

## El cine visto como sonido

Francisco Miguel Torralba de Lara

La determinación audiovisual de nuestro mundo no se le escapa a nadie que conserve los dos sentidos que permiten percibir cualidades distantes: la vista y el oído. Si toda forma de comunicación voluntaria que desee salvar la distancia hace necesariamente uso de uno de ellos, o bien de su combinación, probablemente lo característico de nuestra época sea la *saturación de la sinestesia audiovisual*. En la actualidad, parecería que toda composición signica esté incompleta si no participa de semejante saturación, por mucho que sea una de entre muchas posibles<sup>1</sup>.

A lo largo de ocho décadas una heterogénea corriente de pensamiento ha señalado que la culpabilidad de la crisis del cine se encuentra en el uso del “vitaphone” que hizo la Warner en *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927)<sup>2</sup>. Aunque entre las sectas que conforman este grupo hay tantas diferencias como individuos militan en las mismas, un dogma mantiene la comunión de su fe: el final de la historia coincidirá con el asalto conjunto a la fortaleza que la literatura le arrebató al cine. Ya sea con optimismo o con resignación, todos los que conciben el cine como un arte de la imagen inciden en la urgencia de destruir el paradigma de la narrativa decimonónica para que el cine tome conciencia de sí de cara a un futuro amenazado por la ignorancia del público y los soportes digitales<sup>3</sup>.

Sin embargo, el otro grupo, constituido por una mayoría de cineastas y críticos (rebosantes de mediocridad literaria) amparada bajo los auspicios de una democratización pueril que considera que todas las opiniones son válidas, tampoco se encuentra libre de pecado porque reduce el cine a un medio cuya finalidad es la narración de historias<sup>4</sup>. La catadura ideológica de estos ateos sirve como criterio para enjuiciar la función social que cumpliría un soporte orientado o bien a la evasión de la realidad o bien la afirmación radical de ésta para transformarla<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Jaime Capitel, “*Soundscaping, o el paisaje íntimo*”, en *Despalabro. Ensayos de Humanidades*, número II, p. 164.

<sup>2</sup> La industria de hacer películas engrasa su maquinaria con los llantos de los que temen a la crisis. El cine lleva en crisis desde que nació proyectando la luz sobre las paredes de las cavernas más oscuras del mundo. Durante su parto uno de sus progenitores lanzó un oráculo sobre él: «Mi invento no es para venderlo. Puede ser explotado durante algún tiempo como curiosidad; aparte de eso, no tiene ningún futuro comercial». Toda la Historia del cine no es sino un ejercicio del malentendido, la suma de una multitud de malas interpretaciones, la oligarquía de los prejuicios, la consumación de lo contradictorio, en definitiva, la historia de la construcción de un mundo perfecto, la venida del paraíso a la tierra.

<sup>3</sup> Griffith acudió a Dickens y Tarkovski a Dostoievsky. ¿Hay una narrativa decimonónica o diferentes formas de narrativa durante el siglo XIX?

<sup>4</sup> Estas historias son meras historietas que anulan la emotividad del plano en aras de un entramado narrativo cuya simpleza se disfraza de complejidad. Quizás las películas basadas en tebeos de los últimos años constituyen una de las manifestaciones más claras de esto, aunque hay ejemplos por doquier: en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, (*The Assassination of Jesse James By The Coward Robert Ford*, 2007)

una voz en off intenta explicar el estado anímico de los protagonistas traicionando a la inexpresividad e histrionismo de cada primer plano, mientras que en *El caballero oscuro* (*The Dark Knight, Batman Begins 2*, 2008) los diálogos del final son una explicación que contradice (y traiciona) a lo expuesto en la película. En ambas películas el fracaso narrativo se intenta ocultar a través de recursos sonoros.

<sup>5</sup> En realidad éstas son las dos orientaciones que originaron el conflicto aunque en el transcurso de la guerra han ido surgiendo y desapareciendo muchos bandos. De todos ellos los que conservan en mayor o menor medida un grueso importante de fuerzas son cuatro: los que consideran que el cine posee una estructura lingüística intersubjetiva y sus detractores, que señalan como el análisis semiológico del film no puede dar cuenta de los rasgos escriturales del cinematógrafo; y por otro lado, los que hacen del cine un pensamiento sintetizador de las funciones no psíquicas de la mente y los que se enfrentan a esta concepción asemejándolo con un laboratorio del psiquismo humano.

<sup>6</sup> Chion [1993: 69]

<sup>7</sup> La oposición entre lo nuevo y lo antiguo es la directriz del público para analizar cada uno de los estrenos de la cartelera. Para la mayoría de espectadores es el rango tecnológico el que determina la calidad de la película, lo que explica que un título como *Terminator 2* (*Terminator 2:*

## El cine, sonoro

No deja de ser curioso que sean la naturaleza y los límites representacionales de la imagen los que originen el enfrentamiento entre las distintas teorías del cine cuando la irrupción del sonido es el evento que fractura la Historia fílmica en un Antiguo y un Nuevo Testamento. «¿Por qué se habla en el cine de *la imagen* en singular cuando en una película hay millares o, si se cuentan por planos, varios centenares, y cuando estas imágenes se transforman sin cesar? Porque, aunque hubiese millones, en la película no hay, para contenerlas, más que un solo marco. Lo que se designa con la palabra *imagen* en el cine es, de hecho, no el contenido, sino el continente. Es el marco»<sup>6</sup>. Aunque es evidente que todo análisis del cine ha de enfrentarse en algún momento al problema del marco en ocasiones se pasa por alto que las imágenes cinematográficas son imágenes audibles. Quizás la raíz de este descuido se encuentre en el hecho de que las salas de proyección son lugares oscuros donde el espectador se encuentra obligado a estar más pendiente de los datos que proporciona la vista que de la información suministrada por el oído, lo que facilita la intromisión invisible del sonido en el significado de la imagen. Sin embargo, como sucede en el caso del fuera de campo, en la construcción de la totalidad del film los elementos no visuales tienen tanto peso como lo que se proyecta directamente sobre la pantalla.

El cine siempre ha tenido algo que decir. La contraposición entre cine sonoro y cine mudo reduce la técnica cinematográfica a la posesión o carencia de sonido grabado como consecuencia de las nociones modernas de novedad y originalidad<sup>7</sup>. Es importante tener en cuenta que los inventos en el laboratorio de Edison tenían como objetivo que el kinetógrafo sirviera al fonógrafo acompañando con imágenes a las grabaciones sonoras y que el cine nunca ha sido mudo porque nunca ha habido silencio en las salas de proyección. Las primeras imágenes del cinematógrafo eran explicadas por un comentarista o iban acompañadas de una partitura musical y en las proyecciones carentes de estos medios explicativos era el propio público el que reía, lloraba y hacía todo tipo de comentarios<sup>8</sup>. Sin embargo, una argumentación se torna más apabullante que estas pruebas históricas: el cine es sonoro porque siempre encontramos algo en una película, esto es, reflexionamos sobre lo que dice y cómo lo dice (y si estamos muy atentos sobre

quién lo dice) ya sea mientras que la vemos o una vez que ha finalizado; de no hacerlo no seríamos tan sólo incapaces de entender la más trivial de las películas, sino de pensar el cine. Cualquiera película anterior al sonoro que veamos sumergidos en la oscuridad y el silencio de nuestro salón nos dirá no sólo de su repercusión posterior sino de las grandezas y flaquezas del cine de ese momento<sup>9</sup>.

Generalmente cuando hablamos del cine mudo terminamos por referirnos o bien al cine estadounidense que va desde *El nacimiento de una nación* hasta *El cantor de jazz* o bien al cine realizado en la Unión Soviética durante la década de los veinte. Es significativo que Griffith, luchando contra una posible dispersión del sentido motivada por la subjetividad interpretativa de cada uno de los espectadores, convirtiera al cine en una extraña literatura con impactantes recursos tecnológicos justo cuando el cine comenzaba a erigirse como un arte de la imagen (hecho que propició las diferentes respuestas discursivas y los conflictos teóricos entre cineastas como Eisenstein o Pudovkin). Sin embargo, como en cierta medida sigue vigente el residuo de la separación entre artes visuales y artes sonoras (a las cuales pertenecería la literatura) con frecuencia se olvida que no todas las formas de narratividad son literarias, por lo que se tiende a pensar que Griffith, a falta de un sonido reproduciblemente, buscaba que sus rótulos fueran como las actuales voces en *off* y sus atrevidos experimentos con la cámara causarían el impacto de los sonidos del “cine moderno”. Ahora bien, ¿tiene en nuestra mente la misma fuerza la palabra leída que la palabra oída? La palabra es un sonido que puede llegar a ordenarnos una interpretación de la imagen pero no es lo mismo una orden leída que una orden oral. Pensemos qué diferente es leer una carta a que nos la lean o, siendo más cinematográficos, imaginemos que el protagonista de una película extranjera lee una carta en un momento determinado y un plano-detalle nos muestra el contenido de la misma<sup>10</sup>. Antaño solía insertarse un plano similar con la traducción del texto pero es sintomático que hoy en día se muestren las líneas originales dobladas por una voz en *off*. Aunque dentro de unas líneas lo explicaré con mayor profundidad, adelanto aquí que esto se debe a que nuestra época ha replanteado la noción de transparencia como si se tratase de una limpieza audiovisual.

Teniendo en cuenta por tanto la imposibilidad de no reflexionar sobre lo visto además de los inventos con los que se quería “imaginar el sonido” y la falta de silencio en las salas

*Judgment Day*, 1991) sea considerado mejor que su antecesor, aunque es evidente que estas comparaciones pueden ser de índole narrativa, estética o ideológica (en un sentido restrictivo del término): Brian de Palma no parece nada original para el espectador experimentado en Hitchcock mientras que Tarantino se antoja como una farsa a los cultivados en el cine de Leone o Peckinpah. Lo importante no es el momento histórico en el que aparece la originalidad, sino la irrupción constante de la originalidad en la historia.

<sup>8</sup> Si las primeras imágenes cinematográficas necesitaban de una aclaración era porque los primeros espectadores estaban anclados en el paradigma visual del siglo anterior – al fin y al cabo, este fue uno de los motivos de las hostilidades contra la abstracción pictórica. Hoy en día podemos identificar de forma instantánea las diversidades narrativas que proponen los diferentes tipos de montaje, lo que acarrea la opinión tan extendida de que el cine necesita de un esfuerzo intelectual menor que el de la literatura. Ahora bien, la comparación entre texto cinematográfico y texto escrito es absurda e indica la persistencia de un logocentrismo que le otorga a la palabra una función activa (y por tanto creadora) y condena a la imagen a la pura pasividad (y a la mera función ornamental). Tomemos el caso del video-arte cuyas formas intelectivas no terminan por calar en el gran público. ¿Diríamos que el video-arte requiere de una inteligibilidad supe-

rior a la de la literatura? La respuesta afirmativa parece casi aberrante.

<sup>9</sup> Ciertamente el espectador de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) no sabría a dónde llegaría el trávelin o el fundido en negro, lo que no contraría que se emocionara al igual que nosotros con el galope de los caballos o con esas separaciones entre escenas que duran poquísimos segundos. Recuerdo la vibración de mis acompañantes cuando las sillas vacías se llenan de políticos (rememorando en un mismo espacio lo que sucedió en otro tiempo) una de las veces que asistí a la proyección de este *film*.

<sup>10</sup> En una amistosa discusión a propósito del cine de Clint Eastwood, Carlos Bueno me sugirió que el momento en el que en *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters From Iwo Jima*, 2006) las cartas escritas por los soldados japoneses planean contra el suelo mientras que son leídas por una multitud de voces en *off* emborrona el final de la película. Entonces yo achaqué este “pequeño descuido” a la ralentización de la imagen por parte de Eastwood en el montaje de la secuencia, aunque después de haberlo meditado con detenimiento creo que el problema no depende tan sólo de que el *ralenti* sea un efecto sentimental, sino también del ligero contrapicado que reitera la dura caída en términos emocionales de unos objetos tan ligeros y de una voz en *off* que es usada como adorno a lo largo de una película en la que la imagen ha ido arrebatándole a la palabra la

de proyección, es paradójico decir que había una sensación de sonoridad ambiental en las películas y a la vez afirmar que los primeros balbuceos del sonido cinematográfico resultaron en el colapso total del paradigma mudo y su posterior revolución copernicana. En todo caso supusieron una forma distinta de producción industrial y si asumimos que «Nöel Burch califica al arte mudo de *presentacional*, y ve en él al último gran arte narrativo occidental, que fue verdaderamente popular, morfológicamente más cercano al circo plebeyo o al ballet aristocrático que al teatro burgués» mientras que «por el contrario, el cine sonoro es típicamente *representacional*; está basado en lo que Bazin llamaba el *découpage* clásico, caracterizado por una reconciliación total de la imagen y el sonido, lo verosímil del espacio, de los efectos exclusivamente dramáticos o psicológicos y la madurez de los géneros dramáticos»<sup>11</sup>, profundizamos en la maniquea brecha interpretativa del 1927... norteamericano. No todo el cine sin sonido respondía a los modelos de producción norteamericanos y por supuesto nada tenía que ver con el ambiente social de la metrópolis parisina. A menos que la casualidad o el destino ejerzan su influencia, el primer acercamiento que un espectador tiene a una obra como *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer se produce contando con una mínima información que le advierte del encuentro con una potente plasticidad del plano en la que los entresijos de la narración carecen de importancia. Sin que esto sea incierto o erróneo no es extraño que después de las abrumadoras primeras imágenes uno se sienta contrariado al contemplar que los actores mueven los labios (siendo su voz la palabra escrita de los rótulos) justo cuando se supone que Dreyer es el director del primer plano. Precisamente en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) encontramos esos elementos no atribuidos al cine sin sonido: ¿no hay en los planos del rostro humano y en los planos-detalle de cada parte del cuerpo una reconciliación total de la imagen y el sonido, de lo verosímil del espacio y de los efectos exclusivamente dramáticos o psicológicos? En efecto que la hay, hasta tal punto que termina por escucharse el chasquido de la leña alimentando a las llamas que consumen el cuerpo de la doncella de Orleans, un cuerpo que en lugar de sudar por el calor llora acaloradamente por todos sus costados. La raíz del problema se encuentra en que la oposición mudo/sonoro está construida análogamente con la dicotomía entre los conceptos de presentación y representación.

## **El sonido, la encrucijada**

A lo largo de los años cuarenta directores como Ford, Welles o Lang se desligaron progresivamente de la unidad espacial de la puesta en escena proveniente de la década anterior propiciando que el cine norteamericano se evadiera de sus formas clásicas culminando en el barroco de los años cincuenta. Muchos de los llamados cines europeos bebieron del cine estadounidense hasta comprobar que los recursos de éste no eran infinitos aunque sí persistentes. El cine de Hollywood se había caracterizado por una iluminación que pretendía conseguir la univocidad del sentido de la imagen y la ruptura con éste se entendió durante los sesenta como la necesidad de una apertura a la pluralidad de sentidos que pudiera contener la misma. Sin embargo, decir que una imagen tiene tantos sentidos como intérpretes posibles no es sino decir que la imagen carece de sentido. El desencanto existencial amenazaba por imponerse temática y estéticamente así que sin darse por vencido el cine moderno se encomendó al sonido para destapar las faltas de la imagen y comenzó estudiando las primeras experimentaciones sonoras de la década de los treinta para terminar ensalzando una teoría del montaje en la que la sincronización audiovisual quedaba expuesta como uno de los valores culturales más dañinos.

Según proliferaban las disimilitudes entre imagen y sonido los esfuerzos de la década de los setenta se encaminaron a la consolidación de un cine carente de narratividad cuyos sonidos salieran al encuentro dialéctico de las imágenes. Sin embargo, los esfuerzos no terminaban siendo fructíferos porque se partía de una premisa contradictoria al establecer el cine como un espectáculo audiovisual en el que entraban en conflicto la imagen y el sonido. El público tenía a su alcance o bien un cine antiguo que no era sino la emulación del barroco (que ahora no era sino clásico) o bien un cine moderno con veinte años de existencia y unos propósitos no del todo claros mientras que la televisión, un emocionante soporte audiovisual con el que se convivía en el hogar, comenzaba a tener un profundo calado social. El cine se vio tan acorralado que preparó a finales de los años setenta una reconciliación entre la imagen y el sonido que le llevaría a los sonidos sorprendentes y las imágenes impactantes con los que nos bombardea desde la década los ochenta hasta hoy; con el tiempo la técnica del videoclip demostró que era rentable en taquilla y fue imponiéndose como modo de montaje.

facultad expresiva. Sin embargo, aunque las voces sobren su uso guarda coherencia con el resto del film, ya que la imagen ha convertido a la palabra (sonora y escrita, pues no olvidemos que Eastwood prefirió subtítular y no doblar la película) en algo si no insípido, sí insuficiente para expresar las emociones y los estados de ánimo del individuo.

<sup>11</sup> En Aumont y Marie [2006: 205-206]

## El cine, sonido

Las recientes tecnologías digitales han conseguido un sonido tan preciso que obligan a replantear todas las teorías realistas del cine desde la óptica del sonido. Tanto las películas tildadas de comerciales como aquellas que no pretenden serlo prescinden en su mayoría de la plasticidad de la imagen para centrarse en la exploración táctil del sonido grabado: es éste y no otro el que consigue la ambientación de la película y el que pretende dar cuenta de los virajes narrativos consiguiendo la atención absoluta del espectador.

El sonido digital hace del cine una réplica de lo real. Desde hace unos años estamos asistiendo a la conformación de un cine que fundamenta a través del sonido la experiencia estética como una experiencia multi-sensorial. La utilización del sonido en el montaje de la película apela al uso del resto de sentidos por parte del espectador. Pensemos que asistimos ante una batalla en la que además de oír los zumbidos de las balas el alto volumen de las explosiones hace que nuestro cuerpo participe táctilmente de las vibraciones sonoras como si sintiéramos el temblor del suelo con la explosión. ¿Qué decir de una cuchillada a destiempo que nos eriza la piel o del beso precedido de unas miradas con el que se agita nuestra respiración y nuestro cuerpo se infla de calor? Convertido en una réplica de la sonoridad del mundo el sonido posibilita estas sensaciones, a pesar de que en el primer caso la velocidad sea demasiado rápida para el ojo o de que en el segundo la lentitud resalte la evidencia del momento<sup>12</sup>. La cuestión central es discernir si la réplica es una convención codificada o la reproducción física de un efecto directo. En realidad «se sitúa en alguna parte entre el código y el simulacro»<sup>13</sup>. La réplica suele ser confundida con el código y el simulacro porque no hay una continuidad que ordene rigurosamente la separación de estos tres elementos. Las dificultades que surgen a la hora de clasificar sus diferencias conllevan que vayamos de uno a otro sin darnos cuenta.

La imagen crea el punto de escucha aunque la alternancia entre dentro y fuera de campo es inaplicable al sonido porque se basa en términos estrictamente visuales. El cine es tajante con el sonido: o hay o no hay. A la hora de ver una película nos encontramos con una serie de sonidos grabados que podemos incluir en tres grupos: las voces, lo que burdamente se conoce como ruido, esto es, el sonido ambiente o rumor sonoro, y la música. La voz grabada, que no es sino la encarnación grabada de la pa-

<sup>12</sup> Quizás uno de los casos más llamativos es el de los fantasmas de las películas de terror japonesas cuya aparición nos asusta a pesar de ser lentamente progresiva en términos visuales. El terror se consigue con la sincronización de un sonido que progresivamente aumenta de intensidad produciendo la sensación de acercamiento de una potencia del más allá (de la imagen). No es casualidad que varias sagas de estas películas se agrupen bajo los nombres de *El grito* (*The Grudge*, 2004) y *The Ring: la llamada* (*Ringu*, 1998).

<sup>13</sup> Chion [2005:136]

labra humana, manifiesta la existencia de un cuerpo aunque éste se encuentre visualmente fuera de campo. Los diferentes propósitos que trazan el campo de acción de la música y los rumores varían desde la identificación de una melodía con un personaje hasta la creación verosímil de la atmósfera dramática de cada secuencia pasando por la ordenación sonora de la discontinuidad de los planos visuales.

Hasta la invención de la banda ancha los sonidos del cine quedaban reducidos a dos grupos, a saber, las voces y las no voces, yendo la preponderancia de uno en detrimento del otro. Con el tiempo los sonidos han ido colocándose en diferentes capas y la imagen se ha insertado en una capa más, no siempre aquella a la que se le daba mayor relevancia. En la sala de proyección las cosas parecen haber cambiado poco pero el proceder en la sala de montaje es distinto. La imagen tiende a ser plana porque la constitución del espacio narrativo ha sido otorgada al sonido y los canales sonoros conforman una panorámica ambiental que dura tanto tiempo como metraje tiene la película. La función visual del montaje escasea porque el sonido cimienta el punto donde se levanta la unidad espacio-temporal del film, conllevando una pluralidad de detalles imprecisos que anulan la localización del punto de vista<sup>14</sup>.

### El cine, simulacro

Pocos espectadores confían consciente o inconscientemente en el significado de la imagen cinematográfica pero muchos confían consciente o inconscientemente en el significado de la imagen publicitaria. Sin embargo la publicidad no cree en la imagen sino en la apariencia de ésta, motivo por el que nuestro mundo se encuentra desbordado de imitaciones de imágenes. Intentando llegar a todo tipo de público siendo a la vez retro y original, la publicidad cae en lo que siempre había evitado la imagen cinematográfica: mostrar lo que no puede ser mostrado. Como la democracia iguala todo tendiendo puentes el cine ha sucumbido a la contaminación de esta idea en virtud de la que todo lo mostrado es fácilmente vendible. El éxito de Kar-Wai Wong se explica atendiendo al carácter sensorial de una obra que es publicitaria consigo misma, por lo que no es de extrañar que algunas de sus escenas (con música y todo) hayan servido para la promoción de determinados productos de consumo.

La relación entre imágenes y apariencias de imágenes desemboca en la autoreferencia del cine o solipsismo cinemato-

<sup>14</sup> Al plano se le ha arrebatado su expresividad y belleza tal y como sucede con los gitanos vistos de frente en un plano general ligeramente picado en *Snatch*, *cerdos y diamantes* (*Snatch*, 2000) o con el perfil de Batman contemplando el suelo a varios metros de altura en *Batman Begins* (*Batman Begins*, 2005) y *Batman, el caballero oscuro*; los planos bellos y expresivos desaparecen en aras de unos planos insulsos y pretenciosos cuya fuerza depende respectivamente de la música de Massive Attack o de la banda sonora compuesta por Hans Zimmer y James Newton Howard. Los planos finales de *Babel* (*Babel*, 2006) constituyen una de las más hermosas y honrosas excepciones de esto.

gráfico por antonomasia: el homenaje que disfraza la falta de talento visual en la imposibilidad trágica de romper con el clasicismo. Es la televisión la que ha hecho de la imagen de cine la protagonista de sí misma al vaciarla de significaciones y ponerla en la tesitura de elegir entre la estetización del mundo o el realismo informativo. La cuestión del realismo vuelve a reclamar por tanto la atención de la teoría del cine de nuestros días y con ello la pregunta sobre la noción de simulacro.

Desde los orígenes del cine el público quería creer lo que tenía delante de los ojos. Si el sonido grabado era visto como un invento posible y el color dio pie a diferentes planteamientos sobre la imagen, ¿podemos decir que el espectador espera asistir en la sala de proyección a la definitiva reconstitución del mundo cuando en algunas ocasiones el público se ha contentado con las tecnologías de su momento? Todo simulacro incorporado al cine es absorbido y codificado para engrosar posteriormente la lista de las convenciones culturales. Cada mejora tecnológica es un simulacro que dinamita el paradigma creado por la codificación del simulacro anterior: el uso habitual del sonido hizo que éste dejara de ser una invención increíble y se asumiera como parte de la narratividad cinematográfica hasta la aparición del color en la década posterior, pero con el tiempo el color fue codificado convirtiéndose en una convención a la que puso en tela de juicio el formato de la imagen panorámica. Si nos fijamos, todos los simulacros constituyen un mismo simulacro que se perfecciona con el paso del tiempo consiguiendo que aflore la realidad interpretativa de cada espectador como si el cine tratase de un mundo ensoñado.

Es aquí donde se revela que los formatos digitales limpian las posibilidades expresivas de la imagen procurándole una mayor definición al sonido y haciendo del espectador un sujeto descentrado. El cine no aporta nada a la realidad sino a la interpretación de ésta por parte del espectador. Cada individuo organiza de forma hermenéutica lo que ante él se expone, quedando sin embargo el discurso inmerso en una narración que no le pertenece porque el significante no es sino el significante de una ausencia. El espectador se ve entonces en la necesidad de apropiarse de la realidad discursiva y de desprenderse de la irrealidad enunciativa del film, pero como el cine alude constantemente a lo otro —que puede oscilar desde lo literario o lo pictórico hasta la propia realidad— aquél termina por formar parte de un proceso en que las contradicciones ensucian la limpia transparencia de éste. En realidad el cine contemporáneo (que ya no es

moderno) se convierte en un espectro que no se deja atrapar y que nos obliga a sentir como necesaria la reconciliación de los antagonismos que contaminan su pureza. Menos mal que aún quedan disidentes.

*A Carlota, que se empeña en todo.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2006), *Diccionario y teórico del cine*, La Marca, Buenos Aires.
- BURCH, Noël (1999), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- CHION, Michel (1993), *La audición. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona.
- (1999), *El sonido*, Paidós, Barcelona.
  - (2004), *La voz en el cine*, Cátedra, Madrid.
  - (2005), “Revolución suave... y duro estancamiento” en *Teoría y crítica del cine*, Paidós, Barcelona.
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice (2003), *La luz en el cine*, Cátedra, Madrid.