejante a separar la vida del hecho de vivirla. Somos fundadores de nuestro vivir, ahora bien, el cómo y qué inventamos para hacerlo es cuestión de elección, y sabemos que hay mejores y peores maneras.

Aquí se depone acostumbrarse a “pensar en ser directamente, sin dar un rodeo, sin dirigirse primero al fantasma de nada que se interpone entre él y nosotros” (Bergson, 2012, p. 38). Somos nosotros, los individuos, los que capitaneamos nuestro invento a través del cuerpo de quien vive en humano, de su hacer en humano. De tal suerte, el silencio se propone presentarlo como aquello que es, una idea inventada por el humano y que pertenece a su accionar, al mundo de los vivos. Sabemos que las tres palabras (nada, vacío y silencio) se han contagiado, que las hemos procesado de manera vecina, y la acción y los efectos que los individuos hemos enrollado en nada, vacío y silencio parten de un mismo deshacer modal; las hemos arrancado del hacer que tienen.

El problema se acentúa cuando damos paso a la posibilidad de que el silencio en la imagen cinematográfica no se desarrolle en una falta de imagen o de sonido, sino que es en su contexto accionador *escuchavisible* cuando se presenta que es posible pensar que el silencio en cine se escucha y se visibiliza. Aquí se propone explorar el sonido que conforma el silencio en la imagen visible, y para adentrarse en su *escuchabilidad* habrá que pertrecharlo.

Tercer paso: el invento del silencio

En realidad, cuando se trata de hablar del silencio, se deben remover muchos cimientos para poder confrontarse directamente con él y su acción. Antes de abordarlo en el cine, distinguimos como, por ejemplo, los estudios culturales han elaborado trabajos sobre el silencio y los distintos modos de desarrollarse culturalmente (Nwoye, 1985; Saunders, 1985; Lehtonen y Sajavaara, 1985; Samarin, 1962). Todos ellos presentan distintas maneras de utilizarlo y darle sentido. Existen disímiles estrategias creadas por las distintas organizaciones sociales a la hora de procurarle contenido, y cada una genera propuestas sobre cómo dar acción significativa y utilizar el silencio en los distintos ámbitos y momentos de la vida.

En el campo de la comunicación hay un axioma presentado por la Escuela de Palo Alto en los años sesenta que afirma que “no hay forma de no comunicarse” (Winkin, 1990, p. 93). Este principio entiende que el actor social emite continuamente mensajes, por tanto, elegir el silencio como camino de intercambio jamás estará desprovisto o ausente de significación. Para configurar el silencio, debe accionarse y expresarse no como “negatividad –el no signo, por supuesto verbal, pero también extraverbal–, pero dicha negatividad tiene, a su vez, categoría sígnica” (Castilla del Pino, 1992, p. 80), por tanto, es ideación activa y efable, eso sí, en silencio. En silencio, las palabras no serán oíbles por parte del interlocutor, pero sí interpretables.

Dan Sperber –antropólogo, lingüista e investigador en ciencias cognitivas– y Deirdre Wilson –lingüista y también investigadora en ciencias cognitivas– plantearon en *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos* (1994) cómo comunicar implica que la información que se transmite es relevante y que el contexto es un enclave donde los supuestos que se van conformando modifican y renuevan la información: “Interpretar un enunciado (...) implica de forma determinante extraer las consecuencias que acarrea añadir ese supuesto a un conjunto de supuestos que, a su vez, ya han sido procesados” (1994, p. 151). Los investigadores plantean cómo la relevancia es igual de importante y necesaria para la comprensión de enunciados en la comunicación como los efectos contextuales que se procesan en su práctica.

Sin duda, para una óptima comunicación “el principio cooperativo” (Grice, 2005, p. 516) es esencial. Pero cuando la decisión voluntaria, intencionada, es eludir algo en el comunicar en silencio, la comunicación con el otro se accionará, y esta “no es no-decir, sino callar, silenciar aquello que no se quiere, no se debe o no se puede decir (...) Con el silencio, comunico que no quiero, no debo o no puedo comunicar” (Castilla del Pino, 1992, p. 80).

Un barrio de Caracas fue bautizado como El Silencio. Dicha nominación data de 1658. Ese nombre se debe a una epidemia que afectó a toda la ciudad, pero de manera especialmente brutal a ese barrio. Con aquel bautizo, se quiso reivindicar la vida que tuvieron aquellas muertes, ya que es evidente que el silencio solo pertenece al mundo de los vivos. Tras ese bautizo –y como de manera casual–, el barrio fue ocupado por individuos pobres y marginados. La dignidad en el vivir de aquellos nuevos pobladores fue abandonada por el estado, y fue entonces cuando el nombre El Silencio se erigió como perfecto.

Los nuevos habitantes eran pobres, y se vieron abocados a esconder y marginar su condición de insolvencia y prostitución, se les impuso silenciar sus actividades. Toda esa realidad fue obligada a callar su vivir en los muros de El Silencio, sin dispersarse. Así que el verbo derivado del silencio, silenciar, formará parte, en tal caso, de aquello que no se quiere ver ni escuchar. En 1942 se decidió que esa zona debía “modernizarse”, y en dos años la zona fue totalmente demolida.

Ese callar, silenciar, acallar –y, en consecuencia, provocar un silenciamiento, un acallamiento– se produce por un proceso impositivo sobre los cuerpos, y:

Habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio, sino silencios varios, y son parte integrante de las estrategias que subtienden y atraviesan los discursos (Foucault, 1978, p. 19).

Mediante normas y leyes, con estatus de legales, en ocasiones, los silencios se utilizarán para lo que los individuos deben o no deben callar, silenciar y acallar. Todos los dominios del silencio, en su accionarse, no estarán desprovistos, vacíos o faltosos, se encontrarán repletos de significación que podrá inferirse.

En siglo XVIII, el abate Joseph Antoine Toussaint Dinouart describió en su libro *El arte de callar* (2011) diez tipos de silencio diferentes: el silencio prudente, el silencio artificioso, el silencio complaciente, el silencio burlón, el silencio inteligente, el silencio estúpido, el silencio aprobatorio, el silencio de desprecio, el silencio de humor y el silencio político. Todos ellos responden a diversas maneras de hacer uso del silencio y a actitudes que pueden acompañar dichas maneras de hacer. Múltiples pueden ser las estrategias por las cuales uno calla, y también múltiples las actitudes en el callar convenidas y aprobadas en cada cultura.

Todos ellos son haceres en silencio, acciones que son ejecutadas en unos silencios expresos que tienen, en sí, una función performativa. Dicha función la presentó el filósofo John L. Austin (1982), planteando que las palabras tienen el poder de incidir en el mundo provocando acciones. Cuando una persona le exclama a otra “¡Hace mucho frío aquí!”, lo que le está comunicando, por ejemplo, es que el aire acondicionado está muy bajo. Provoca una acción en el propio acto de habla de subir el aire frío o abrir la ventana para que entre el calor de la calle en la estancia. Es aquello que se hace hablando: cuando el parlante emite un enunciado, está realizando acciones, efectos ante el oyente de, por ejemplo, orden, sugerencia, consejo, etcétera, que implican una transformación de las relaciones entre los interlocutores y bajo una conducta que entraña un accionar que significa.

Esos haceres hablados, aprendidos, suponen un “*performar*” la realidad creándola, obedeciendo a una intención y produciendo efectos. Asimismo, los silencios tienen el poder de repercutir en el mundo, instando acciones en lo que se plantea aquí como actos del silencio, haceres en silencio, que implican *performar* la realidad practicándolos.

Cuando un individuo se encuentra solo, mantiene consigo mismo una comunicación intrapersonal generadora de un discurso donde el emisor y receptor son uno mismo, y esta se confecciona de retales o totalidades de experiencias construidas en el pensamiento. Ese discurso no será audible ni visible para quien lo observe, y, de hecho, si a ese observador se le pidiera describir qué hace ese otro individuo, diría: “Está en silencio”. Como describe Maurice Merleau-Ponty:

Lo que aquí nos engaña, lo que nos hace creer en un pensamiento que existiría para sí con anterioridad a la expresión, son los pensamientos ya construidos y ya expresados que podemos invocar silenciosamente, y por medio de los cuales nos damos la ilusión de una vida interior. Pero, en realidad, este supuesto silencio es un murmullo de discurso, esta vista interior es un lenguaje interior (1975, p. 200).

Distinguimos que el lenguaje es un código simbólico preferencial que estructura las ideas en el pensamiento. En la comunicación a solas, la sucesión de las palabras no acontece de modo idéntico a cuando mantenemos un diálogo junto a otros o cuando escribimos. En silencio, las palabras transcurrirán, en ocasiones, desanudadas de reglas sintácticas, y en otras conformando oraciones con sentido completo.

Las personas decimos estar en silencio y lo practicamos, por ejemplo, cuando miramos las estrellas, estando echados en el sofá de nuestras casas, etcétera. En todos los ambientes donde lo accionamos a solas, su estancia se edificará en nuestro pensamiento, el pensar, que se erige en nuestras mentes imaginarias, creando y experimentando el silencio repleto, pero no solo de palabras, sino también de imágenes y sonidos. En silencio se produce una íntima hibridación de palabras, imágenes y sonidos cuya mixtura se conjugará y conformará el pensamiento. De igual modo que las palabras, las imágenes y los sonidos podrán o no asemejarse a aquellas que nos rodean o aquellas que la memoria rememora, y, en esas, podremos pensar en un timbre de la puerta con un sonido de ganso graznando, o una imagen de una columna en una estancia con un diámetro que ocupa todo el espacio. Todo ello es cuestión de imaginación, de las ideas que transcurren en el imaginario. En otro orden de cosas, es que los individuos que permanecen en silencio den preponderancia a las palabras o a los sonidos o a las imágenes, pero, en sí, los tres se desarrollan de manera miscelánea.

Las ideas y las representaciones que formulamos en nuestra mente están constituidas con palabras, con imágenes y con sonidos, pero no en la literalidad de ellas, sino en un discurrir descentrado. Desambiguar lo construido en los silencios es darle la presencia que tiene. El silencio reflexionado desde la inmanencia residirá pletórico, y cualquier ideación de él tendrá existencia. Es entonces cuando, necesariamente, es preciso plantear que lo que sucede es que el silencio habita en una paradoja, ya que los dominios del silencio, aquello que lo constituye, está repleto de lo que ha sido negado.

Sabemos que nuestro pensamiento se encuentra siempre en movimiento, y en esta circulación ideamos mundos, aquello que inevitablemente hacemos para activar la vida. Pensar, idear, mentalizar, consiste en un ejercicio constante de imaginar, y esta acción mantendrá parentesco con aquello que nos rodea y percibimos junto a la música ya escuchada, a los libros ya leídos, a la compañía ya escogida, en fin, con todo aquello que hemos habitado y en cómo lo hemos vivido.

La experiencia unívoca de pensar y su usanza en silencio es un acontecimiento vívido, y permanece siempre activo en su preliteralidad. Y en ese hábitat virtual no hay falta o ausencia de ningún tipo entre imágenes, sonidos y palabras. Estos conviven bulliciosamente, sin omisión, perteneciendo a un orden radicalmente heterogéneo en un imaginario abundante donde no habrá cabida para la mudez de las palabras, la sordera de los sonidos y la invisibilidad de imágenes.

Presentado hasta aquí el silencio en su accionar, se traza la posibilidad de establecer cómo lo sónico es el edificador escuchable del silencio en el cine, al entablar concomitancia entre el silencio y sus cimientos y entre el cine y su acción *escuchavisible*. Y no parece descabellado anexar que, entre los sonidos que transcurren en la imagen cinematográfica (palabras, ruidos y música), hay palabras escuchables en el cine que construyen el silencio en su transcurrir.

Cuarto paso: la representación del silencio en el cine

Cuando hablamos de palabras en el cine, pensamos en personajes manteniendo una conversación en una escena, o una secuencia, o en las voces en *off*. En ambos casos, se establece que las palabras son discursos representacionales que están en las antípodas del silencio. Ahora no se trata de contraponer palabra y silencio y volver a decaer en la lógica binaria que encierra soberanos y súbditos a tropel; habrá que darle un rodeo a la idea clásica del silencio en el cine y a su alejamiento de la escucha de palabras. Es decir, hay que presentar qué palabras formarán parte del silencio, relacionándolas con la capacidad que el cine ha desarrollado al representar pensamiento merced a su contexto. En torno al pensamiento que se desarrolla en un film, aquí se comprende que este se produce en las imágenes, y “es posible comprender un pensamiento genuinamente cinematográfico, es decir, un pensamiento generado por un sujeto que utiliza el dispositivo cinematográfico, la imagen en movimiento para reflexionar” (Català, 2014a, p. 15), al igual que en los sonidos. En *Filmosophy* (2006), el escritor y cineasta Daniel Frampton plantea un acercamiento sorprendente entre el cine y la filosofía. Su libro lo presenta como “un estudio del cine como pensamiento, y contiene una teoría de ambas «*film-being*» y «*film forms*»” (2006, p. 6). Lo que expone es que entiende que la película en sí no solo presenta actos de pensamiento, sino que piensa por sí misma, y de esta manera aleja de ellos, de los pensamientos, a sus creadores.

El “*filmind*” no es una descripción empírica del cine, sino una comprensión conceptual de los orígenes de las acciones y acontecimientos cinematográficos (...) “*Filmosophy*” conceptualiza el cine como una inteligencia orgánica: un “*film-being*” que piensa los personajes y los sujetos de la película (Frampton, 2006, p. 7).

Pese a no estar de acuerdo con lo que plantea sobre la capacidad del film de pensar por sí mismo, son interesantes los términos argumentales que utiliza para presentar su tesis: por un lado, el suscitar un origen accionador de los acontecimientos cinematográficos y, por el otro, dotarlo de partes orgánicas que conforman el conjunto. Aquí se ha propuesto que las personas hacemos todo en contextos, y estos deben accionarse para existir; y el cine se acciona en su discurrir escuchable y visible, y esto conforma su organicidad, no pensada como partes separadas, sino como sistema relacional que, aprehendido y potenciado por los cineastas, edifica una idea en un film en su transcurso de acción que es decididamente cinematográfica.

El cine crea pensamiento en todas sus modalidades fílmicas, no solo a través de las operaciones que realizan las directoras y los directores mediante el dispositivo cinematográfico, sino que el espectador realiza el ejercicio de pensar ante el transcurrir de un film. Pero es en el film-ensayo donde el pensamiento se descubre medular, estamos ante un cine-pensamiento. El cine-ensayo “es una forma que piensa sobre sí misma. Todo film-ensayo reflexiona sobre su forma de reflexionar” (Català, 2019, p. 18), y lo realiza a través del sonido y la imagen, sus materiales activadores visibles y escuchables.

Hans Richter fue uno de los pioneros en esclarecer qué era el film-ensayo. En los años cuarenta propuso las diferencias de este frente al documental clásico:

En este esfuerzo por dar cuerpo al mundo invisible de la imaginación, el pensamiento y las ideas, el cine de ensayo emplea una reserva incomparablemente mayor de medios expresivos que el cine documental puro. Liberado de registrar los fenómenos externos en una simple secuencia, el ensayo cinematográfico debe recoger su material de todas partes; su espacio y su tiempo deben estar condicionados únicamente por la necesidad de explicar y mostrar la idea (Citado en Rascaroli, 2008, p. 27).

Además, planteó que como “buscará imágenes para conceptos mentales, se esforzará en hacer visible el mundo invisible de los conceptos” (Citado en Català, 2019, p. 16). Sobre las definiciones del ensayo fílmico, son muchos los autores que lo han abordado, y también muchos los pliegues característicos ante la diversidad que sus creadores fílmicos han ingeniado. Referencias importantes en el campo de estudio del film-ensayo son, entre otros, Michael Renov (2004), Philip Lopate (1996), José Moure (2004), Christa Blüminguer (2004), Timothy Corrigan (2011), Laura Rascaroli (2008, 2009, 2017) y Josep M. Català (2014a, 2014b, 2019); gracias a sus trabajos, el ensayo cinematográfico ha recibido cuerpo teórico

para pensarlo con enorme claridad. Las características fundamentales con las que se ha presentado este tipo de films sugieren reconocer su carácter de heterogéneo, abierto (alejado de realidades cerradas y caducas, como diría Nietzsche), imprevisible en su discurrir, abierto al error, personal (con connotaciones autobiográficas) y con un estatus fronterizo (de, por ejemplo, la ficción y la no ficción). Pero hay dos idiosincrasias que propone Laura Rascaroli (2008, 2009) como ejes sustanciales: la subjetividad y la reflexividad.

Sin duda, ambas son fundamentos puntales en el despliegue del ensayo filmico, pero en ellas sobrevuela y aterriza, invariablemente, la pieza clave que plantea Josep M. Català, el sujeto, y este se reintroduce como:

Elemento imprescindible para la existencia de una nueva estructura subjetiva (...) Y este sujeto que reflexiona no puede evitar ser consciente en el caso del film-ensayo y por las características del medio que utiliza, de la necesidad de tomar decisiones sobre la manera en que articula sus ideas a través de las imágenes y otras formaciones complejas (2019, p. 19).

Este sujeto se encuentra en la superficie del proceso constitutivo del film-ensayo, y su autoría pasará a ser escuchable y visible. Y en su transcurso en el film no solo mostrará su pensamiento (y de ahí la característica autorreflexiva que se adjudica a estos films), sino el proceso de pensamiento que lo constituye.

La reflexión del cineasta será libre, en tanto que “su alcance no es sabido de antemano, sino que se expondrá a medida que lo haga el propio ensayo” (Català, 2019, p. 35), y esta se construirá con imágenes y sonidos, y de entre los sonidos, la voz prevalecerá. El pensamiento que transcurre en el ensayo fílmico, que consustancialmente deambula de idea en idea rizomáticamente ensayándose a sí mismo, toma la superficie del film mediante la voz.

La voz. Debemos volver a reconocer el rechazo de la voz, su puesta en jaque, junto a la palabra escuchada en la teoría cinematográfica, cuando vemos que se la nombra *off*, lo que implica su supeditación a la imagen visible. Christian Metz expuso que el sonido nunca se encuentra en *off*, o es audible o no lo es, y en una película:

Se considera que el sonido está fuera (literalmente fuera de la pantalla) cuando en realidad es la fuente del sonido la que está fuera de la pantalla, por lo que se define como “voces fuera de la pantalla” aquellas que pertenecen a un personaje que no aparece (visualmente) en la pantalla (1980, pp. 28-29).

Percatémonos de que hemos nominado voces *off* a una acción que no corresponde a la escucha. Hablemos de “cuerpos *off*”, pues, no de voces en *off*. Sobre seguro que es por una “ideología de atornillado”, afirma Chion (2004, p. 136), una clara obcecación por hacer coincidir voz con boca. Técnicamente es útil la común denominación de *off*, y, del mismo modo, también lo es dividir en escenas un guion cinematográfico, cuando, en realidad, lo

que transcurre son escenas y secuencias. Pero hay preferibles maneras de reconocer y nombrar la voz en el cine.

Un acercamiento a cómo pensar la voz es según el efecto que esta tiene en la imagen. Fue Serge Daney, en su texto *Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through*, publicado en 1977 en la revista *Cahiers du Cinéma*, quien lo planteó, y propuso cuatro nominaciones diferentes. Por un lado, las voces invisibles –las *off* (que van paralelas al desfile de la imagen y no coinciden con ella) o las *in* (las que intervienen en la imagen y provocarán una respuesta, ya que esta interpelará a los personajes en la diégesis)–, y por el otro, las visibles –las *out* (las que surgen directamente de la boca) o las *through* (que se expresan dentro de la imagen, pero fuera de la boca, aunque visibilizando alguna parte del cuerpo del hablante, como, por ejemplo, su espalda)– (Daney, 2013). Recogiendo el planteamiento de Daney, Michel Chion, en su famoso libro *La voz en el cine*, propone una nueva y sugerente nominación: la presencia acusmática. Partiendo de la idea de efecto de Daney, la voz “*acusmaser*” es aquella que mantiene una relación entre lo que se oye y se ve:

Se encuentra “fuera de campo” y por lo tanto, para el espectador, fuera de la imagen y al mismo tiempo ‘está en la imagen’ (...), al mismo tiempo dentro y fuera, en busca de un lugar donde asentarse. Sobre todo cuando todavía no nos han mostrado el cuerpo que normalmente lo habita (2004, p. 35).

Dentro las voces *acusmaser* hay unas que lo ven todo y otras que tienen visión parcial, pero todas tendrán poder hasta que se produzca, como ocurre en ocasiones, la “desacusmatización”, la encarnación de la voz. Presenta, además, la distinción entre la voz en *off*, que, tal y como él plantea, siendo acusmática, es una voz que se produce detrás de la imagen, narrando, presentando y comentando, y la “voz-yo”. Esta la explica a través de la película *Psicosis* de Hitchcock (1960), en concreto, a partir de la escena final, donde Norman (Anthony Perkins) está solo en una celda y escucha la voz de su madre. La voz-yo la define como implicada en pantalla, envolviéndose en ella, ocupando el espacio con contigüidad al oído del espectador, provocando identificación: “es una voz próxima, concreta, insinuante, sin eco, es una voz-rayo que vampiriza tanto al cuerpo de Norman como la imagen total, y hasta al propio espectador. Una voz *con imagen interior*” (Chion, 2004, p. 60). Sobre el mismo film distancia la voz-yo de la que llama voz interior, que es la que resuena en la cabeza del personaje Marion (Janet Leigh) cuando huye en coche.

Más allá de la simple nominación *off*, y del origen de su fuente y la presencia o ausencia en pantalla, tanto Michel Chion como Serge Daney presentan una relación de las voces junto la acción que se produce en la imagen y las especificidades físicas en las que el sonido de las palabras sucede. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la escucha de la voz pertenece a otro orden de cosas, cuando transcurre en el film-ensayo?

Partamos de que el ensayo fílmico es exploratorio, busca rutas desconocidas, relaciones impensadas, y estas se presentan tanto a través de la voz como de la imagen. Si atendemos a la voz y a sus palabras en el film-ensayo, podemos desentrañar que ya no tendrá relieve buscar su fuente, reconocemos que es el pensamiento; ya no tendrá peso si coincide o no con la imagen visible, siempre sobrevendrá junto a ella; y ya no será de grado si tiene características físicas, porque, sin duda, las tendrá, y serán inconfundiblemente particulares, y motivadas desde la libertad que les proporcione el imaginario del cineasta.

Las palabras escuchadas en el film-ensayo son la articulación audible del pensamiento, de la introspección íntima del cineasta hablándose, pensando e ideando, y este particular modo de representar el imaginario rememora aquello que hacemos a solas, en silencio. Si, en el silencio, en la comunicación unipersonal, el estado de las palabras y las imágenes transcurren en la mente imaginaria en constante interacción, y esta, como aquí se ha presentado, es virtual, el film-ensayo ha logrado lo impensable: ha representado el silencio, ha *perforado* las palabras del silencio y ha dado visibilidad a las imágenes.

En el ensayo visual, las palabras y las imágenes del silencio se materializan, y en el precioso batiburrillo que transcurre en el pensar imaginando de los cineastas ensayistas es donde toma cuerpo el silencio en el transcurso *escuchavisible* de sus films-ensayo.

Se provoca un riesgo epistemológico hacer enunciable las palabras del silencio en el cine, las voces en silencio, pero hablar de él en el contexto de acción-cine es abastecerlo de su capacidad de *metaforearse*, de representarse, en su *escuchabilidad*. Si alguna vez el silencio quedó enmascarado en el cine, aquí se ha propuesto destapararlo y pensarlo desde su acción retórica que toma superficie articulable.

Referencias

- Altman, R. (1980). Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. *Yale French Studies*, (60), 67-79.
- Altman, R. (1992). Introduction: Four and a Half Film Fallacies. En R. Altman (ed.), *Sound theory, sound practice* (p. 35-45). New York: Routledge.
- Austin, J. L. (1982). Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones. Buenos Aires: Paidós.
- Balázs, B. (1978). *El Film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Batenson, G. (2006). *Una Unidad sagrada : pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A. (2000). Chris Marker: Lettre de Sibérie. En N. Enguita; M. Expósito y E. Regueira (eds.), *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta* (p. 35-40). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bergson, H. (2012). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- Blüminguer, Ch. (2004). Lire entre les images. En S. Liandrat-Guigues, S. y M. Gagnebin (eds.), *L'essai et le cinema* (p. 49-66). Syssel: Editions Champ Vallon.
- Boves, C. (1992). El silencio en la literatura. En C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio* (p. 99-123). Madrid: Alianza.
- Castilla del Pino, C. (1992). El silencio en el proceso comunicacional. En C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio* (p. 79-97). Madrid: Alianza.
- Català, J.M. (2014a). El cine y la hermenéutica del movimiento. Retórica y tecnología. En J.M. Català (ed.), *El Cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética* (p. 21-66). València: Universitat de València.
- Català, J.M. (2014b). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- Català, J.M. (2019). Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja. En N. Minguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (p. 13-59). Barcelona: Gedisa.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press
- Daney, S. (2013). Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through. *Comparative Cinema*, 1(3), 19-21.
- Dauman, A. (Productor), Marker, C. (Director). (1958). *Lettre de Sibérie [Carta de Siberia] [Película]*. Francia: Argos Films y Procinex.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *El Antidipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral.
- Dinouart, A. (2011). *El arte de callar*. Madrid: Siruela.
- Foucault, M. (1978). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press.
- Goodman, N. (1990). *Manera de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Grice, P. (2005). Lógica y conversación. En L. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado* (p. 511-530). Madrid: Tecnos.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1960). *Psycho [Psicosis] [Película]*. Estados Unidos: Shamley Productions.
- Kozloff, S. (2013). Algunas cuestiones sobre el mostrar y el decir. *Comparative Cinema*, 1(3), 38-48.
- Le Breton, D. (2009). *El Silencio: aproximaciones*. Madrid: Sequitur.
- Lehtonen, J. y Sajavaara, K. (1985). The Silent Finn. En D. Tannen y M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 193-204). Norwood: Ablex.
- Lopate, P. (1996). In the Search of the Centaur. En C. Warren (ed.), *Beyond Documentary. Essays on Nonfiction Film* (p. 243-270). Londres: Wesleyan University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona : Península.
- Metz, C. (1980). Aural Objects. *Yale French Studies*, 1(60), 24-32.
- Moure, J. (2004). Essai de définition de l'essai au cinéma. En S. Liandrat-Guigues y M. Gagnebin (eds.), *L'essai et le cinéma* (p. 25-39). Paris: Éditions Champ Vallon.
- Nwoye, G. (1985). Eloquent silence among the Igbo of Nigeria. En D. Tannen y M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 185-191). Norwood: Ablex.
- Ortega y Gasset, J. (2004-2010). *Obras completas*. 10 vol. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 24-47.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press.
- Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Renov, M. (2004). *The subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Samarin, W. J. (1962). The Silent Language. *Practical Anthropology*, 9(3), 142-144.
- Saunders, G. (1985). Silence and noise as emotion management styles: Italian case. En D. Tannen y M. Saville-

- Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 165-183). Norwood: Ablex.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1994). *La Relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- Winkin, Y. (1990). Una Universidad invisible. En Y. Winkin, (Ed.), *La nueva comunicación* (p. 27-106). Barcelona: Kairós.