



— y de pronto se hizo el blanco y negro —

LA VOZ ESCULPIDA

por Ana Aitana Fernández

*«En un gesto de desesperación,
apreté el botón de saturación de color
y de pronto se hizo el blanco y negro.»*

Pedro Costa

La noche se cierne sobre el escenario, unos puntos de luz salpican la imagen a modo de constelación y en el centro sólo acertamos a intuir la presencia de una figura, sólo su voz permanece nítida. Escuchamos, en la primera escena de *Ne change rien*, el tema *Torture* surgir de los labios de una Jeanne Balibar, inexistente a nuestros ojos, y las notas que interpreta resuenan en cada uno de los pliegues de la imagen mediante un juego de claroscuros. La mayor proeza de Pedro Costa, en la que continúa siendo su última película, radica en su capacidad de transformar el sonido en materia fílmica, y ajustarse como una segunda piel a las teorías que sobre el sonido y la imagen realizara el compositor y teórico francés Michel Chion.

La película recoge los ensayos de la actriz cantante francesa durante la grabación de un disco junto al músico Rodolphe Burger, sus conciertos, sus clases de canto lírico y su participación en la opereta “*La Périchole*”, momentos que el director de *No quarto da Vanda* grabó con su cámara digital en color. Sin embargo, la paleta cromática inicial desaparece en el sencillo gesto de apretar un botón, el de saturación, durante el montaje. En ese momento, la imagen cobra vida y pasa de medio a ser. La prota-

gonista del filme abandona entonces su presencia y se funde en la imagen. Y el cineasta portugués consigue así, no tanto un retrato íntimo de la intérprete gala, sino esculpir su voz en la imagen, cincelandó las cuerdas vocales en cada plano, a través del vaciado figurativo, de la no correspondencia fílmica entre cuerpo y sonido. Una voz que puede traspasar planos, espacios y tiempos para seguir perviviendo como ecos de otras épocas, que Balibar rememora a través de sus canciones y que Costa preserva al convertirla en un ser digital.

Mientras que su presencia es casi una intuición, su voz permanece presente, abriéndose paso a través de la piel de esa imagen digital, profunda y palpable, ya desde sus primeros planos. Así, no llegamos a ver a la actriz de forma clara en un entorno iluminado hasta el final de la película, mientras la oscuridad se cierne sobre ella a cada paso, impidiendo que identifiquemos espacios, viajando en tiempos indeterminados. Aunque la observemos ensayar los temas de su disco o incluso, alcancemos a identificarla sobre un escenario acompañada de su banda, nunca lo haremos de forma definida. La imantación entre voz y cuerpo no llega a ser plena, la figura de Balibar permanece anclada a la materia fílmica.



En este escenario, despojado de toda figuración o elemento referencial (sin público, músicos o cantante), ya no existe la identificación natural entre cuerpo y voz, lo que presenciamos es el nacimiento de otra cosa, algo extraño. Escribe Michel Chion que *“de todos los sentidos, el oído es, probablemente, el que más pronto se despierta, pues funciona ya en el estado fetal, en el que el ser humano capta la voz de la madre, que reconocerá después de haber nacido; por el contrario la vista no entra en acción hasta que el ser humano ha nacido”*⁴. No parece pues casualidad que Costa inicie su película con una noche

uterina donde lo que vemos es el nacimiento de esa voz a través de la forma, creando un lazo de reconocimiento entre imagen y espectador.

Entre las características de la imagen digital está la de la falta de profundidad, algo de su perspectiva se pierde permitiendo que los personajes que la pueblan queden ensamblados en el paisaje. La imagen digital que soporta los planos de *Ne change rien* permite, de la misma forma, que la oscuridad que la recorre sitúe en la misma perspectiva a espacio y figura. El cuerpo de sus protagonistas perma-



nece en fuera de campo, incluso cuando más nos acercamos a su identificación, la oscuridad siempre torna a envolverlos dejando que sea su voz la que mantenga la continuidad. Se trata casi de ese juego al escondite entre una madre y su bebé del que habla Chion, el niño no ve a su madre pero ésta se mantiene presente a través de la continuidad olfativa, vocal e, incluso, táctil. De la misma forma, el cineasta luso juega con el espectador escondiendo a Balibar en una imagen que preserva, a través de su textura, la voz de la cantante francesa en su ausencia. El espectador no la ve pero la siente palpitar

en la imagen digital. Costa vacía la imagen de figuración y la puebla de lo que el francés denomina una “presencia acusmática”. El teórico galo aplicó este término al cine a partir de la recuperación del término griego por Pierre Schaeffer, que, a su vez, lo había aplicado al estudio del sonido reproducido a través de las máquinas. Y que se correspondería a “una voz que carece de cuerpo, que no se somete a las precariedades de la dimensión humana”. “En un diccionario antiguo -dice Chion- encontramos esta definición de *acusmático*: ‘se dice de un sonido que se oye sin ver la causa de donde procede’.

La voz que resuena plano tras plano no es la de Jeanne Balibar, puesto que el proceso de desnaturalización entre el sonido y su fuente de producción provoca que esa imagen digital orgánica alce la voz, reduciendo la figura de la cantante francesa a un punto de luz del que nace el sonido. Pedro Costa filma a la actriz en primer plano, su rostro brota de esa oscuridad digital una y otra vez, permaneciendo fuera de su ser, lo suficiente para que palpemos el sonido de ese hilo de voz que se cuelga por las grietas de la pantalla. Siempre de perfil, manteniendo el misterio de su presencia, manteniendo la continuidad en esa voz capaz de atravesar espacios y tiempos.

El momento clave de esta transformación se instala durante su interpretación del tema que da nombre a la película. Sobreimpresionado en esa banda de sonido visual, escuchamos la voz acusmática de Godard, en el sentido exacto que lo concibió Chion, arrastrándola a su dimensión evanescente. Todo ello con el reflejo de un primerísimo primer plano de la actriz en el que la luz baila al son de la letra. Imbuido de ese espíritu acusmático y desprendido de toda materia humana, el cuerpo de Jeanne Balibar desaparece, fluye en la oscuridad digital y deja paso a una boca casi fantasmal, con unas cualidades que sobrepasan las del ser humano.

Llegado a este punto se hace imposible distinguir el lugar en el que la escena se desarrolla, el espacio y el tiempo desaparece. Este ente extraño se encuentra, apunta Chion, “fuera de la imagen y al mismo tiempo *está en la imagen*, de cuya parte posterior

procede, de manera real (cine clásico) o imaginaria (televisión, autocine, etc.). Como si su voz vagabundeara por la superficie, al mismo tiempo dentro y fuera, en busca de un lugar donde asentarse.”³³ Precisamente, su pertenencia a otra dimensión le confiere una serie de poderes o cualidades ancladas en su propia naturaleza. “*Al acúsmetro, a la voz que habla sobre la imagen pero también está en condiciones de aparecer en ella, -sostiene el francés- se atribuyen con frecuencia, tres poderes y un don: en primer lugar, el poder de omnivigencia; en segundo lugar, el de la omnisciencia; y en tercer lugar la omnipotencia de actuar sobre la situación; a lo que hay que añadir, cierto don de ubicuidad: el acúsmetro parece poder estar en todas partes donde quiera estar.*”³⁴

Como hemos visto desde el inicio del filme, la imagen de la protagonista aparece fundida en la oscuridad digital transformándose en ese ser acusmático. Con esta nueva piel, su voz atraviesa cada plano, colándose en espacios donde la opacidad reina. Como escribe Chion, “*el acusmático está por doquier, su voz sale de un cuerpo insustancial, no localizado, y se diría que no la detiene ningún obstáculo*”.³⁵ La voz recorre los planos amparada por la oscuridad que la ha visto nacer, se hace presente en los espacios vacíos. Igual da si parte de ese cuerpo natural de la cantante está o no en pantalla, su voz continúa resonando, confiriéndole, así, sabiduría respecto a todo.

Vemos a Balibar frente a un micrófono, pero la composición de claroscuros hace que su imagen no sea completa. Bien si reconocemos el estudio de grabación, y ella no está, su voz sigue escuchándose, como un eco, identificándose -dice el compositor galo- con la cámara de una forma primaria. Las sombras que rigen los espacios filmicos de la película dificultando su reconocimiento, provocan que bien estemos en el ensayo de la obra de Offenbach o en casa del músico Burger o, incluso, en un concierto en cualquier parte del mundo, las fronteras entre ellos queden eliminadas y la voz de la intérprete viaja sin ataduras entre las marcas de su propio rostro, el movimiento de su cuerpo sobreimpresionado en la pantalla en blanco o en la penumbra de

un escenario vacío. Y transita así toda la película haciéndose presente en la tensión entre oscuridad y luz.

En la secuencia en la que la actriz interpreta la canción *Ne change rien*, vemos su rostro, apenas perceptible, como si estuviera proyectado en una pantalla, flotando, a cada nota aparece y desaparece con mayor o menor intensidad para volver a renacer de la oscuridad y manifestarse de cuerpo presente en la siguiente secuencia. La imagen puede aparecer y desaparecer ante nuestros ojos al son de la música, puede bailar, cantar, flotar, lo puede todo porque ya no está sometida a unos límites físicos.

Durante la grabación del disco, Balibar repite una y otra vez una canción que no consigue dominar, su voz es lo único que permanece en pantalla, mismo si su cuerpo, iluminado entre la oscuridad, está o no presente. El carácter de omnipotencia que englobaría los anteriores queda plasmado una vez más cuando suena el teléfono y no sólo domina el espacio en ese continuo ir y venir sino que también domina los silencios. Su presencia es evidente, la vemos hablar por teléfono, sin embargo no escuchamos su voz. Para un segundo después escucharla de nuevo acompañar la melodía, desapareciendo su rostro entre las sombras y volver a enmudecer mientras la música permanece sonando con su voz aferrada como si nunca se hubiese ido.

Si las sombras y la oscuridad se cernían brutalmente sobre el cuerpo de la intérprete al inicio de la película transformándola en un ser acusmático, con la misma autoridad el realizador portugués la desposee de sus poderes justo al final. La luz irrumpe en la imagen, rebosando la habitación en la que la actriz se encuentra con Rodolphe Burger y otro músico. Burger, que la ha acompañado en cierta medida en este viaje por las tinieblas, se arranca a tocar la guitarra, y allí, a plena luz, la voz de la cantante se sincroniza armoniosamente con su cuerpo, desacusmatizándose. “*Es propiedad del acúsmetro la de poder ser desposeído instantáneamente de estos poderes misteriosos cuando es desacusmatizado, es decir, cuando se revela el rostro del que surge la voz, y la voz se encuentra así, por el sincronis-*





mo, atribuida a un cuerpo en el que está confinada y como encerrada”.¹

Es cierto que ese ente incorpóreo emerge de las sombras en algunas secuencias para después volver a desaparecer. Así, Chion asimila este proceso al de un *strip-tease*: “No se produce necesariamente de golpe, sino que puede tener lugar poco a poco”. El vaivén de secuencias en las que los claroscuros ocultaban o mostraban el cuerpo de la actriz sin dejar de revelarla como ser humano, no le arrebatan en ningún momento su condición de ser acusmático. Al contrario, en este caso, se refuerza su poder de omnipotencia y si en algún momento le resta algo de misterio, rápidamente lo recupera gracias a su fluir ligero entre plano y plano. “Digamos que se trataría más bien de lo que podríamos denominar el «acusmático integral», la persona a la que todavía no hemos visto pero que puede aparecer en cualquier momento en el campo. Más familiar y tranquilizador es el acusmático ya visto, que ha salido temporalmente del campo, aunque en las regiones negras del campo acusmático, que envuelve y engloba el campo visible, dicho acusmático pueda adquirir por contagio, algunos de los poderes del acusmático integral”, diferencia Chion. En este caso, la presencia de la cantante casi desposeída de su cualidad acusmática es esporádica, ya que nunca abandona esa dimensión donde Costa la ha alojado, ligada a esa oscuridad digital que siempre la envuelve y que únicamente la dejará ir al final, para que todo vuelva a su lugar.

Y con esa devolución de la voz a su cuerpo, no queda más que contar, sin poder seguir esculpiéndose en la imagen, el proceso ya se ha acabado y con él el filme. Es cierto que no es la primera vez en toda esta andadura que vemos a Balibar bajo esa luminosidad puesto que esta imagen de la actriz en ese mismo espacio aparece como un suspiro a la hora de metraje. Sin embargo, su voz se queda en el silencio, sabiendo que no ha llegado aún el momento de volver a sincronizarse, dejándonos disfrutar algo más de la belleza en la que ha sido esculpida. ♦



¹ Cahiers du Cinema España, nº 35, junio 2010.

² *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra, 2004, p. 29.

³ *Ibíd.*, p. 35.

⁴ *La audiovisión*. Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 124.

⁵ *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra, 2004, p. 36.

⁶ *La audiovisión*. Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 125.