



Detalle de fotografía. *La Jetée* (Chris Marker, 1962)

En defensa del *voice over*: Caso *La Jetée* (1962) de Chris Marker

Maryoly Ibarra

Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE)

Quito, Ecuador

ibarramaryoly@gmail.com

Resumen

TÍTULO: En defensa del *voice over*: Caso La Jetée (1962) de Chris Marker

En el cine es habitual considerar que la imagen tiene más preponderancia que el sonido y, comúnmente, se desvaloriza la herramienta del *voice over*, al considerarla monótona y redundante. Este artículo pretende mostrar, fundamentalmente, cómo el *voice over* es un recurso que apoya la dramaturgia del filme, además de ser un elemento sonoro que puede ser usado en paralelo al servicio o por encima de la imagen cinematográfica. La aproximación al tema inicia con la problemática de diferenciar la voz en off del *voice over* y culmina con una reflexión sobre la utilización de la voz superpuesta en La Jetée de Chris Marker.

Palabras claves: Voz. Fuera de campo. Voz en off. Superpuesta. Sonido.

Abstract

TITLE: In defense of the *voice over*: Chris Marker's La Jetée (1962)

In movies, it is very usual to consider that the image has more preponderance than the sound and, commonly, the voice over tool is devaluated considering it boring and redundant. The aim of this article, basically, is to show how the voice over could be an important resource to support the drama of the film, in addition to being a sound element that can be used at the same time or even above the cinematographic image. The paper begins with an approximation to the problem of make a difference between off-screen and voice-over and ends with a reflection on the use of voice over in La Jetée by Chris Marker.

Key words: Voice. Off camera. Off screen. Voice over. Sound.

Introducción

El *voice over* se ubica en el centro de pugnas generadas por la supremacía que siempre ha tenido lo visual sobre lo sonoro desde inicios del cine. La figura del *voice over* apareció desde las proyecciones de la linterna mágica donde narradores explicaban las imágenes mostradas. Seguidamente, fue un recurso explotado desde la aparición del cine sonoro. Actualmente, no es una herramienta valorada en el mundo cinematográfico. Muchos teóricos del séptimo arte lo consideran reiterativo y extensamente narrativo, pero subestiman la utilidad que puede tener la voz superpuesta si se utiliza al servicio de una idea dramática.

Voz en *off* versus *voice over*

Antes de delimitar las diferencias o similitudes entre los conceptos de voz en *off* y *voice over*, es necesario hablar sobre el fuera de campo en el cine. Este concepto tiene para algunos autores dos dimensiones, la visual (zona visualizada)¹ y la sonora (zona acusmática)². La zona visualizada está delimitada por todo lo que está dentro o fuera del encuadre, mientras que la zona acusmática, se define en tres dimensiones: *in*, *off* y fuera de campo, según el teórico francés Michel Chion.

52

El sonido *in* es todo aquel que proviene de la diégesis del film, cuya fuente es visible en el encuadre. La diégesis es un término que se refiere al "universo de la obra [...], cualquiera que sea su relación con el mundo real."³ Esto quiere decir que cada película tiene sus propias disposiciones contrarias o ajenas a las reglas de la realidad. Todo lo que proviene de la historia se denomina diegético, por ejemplo, los diálogos emitidos por los personajes. El fuera de campo sonoro proviene también de la diégesis de la película, pero su fuente está fuera de cuadro, verbigracia, las noticias radiales cuyo dispositivo de emisión no se observa. Los elementos que tienen origen fuera del mundo del film se denominan extradieгéticos.

La definición de fuera de campo tiene controversia en el mundo sonoro, toda vez que el sonido se distingue de la imagen en el hecho de que su

1 Michel Chion, *La audiovisión* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1993), 74.

2 Según Michel Chion, "la acusmática significa que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas." en Chion, *La audiovisión*, 74.

3 Etienne Sourieau, *Diccionario Akal de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 445.

recepción no es opcional. El ser humano puede elegir qué ver, sin embargo, es casi imposible dejar de oír conscientemente. Por esta razón, algunos autores como Laurent Jullier plantean que el fuera de campo sonoro no existe, por la simple razón de que no dejamos de percibir sonidos, solo existen sonidos con un nivel de intensidad demasiado débil para ser escuchados y cita un ejemplo: "cuando en el cine un gato invisible maulla en el fuera de campo, es el gato el que permanece fuera de campo, no el maullido."⁴

Con respecto al sonido *off*, Michel Chion tiene una definición ambigua del término y lo caracteriza por su valor extradiagético:

Proponemos llamar específicamente sonido *off* a aquel cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diagética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada: caso, muy extendido, de las voces de comentario o de narración, llamadas en inglés *voice-over* y, por supuesto, de la música orquestal.⁵

En este punto, Chion establece una analogía entre la definición de *off* y *voice over*. No obstante, son dos términos que generan confusión precisamente por sus similitudes. En principio, la diferencia entre la voz en *off* (OFF), también llamada *off screen* y el *voice over* (V.O) radica en si el sonido es diagético o extradiagético. En este punto, ambos sonidos se encuentran fuera del campo visual pero el punto de escucha cambia. En la voz en *off* la fuente se encuentra en la diégesis de la película, mientras que en el *voice over* no.

Un claro ejemplo de voz en *off* es una situación en que dos personajes están conversando en una habitación y uno sale de escena pero sigue mencionando su diálogo. Desde el momento en que la cámara deja de captar la fuente que emite la voz (el personaje), se convierte en *off*. En cambio, el *voice over* mostraría al espectador expresiones que no pueden escuchar los personajes en la diégesis: narraciones de un relator externo. Chion también define los pensamientos y reflexiones como sonidos internos o voz en *off* porque están en la acción que se desarrolla y son parte del interior del personaje como "sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos internos-subjetivos o internos-mentales)."⁶

Es clara la distinción entre voz en *off* y *voice over*, sin embargo, la

4 Laurent Jullier, *El sonido en el Cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007), 3-4.

5 Chion, *La audiovisión*, 76.

6 Chion, *La audiovisión*, 77.

utilización de ambos recursos comúnmente es erróneo. Tal caso sucede en *Dogville* (2003) de Lars von Trier, donde un narrador omnisciente relata en nueve capítulos los hechos sucedidos en un pueblo de las montañas rocosas. Es una voz superpuesta en la obra, un *voice over*; sin embargo, muchos articulistas la tildan de voz en *off*.

La confusión también es generada por la incomprensión del formato del guion y, especialmente, de las nomenclaturas. Muchos guionistas inexpertos interpretan el (V.O) como voz en *off*. Asimismo, existen problemas idiomáticos y Michel Chion es un ejemplo muy claro en ese aspecto al mencionar la traducción de narración al inglés, es decir, en el idioma anglosajón hay diferenciación entre el *off* y el *over*, en cambio en la jerga audiovisual de Hispanoamérica no existe mucha distinción y ambos conceptos son voces homólogas porque no se utiliza la traducción del término, que sería voz superpuesta.

Para fines del artículo se utilizará el concepto de *voice over* o voz superpuesta, a pesar de que la mayoría de autores citados hablen de la voz en *off* como sinónimo del *over*.

Funciones del *voice over*

54

1. El *voice over* como recurso dramático

El *voice over* ha sido un recurso que ha igualado el matrimonio casi inconciliable entre la imagen y el sonido por medio de dos funciones definidas por Laurent Jullier:

La primera, como podemos comprobar cada noche en los telediarios es la función denominativa: la voz nos ofrece el nombre de las cosas. La segunda, más espectacular, es la función de genio. Como en la historia de Aladino, en ocasiones, la voz tiene el poder de materializar en la imagen las cosas y personas que nombra. Orson Welles, Joseph Mankiewicz o incluso Jean-Pierre Jeunet, en estilos muy diferentes, han ejercido este temible poder, con el que se corre el riesgo de transformar el filme en simple ilustración de una conferencia o una confesión.⁸

7 En un artículo de la Revista Colombiana de Educación, David Rueda expresa lo siguiente: "Grace, interpretada por la también emblemática actriz de Hollywood, Nicole Kidman, llega a Dogville huyendo del inmoral comportamiento de su padre, quien es un gánster arrogante, como recurrentemente señala la voz en *off* que acompaña la construcción del relato." en David Andrés Rubio Gaviria, "Dogville y la sociedad educadora: apuntes para una lectura desde las otras morales". *Revista Colombiana de Educación*, n.º 63 (2012): 181.

8 Laurent Jullier, *El sonido...*, 61.

La función denominativa puede generar una connotación negativa al *voice over* porque ocasionalmente no trae ningún valor dramático a la obra, sino da información que tiende a ser redundante y gratuita. El ejemplo citado por Jullier es una muestra del bombardeo que recibe el espectador no solo en los noticiarios, sino en películas donde narradores cuentan todo lo que se ve y generan en el espectador hastío. Sin mencionar, los pensamientos o narraciones colmados de discursos poéticos o literarios que solo funcionan en papel o en el contexto de una novela latinoamericana. El *voice over* es un recurso del cual no se debe abusar.

El guionista debe aprovechar la función denominativa del *voice over* para dar datos puntuales sobre el mundo donde se desarrolla la ficción, es decir, dar información espacio-temporal, aspectos de los personajes y elementos relevantes en la historia, igualmente, puede reemplazar diálogos y escenas.⁹ Un ejemplo se cita en una entrevista realizada a Stanley Kubrick, donde se le preguntaba si había pensado en suprimir el *voice over* en *Barry Lyndon* (1975), a lo que responde:

La voz en *off* es un medio cómodo para comunicar informaciones, evitar escenas de exposición y proporcionar ciertos datos. La voz en *off* sirve también para neutralizar una emoción. Así, después de la escena del adiós entre Barry Lyndon y la campesina alemana, muy conmovedora, la voz en *off* compara a la joven con una ciudad a menudo conquistada.¹⁰

55

La función de genio es la que da más versatilidad al *voice over*. Algunos cineastas establecen paradojas entre la imagen y lo narrado. Agudizan los límites y contrastan ambos niveles. Un personaje que realiza una acción pero piensa internamente todo lo contrario genera conflicto en la historia. En estos casos, el *voice over* tiene un valor dramático. Chion cita el ejemplo de *La coleccionista* (1967) de Éric Rohmer, donde los protagonistas tienen una conversación "sincera" pero luego el *voice over* aclara al espectador que es una mentira. Cabe preguntarse entonces "¿quién nos dice que dicha voz en *off* es sincera a su vez? e incluso: ¿qué es la sinceridad?"¹¹

De forma tal que, el *voice over* puede usarse para ingresar en la forma de pensar de un personaje, "construyendo hipótesis sobre sus objetivos, revelándose incapaz de comprender sus más simples acciones. Se podría in-

⁹ Laurent Jullier, *El sonido...*, 60.

¹⁰ Michel Ciment, *Kubrick* (Madrid: Akal, 2000), 167.

¹¹ Michel Chion, *Cómo se escribe un guion* (Madrid: Cátedra, 2006), 87.

cluso concebir un narrador que no reconociese al Yo visualizado"¹² El *voice over* está al servicio de mostrar los matices de los personajes, sus contradicciones, sus miedos y sus conflictos internos y externos. La voz superpuesta también ayuda a definir un punto de vista y a focalizar el grado de información que se le quiere dar al espectador. Del mismo modo, sirve como un instrumento para dar un aspecto característico a la película. El narrador externo en *Scott Pilgrim vs. The World* (2010) de Edgar Wright da un estilo único al filme y genera un código similar al de las viñetas características en los cómics.

Para el "gurú" de los guiones, Robert McKee, la utilización del *voice over* tiene significación negativa y al parecer secundaria. Su uso debe ser exclusivamente cuando la narración no la necesita. "Si eliminara la voz en off de mi guion, ¿se seguiría contando la historia?". Si la respuesta es que sí, la dejamos. Habitualmente se aplica el principio que establece que "menos es más."¹³ El *voice over* también tiende a ser redundante con lo visual cuando la narración superpuesta relata lo mismo que la imagen, por ejemplo, decir "llueve" cuando se observa un plano donde llueve. Si esta utilización no tiene un sentido simbólico, disminuye la fuerza del *voice over*. La justificación de McKee es interesante en la medida que establece como fundamento para el guionista la fortaleza de la estructura narrativa, sin embargo, los ejemplos citados demuestran que el *voice over* es una línea paralela a la narrativa que puede tener el mismo impacto cuando se les contraponen.

56

La voz superpuesta no es un recurso que amenaza con el futuro del cine ni tampoco un atajo perezoso como piensa McKee. Tampoco es un crimen utilizar una narración en todo el filme – sea *off* o *voice over*- y así lo demuestra Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* (1959), donde la mayor parte de la película una francesa (Emmanuelle Riva) le narra en voz en *off* a un japonés (Eiji Okada) los horrores que vivió por la guerra en Nevers, Francia y su relación amorosa con un soldado alemán. Hay un juego entre el presente, que es el momento en que Riva y Okada tienen una aventura amorosa y el pasado, que es la narración que Riva realiza para rememorar su tragedia. A pesar de que parezca que ambas líneas van en dirección contraria Resnais las hace converger y diluye los límites temporales.

McKee también desestima *voice over* por el trato que le da al espectador:

12 Francois Jost, *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, ed. por Frank Baiz (Caracas: Comala, 2014), 22.

13 Robert McKee. *El guion* (Barcelona: Alba, 2013), 409.

Debemos invitar a los espectadores a que inviertan lo mejor de sí mismos en el ritual, a que miren, sientan y exijan sus propias conclusiones. No debemos sentarlos en nuestro regazo como si fueran niños y explicarles la vida, porque el uso excesivo e incorrecto de la narración no solo es un síntoma de haraganería sino de condescendencia. Y si se mantiene esa tendencia el cine se degradará hasta convertirse en novelas adulteradas y nuestro arte se marchitará.¹⁴

En este punto, McKee ignora el potencial que tiene la voz superpuesta para mostrar un punto de vista y hacer “pensar” al espectador. El *voice over* es un recurso que puede apoyar la dramaturgia de la película, pero también suele ser fatal si el guionista no tiene un fin claro.

2. El *voice over* como recurso sonoro

Las funciones mencionadas del *voice over* han sido meramente dramáticas, sin embargo, la voz es también una herramienta fundamental en el diseño sonoro del filme. Una de las características del sonido es ser un elemento sensorial que tiene el poder de dirigir la atención a una imagen concreta y además de transformar su interpretación. Si la narración y la imagen muestran lo mismo es directa, mientras que si la acción es contraria a lo relatado es un contrapunto.¹⁵

Hay tres elementos del sonido vocal que Alten plantea considerar en el *voice over* al igual que en los diálogos. En primera instancia, la relación entre el énfasis o el acento dado a ciertas frases o palabras y la interpretación actoral. La narración tiene una intención y el actor debe manejarla correctamente, sino el *voice over* se escucharía como una persona que solamente lee un texto. Stanley Alten cita un ejemplo respecto al énfasis:

Veamos en la frase “Juan aplica los principios al trabajo”. Se enfatiza la palabra “Juan” queriendo indicar que no es Alberto o María. El énfasis en “aplica” quiere decir que los principios aplicados son los mejores, lo más significativos o los más especiales. Acentuando la palabra “principios” indica que Juan no aplica teorías o especulaciones. Y por fin el énfasis en la palabra

14 McKee. *El guion*, 410.

15 Stanley Alten. *Manual del audio en los medios de comunicación* (Guipozkoa: Escuela de cine y video de Andoain, 1997), 267.

“trabajo” significa que Juan no aplica los principios en su casa o en la playa.¹⁶

El segundo elemento a tomar en cuenta es la inflexión y tiene que ver con las alteraciones en la voz al empezar o culminar cada frase, lo que le da un significado de interrogación, exclamación o afirmación. Por ejemplo, en *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola en la secuencia inicial, el capitán Willard (Martin Sheen) mira por la ventana de su habitación y piensa: “Saigon...shit”, el tono hace entender que es una afirmación.

El sentimiento o estado de ánimo en que se dicen las frases es el último elemento a valorar. No es lo mismo decir “caminó hacia la casa” con la voz quebrada por un llanto, que con un tono enfurecido o una carcajada entre palabra y palabra.

3. El *voice over* como recurso literario

“Una imagen vale más que mil palabras” es un lugar común en lenguaje cinematográfico y está anclada a una segunda expresión que Robert McKee utiliza frecuentemente: “se muestra, no se cuenta”. Ambas frases otorgan la hegemonía de la imagen sobre la palabra-texto. El problema no es que se cuente, el problema es cómo se cuenta.

58

El cine se provee de las herramientas de la voz superpuesta y la voz en *off* para expresar el interior de los personajes. En la primera, el autor puede recurrir a un narrador extradiegético que cuente lo que siente el personaje, en el *off* es el mismo personaje que relata sus pensamientos. “En una novela, dice Gérard Brach, los personajes piensan; en un film, no se les puede hacer pensar, salvo mediante la voz en *off*; pero mostrarlos mientras piensan.”¹⁷

Michel Chion llama a los comentarios y narraciones que actúan sobre la imagen como palabra-texto. Una definición que se relaciona con la literatura:

Tan pronto como se evoca algo visual y auditivamente por el verbo que lo hace nacer, enseguida vemos que lo que surge escapa a la abstracción: es concreto, rico en detalles y creador de sensaciones de las que el discurso no podría dar cuenta aunque se hablase durante mil años. Si por ejemplo, la voz-texto de la película evoca a una mujer deletreando su nombre, y se ve que esta mujer lleva una bufanda, esta bufanda de la que no habla el texto es lo que salta a la vista. Se manifiesta aquí una especie de desafío recíproco.¹⁸

16 Alten. *Manual del audio*, 269.

17 Chion, *Cómo se escribe un guion*, 87.

18 Chion, *La audiovisión*, 163.

El texto tiene el poder de evocar imágenes, a diferencia de la palabra-teatro¹⁹, al no mencionar el símbolo – como en el ejemplo – y al negarlo, como sucede en *Inception* (2010) de Christopher Nolan, donde Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) le dice a un personaje que no piense en elefantes y él seguidamente piensa en elefantes.

Si se tiene dominio del valor semántico que tiene la palabra-texto, se pueden construir mundos y reinar sobre la creación nombrándola.

La Jetée (1962) de Chris Marker y el *voice over*

El director francés, Chris Marker es considerado uno de los directores de la palabra y una muestra de eso es *La Jetée*. Una película de 28 minutos elaborada con fotografías fijas, enlazadas con un montaje en el que destaca la narración superpuesta. En París, luego de una guerra nuclear, un grupo de científicos realizan experimentos para investigar los viajes en el tiempo y así salvar a la humanidad. Utilizan un prisionero para enviarlo al pasado a buscar ayuda, o al futuro para que encuentre una solución, pero el preso se pierde entre los recuerdos de su infancia y la figura de una mujer amada. *La Jetée* es un relato circular sobre el tiempo, el amor y la memoria.

Constituye un hito cinematográfico principalmente por un tema visual: desestima la imagen en movimiento. Sin embargo, las fotografías en blanco y negro por sí mismas no contarían nada si no fuera por los elementos sonoros que utiliza Marker, entre ellos el *voice over*, los efectos sonoros y la música.

La película inicia con un plano general de un aeropuerto donde están estacionados algunos aviones y se escucha el efecto de sonido del despegue de un avión. Como el filme está compuesto por imágenes fijas, todo sonido colocado es extradiegético. Marker recurre a una construcción audiovisual que da realismo a las fotografías y genera la sensación del movimiento de los aviones. Esta ilusión es apoyada por uno de los pocos movimientos en edición realizados por el director: el zoom out. El mismo recurso es utilizado con los susurros de los científicos y los latidos del corazón del prisionero que está cegado.

A partir del inicio, el espectador entiende el código sostenido por la

¹⁹ Según Michel Chion, "la palabra-teatro se percibe como emanado de seres humanos captados en la acción misma, sin poder sobre el curso de las imágenes que los muestran, y se oye palabra por palabra, ofrecido a una total inteligibilidad." en Chion, *La audiovisión*, 160.

fotografía y el sonido extradiegético que plantea Marker. Seguidamente, el director presenta un prólogo peculiar porque cuenta por medio de un *voice over* lo que se verá en toda la película: "Esta es la historia de un hombre marcado por la historia de su infancia."; y además, coloca una suerte de viñeta que rememora al cine mudo con el texto de lo que dice el narrador. En este punto, el *voice over* parece completamente narrativo y se siente como un "Érase una vez", también se puede considerar que la narración superpuesta es redundante porque dice lo que el texto en pantalla enseña, pero no parece tan fácil subestimar la intención del realizador.

La redundancia entre la imagen y el sonido continúa mientras transcurre el relato. Cuando el narrador omnisciente expresa que llegó la destrucción a París, las fotografías - acompañadas de una música apocalíptica - muestran lo mismo. Otro ejemplo de la repetición visual y sonora se evidencia cuando se mencionan a los vencedores de la guerra y al mismo tiempo se observan.

No obstante, el *voice over* empieza a darle significado a la imagen cuando se ve a un hombre, una mujer y un niño en el barandal de un balcón; el narrador externo menciona que "los domingos en Orly, los padres llevan a sus hijos a ver el despegue de los aviones." El significado dado a la imagen - entender que es una familia- es producto de la asociación generada por la mención del narrador.

60

El *voice over* está bajo un narrador en tercera persona encargado de situar al espectador en la diégesis de la primera parte de la película. Todo es ajeno y externo hasta que nos introduce en los pasajes subterráneos de París y se observa a un prisionero, cuyo rostro se vuelve reiterativo en toda la obra y que el narrador resalta: "este hombre fue escogido entre mil debido a su fijación por una imagen del pasado." En este momento, el filme tiene un giro porque la focalización deja de ser externa y el punto de vista se centra en este personaje.

Progresivamente, la narración deja de ser denominativa y adquiere una función dramática. En primera instancia, el *voice over* establece diferentes líneas temporales. Al inicio todo es un *flashback* de la infancia de un hombre, seguidamente, el tiempo se sitúa en la destrucción de París y da a entender al espectador que la serie de experimentos realizados por los vencedores se ubican en el presente de la diégesis. Los viajes en el tiempo que realiza el personaje protagónico son una suerte de *flash-forward*, recuerdos, e imágenes oníricas, y es por medio de la narración

que se entienden estos saltos temporales.

Otra función de la narración superpuesta es ser el motor de la historia idílica entre el protagonista y una mujer. Hay un matrimonio perfecto entre lo que se muestra de la relación entre ambos personajes y lo que se menciona, acá el *voice over* empieza a sugerir al espectador emociones y pensamientos del prisionero: "Esta vez está seguro de que es ella. Es la única cosa de la que está seguro en este mundo sin fecha, que le conmociona por su esplendor."

La construcción simbólica de Marker se consolida cuando se observan las fotografías de una habitación, de un niño, de unas palomas, de unos gatos y de una tumba; y el *voice over* expresa respectivamente: "una habitación en tiempo de paz, una habitación de verdad, niños de verdad, pájaros de verdad, gatos de verdad, tumbas de verdad." ¿Qué quiere decir 'de verdad' para Chris Marker? En este punto se puede entrar en un debate sobre qué es la realidad y la representación de la misma. No se puede olvidar que se están viendo fotografías, una imagen es una parte de la 'realidad'.

Todo esto parece recordar a la famosa serie pictórica de "La traición de las imágenes" de René Magritte, donde hay un cuadro de una pipa con la inscripción "esto no es una pipa". Hay tres elementos a considerar en la pintura, el primero es que el texto se niega a sí mismo. Es decir una palabra no es una pipa. El texto, seguidamente, también niega la imagen porque un dibujo de una pipa, tampoco es una pipa. Y el último, en que la imagen por sí sola es meramente una representación simbólica de una pipa.

Algo similar sucede con las fotografías de Marker. Por ejemplo, al mencionar "gatos de verdad", el narrador nos engaña. Ni la imagen es un gato de verdad, ni mucho menos la palabra-texto. Todo esto da a entender al espectador que nada de lo que ha visto hasta ese momento es "verdad" y genera una sensación onírica.

Desde otro punto de vista, se puede interpretar a partir de la perspectiva de Michel Chion, cuando este afirma que la palabra-texto tiene el placer puro y original de llevarse el mundo consigo mediante el lenguaje y de reinar sobre la creación nombrándola.²⁰ Esto quiere decir que la imagen de los gatos, por ejemplo, no es de "verdad" hasta que el narrador lo designa. Existe porque tiene nombre.

Chris Marker es un excelente ejemplo de la equiparación entre la

20 Chion, *La audiovisión*, 163.

imagen y el sonido, a pesar de que utiliza fotografías fijas y un *voice over* narrativo y reflexivo en toda su película. Entiende que ambas dimensiones son inherentes y que en momentos una puede apoyar a la otra y viceversa.

El director parte del principio de que no hay que mezclar las cosas, que en ciertos momentos es la imagen la que aporta el ritmo, y en otros el sonido. Así pues, hay que conciliar ambas. Jullier Laurent cita una entrevista realiza a Antoine Bonfanti y su trabajo con Chris Marker en *La Jetée*:

Me llamaba para decirme: "Necesito ese sonido...necesito ese sonido, ese sonido, ese sonido" y nunca vi una imagen. ¡Vi la primera imagen en la primera mezcla! Hay sonidos... La Caravelle de Orly, encadenada con canto gregoriano...todo ocurrió por sí solo...lo hice a la primera.²¹

El recurso de *voice over* se debe considerar como un elemento cinematográfico que puede utilizarse al servicio de la dramaturgia de la película y la intención o idea que tiene el director. Si se observan elementos de *La Jetée* y se ven a luz de muchos detractores de la voz superpuesta, Chris Marker parecería aburrido y redundante, pero no sucede así. El director francés introduce al espectador en un relato poético y melancólico. No puede desiguarse si el *voice over* es trillado o maravilloso, simplemente es un recurso que se debe justificar.

62

Referencias Bibliográficas

- Allen, Stanley. *Manual del audio en los medios de comunicación* Guipuzkoa: Escuela de cine y video de Andoain, 1997.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- Ciment, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal, 2000.
- Jost, Francois. *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Editado por Frank Baiz. Caracas: Comala, 2014.
- Jullier, Laurent. *El sonido en el Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- McKee, Robert. *El guion*. Barcelona: Alba, 2013.
- Rubio Gaviria, David Andrés. "Dogville y la sociedad educadora: apuntes para una lectura desde las otras morales", *Revista Colombiana de Educación*, n.º63 (2012): 181.
- Sourieau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998.

²¹ Laurent Jullier, *El sonido en el Cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007), 3-4.