

Dispositivo de enunciación fílmica, voz, corporalidad y testimonio en dos filmes de Everardo González

*Raúl Roydeen García Aguilar**

Resumen

Analizamos *La libertad del diablo* (2017) y *Una jauría llamada Ernesto* (2023), filmes de Everardo González sobre la violencia generada por el narcotráfico en México, en los cuales los rostros de los informantes son ocultados mediante distintos dispositivos de enunciación fílmica creados por el cineasta. Nos concentraremos en las relaciones entre las cualidades de las voces de los participantes y las imágenes de los filmes para problematizar aspectos como la representación de la otredad, la noción de dispositivo de enunciación en el cine de no ficción y la confianza y credibilidad que los espectadores –como contraparte que escucha– podemos conferir a sujetos que son, a la vez, objeto, signo y explicación de sus experiencias. Abordar estos filmes nos permite reflexionar sobre la relación entre creatividad y cine de lo real en el cruce de las vivencias individuales y su comprensión social en el cine de no ficción.

Palabras clave: voz en el cine, no ficción, dispositivo de enunciación cinematográfica, acusmaseo no ficticio, intersubjetividad.

* Técnico Académico titular de tiempo completo en el Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [rgarcia@cua.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0002-4702-0055].

Abstract

We analyze *La libertad del diablo* (2017) and *Una jauría llamada Ernesto* (2023), films by Everardo González about the violence generated by drug trafficking in Mexico in which the faces of the informants are hidden through different film enunciation devices created by the filmmaker. We will focus on the relationships between the qualities of the participants' voices and the images of the films to problematize aspects such as the representation of otherness, the notion of enunciation device in non-fiction cinema and the trust and credibility that viewers can confer –as a listening counterpart– on subjects who are, at the same time, object, sign and explanation of their experiences. Addressing these films also allows us to reflect on the relationship between creativity and reality cinema at the intersection of individual experiences and their social understanding in non-fiction cinema.

Keywords: voice in cinema, non-fiction, cinematographic enunciation device, non-fiction acusmase, intersubjectivity.

Voz, discurso y cine de no ficción

Cuando autores como Bonitzer (1976), Doane (1980), Chion (2004, 1993) y Daney (2013)¹ centraron su atención en el sonido en el cine y, particularmente, en la voz, dieron pasos importantes para la comprensión de lo cinematográfico como discurso, pues al ocuparse de las relaciones entre sujetos, espacios, posiciones, tiempos e interacciones mediante la descripción de las fuentes sonoras en función de su perceptibilidad visual aportaron inteligibilidad sobre qué –y desde dónde– ve y escucha cada uno de estos sujetos; por qué eso que se ve y escucha, en relación con lo dicho por cada uno, supone asimetrías de saber acerca de lo narrado; y, en consecuencia, cómo

¹ Invocaremos, a lo largo del texto, las propuestas de estos autores para apoyarnos en ellas y problematizarlas.

estas asimetrías movilizan el relato y detonan sus puntos climáticos. Al ocuparse de estas cuestiones, estos autores nos obligaron a pensar, también, en quienes hacen las películas, encargados de plantear sustancias, de elecciones y operaciones filmicas, y en sus espectadores, quienes las interpretan.

En ese contexto de pensamiento Mary Ann Doane propuso que el estudio de la voz en el cine es crucial para comprender la articulación entre cuerpo y espacio, pues, como expresó con claridad: “un filme no es una simple yuxtaposición de elementos sensoriales sino un discurso, una enunciación”² (1980: 49). Ante dicha perspectiva, tomando en cuenta la diversidad de componentes sensoriales, técnicos, simbólicos y emocionales que articulan un filme, las preguntas inevitables son: ¿cómo enuncia el cine? y, de forma demarcada, ¿qué papel o papeles juega la voz en la enunciación fílmica? Para los propósitos de este artículo dirigimos y sintetizamos estas interrogantes hacia el cine sobre la realidad; por ello nos planteamos: ¿cómo las voces de los sujetos se articulan con otros componentes sensoriales, técnicos y simbólicos en los filmes que presentan los hechos como verdaderos y desarrollan dispositivos de enunciación³ propios? Nos aproximaremos a ello por medio del estudio comparado de dos filmes de no ficción mexicanos, pero antes abordaremos brevemente cómo entendemos el cine de no ficción y algunos de sus aspectos semióticos y epistémicos en relación con la voz.

El análisis de los componentes del *decir* cinematográfico, incluyendo la voz, tomó sus primeros objetos y ejemplos de estudio del cine ficcional, cuyos procesos se caracterizan por la planeación, el control de la producción y la necesidad de elaborar historias suficientemente similares a las de su tiempo, pero con novedades capaces de atraer al público. Se trata del abordaje de una discursividad mayoritariamente intratextual orientada a la inteligibilidad narrativa, cuyas

² Traducción propia.

³ Consideramos un dispositivo de enunciación de la manera en que fue expuesto por Oscar Traversa: “la articulación entre dos instancias: la correspondiente a la puesta en obra de técnicas de producción signica y de procesos que hacen posible la circulación discursiva” (2009: 303). Volveremos a ello más adelante.

digresiones se concertaron en torno a la dificultad para identificar a los hablantes y a la salvaguarda de la transparencia;⁴ sin embargo, ambos aspectos tienen una dimensión extratextual que implica variaciones importantes en la comprensión de los espectadores sobre el medio cinematográfico: 1) pueden existir voces incorpóreas ajenas a la figura del narrador y 2) los sujetos de la representación pueden interpelar directamente a quienes los vemos y escuchamos del otro lado de la pantalla, rompiendo la cuarta pared. Nos encontramos con una expansión del discurso fílmico que admite la capacidad inferencial de sus espectadores y los incorpora como enunciatarios.

En el cine sobre lo real la voz incorpórea se convirtió en convención unificadora de lo relatado, presentándose como la necesaria actividad del sujeto cognoscente y transmisor de aquello que investiga y, como constructora de un esquema de los acontecimientos aludidos en un filme, pretendió neutralidad y distancia para describir y organizar los mundos develados sin apenas intervenir en ellos o alterarlos, mientras –paradójicamente– los elige, ordena, comenta y argumenta sobre sus relaciones causales. Bonitzer afirma que la voz en *off* de este tipo de cine documental, al disponer de la imagen –debemos agregar: y de la materialidad audiovisual en su conjunto– y de lo que refleja:

desde un espacio absolutamente *otro* con respecto al inscrito en la imagen-trayectoria representa un poder. *Absolutamente otro y absolutamente indeterminante*. Porque surge del campo del Otro, se supone que la voz en *off* sabe: ésta es la esencia de su poder... El poder de la voz es un poder robado, una usurpación (Doane, 1980: 42).⁵

⁴ Como lo explica Michel Chion: “En *La voix au cinéma*, mostrábamos cómo era indispensable tirar de la voz hacia el cuerpo, y más generalmente del sonido –de algunos sonidos al menos– hacia su fuente (de otro modo, el mundo queda literalmente indeterminado y encantado), y cómo, al mismo tiempo, por lo que incumbe a la voz, este movimiento quedaba una y otra vez contrariado y se debía volver a iniciar sin cesar” (2004: 142; traducción propia).

⁵ Traducción propia.

Los filmes contruidos con base en esta usurpación fueron, durante décadas, el prototipo del cine documental y podemos describirlo a través de lo que Nichols bautizó como modo expositivo, aquel que

se dirige directamente al espectador, con títulos o voces que proponen una perspectiva o postulan un argumento. Algunas películas expositivas adoptan un comentario tipo voz de Dios (el hablante es escuchado, pero nunca visto) [...] Otros utilizan un comentario tipo voz de la autoridad (2013: 192).⁶

Así, es posible afirmar que en el cine sobre lo real el privilegio de la claridad ficcional se transfundió en autoridad epistémica.⁷ En términos semióticos, el funcionamiento de los filmes cuya confiabilidad reposa sobre el discurso verbal argumentativo es un constructo icónico-simbólico: un esquema que, con base en convenciones de lenguaje y autoridad da la impresión de semejanza con la realidad que pretende representar, pues, al dar por sentado el conocimiento de la voz en *off*, subordina –o, incluso, anula– la cualidad indicial de los sonidos y las imágenes que suele señalarse inexorablemente como huella del mundo tangible.⁸

En contraparte, Carl Plantinga (2014)⁹ concibe el cine de no ficción como aquel que tiene como primer objetivo la afirmación de que los objetos, sujetos, relaciones y acontecimientos que representa

⁶ Traducción de la segunda edición de 2010.

⁷ Según Bill Nichols éste fue el modo predominante entre la década de 1920 y el inicio de la de 1960, aunque perdura hasta nuestros días. En “Ver el mundo de nuevo: revisitando la voz en el documental” (Nichols, 2020b), el autor actualiza críticamente su perspectiva sobre la voz en el cine documental y valora las formas basadas en el diálogo y la voz de los testigos como materia significante; sin embargo, su argumento principal se refiere a la voz del filme, por lo que se aproxima a la postura de Plantinga (que explicaremos a continuación).

⁸ Su dispositivo de enunciación surge de la articulación de tres componentes: la parte enunciativa, dueña de la supuesta verdad; lo referido, incluyendo a los sujetos, sus acciones, apariencias y sonidos (entre ellos sus voces), y a los enunciatarios, de quienes supone atención y una confianza derivada de la posición de dependencia epistémica que éstos ocupan.

⁹ Traducción de la segunda edición que actualiza el texto original de 1997.

son verdaderos. Esta cualidad asertiva –su carácter de afirmación– hace evidente que hay un enunciador y que, como tal, tiene una posición respecto de lo que afirma como verdadero que, por lo tanto, presume conocer. La manera en que ese conocimiento se expresa llevó a Plantinga a proponer una tipología de *voces* para distinguir el grado de autoridad epistémica que los cineastas asumen sobre las formas de ser del mundo en su labor como organizadores de la textualidad fílmica. Como un tipo de modalidad formal y epistémica, la voz condensa la actividad expresiva multimodal que conforma el filme: la diversidad de sustancias, presencias, lenguajes y lógicas articuladoras de sentido a las que recurre el cineasta o equipo responsable del filme con la finalidad de comunicar el punto de vista que adoptan acerca de los hechos cuya verdad es afirmada.¹⁰

En síntesis, y como se ha explicado en otro espacio (García, 2024), una película de no ficción puede entenderse como una aserción compleja (multimodal) que se sostiene de aserciones lingüísticas (que integran conocimiento, actitud referencial y creencia) y elementos audiovisuales en los que se encarnan las cualidades enunciadas y las relaciones que éstas guardan entre sí. Las imágenes de las personas que participan en el filme y, por supuesto, sus voces forman parte de los elementos en que las cualidades enunciadas afirmativamente son encarnadas.

A partir de este breve recorrido y caracterización del cine de no ficción estamos en condiciones de preguntarnos por la relevancia de la voz de los testigos o informantes en el cine de no ficción y de qué manera, como elemento conformador del dispositivo de enunciación, contribuye a la afirmación fílmica de verdades.

¹⁰ Plantinga propone tres tipos de voz: formal, abierta (teniendo la primera un mayor grado de autoridad epistémica-narrativa y uno menor la segunda) y poética (caracterizada por la ausencia de autoridad en favor de preocupaciones estéticas). Las películas de voz formal son clásicas en forma y estilo, y explican (además de afirmar verdad), junto con los elementos textuales del filme, algún aspecto del mundo real (los filmes documentales tradicionales son descritos por esta categoría). Las películas de voz abierta son *epistémicamente vacilantes*, pues no ofrecen explicaciones abstractas o claras sobre los fenómenos que abordan, sino que exploran y observan (*cfr.* Plantinga, 2014: 148-151).

Dispositivo de enunciación, alteridad y confianza en el cine de no ficción

Cuando hablamos del dispositivo de enunciación en el cine de no ficción nos referimos a una estrategia para la emisión de afirmaciones que se realizan mediante la participación de los componentes humanos, estéticos y técnicos del discurso audiovisual: la manera en que los responsables autorales del filme articulan sustancias expresivas, operaciones cinematográficas, objetos, espacios y tiempos para presentar, sirviéndose de las aserciones verbales de los hablantes –sus voces y habla–, los acontecimientos como verdaderos. Siguiendo la concepción de Traversa (2009) de los modos de articulación de dispositivo-enunciación antes citada, este conjunto de aspectos que integran la puesta en obra cobran sentido únicamente a través de aquellos que posibilitan su circulación discursiva que, en el caso del cine de no ficción, implican la existencia de los modos de representación sobre la realidad y su legitimación,¹¹ pero también las creencias circulantes sobre los acontecimientos, la posibilidad de identificar hechos, espacios y sujetos de habla, así como los aspectos sensibles encarnados en estos sujetos: apariencia, gestualidad y voz, entre otros. La confianza que los espectadores pueden tener en aquello que es afirmado como verdad incluye los componentes racionales y emocionales movilizados por el filme.

Bajo el filtro de esta descripción se hace evidente que el dispositivo de enunciación genérico del cine de no ficción instala, como cualquier otro, una alteridad, y lo hace como clarifica Bernardo Suárez:

¹¹ La catalogación por géneros y modos de representación, validadas por instituciones y festivales son ejemplo de ello. Como lo explica Plantinga: “Carroll introdujo la útil noción de ‘indexación’ para mostrar los medios por los cuales los cineastas (y las instituciones de distribución) identifican películas para el público como ficciones o documentales [...] Indexar da pie a la audiencia para asumir modos de recepción apropiados de manera convencional y acercarse al filme con ciertas expectativas (Carroll, 1996: 232)” (Plantinga, 2011: s.p.). Así, una película de no ficción corresponde a unas expectativas prefiguradas sobre el sentido propuesto por dicho filme y sus convenciones propician el surgimiento de hábitos interpretativos que, al hacerse comunes, son identificables y validados como dispositivos de enunciación.

“con base en la figura de quien habla, el enunciador, la imagen de aquel a quien se dirige, el destinatario, y la relación que entre ambos se propone en el discurso y a través del discurso” (2020: 2). El *decir* de un filme de no ficción está caracterizado por la aserción conjunta y compleja, sus modalidades incluyen un decir de los participantes para el realizador y para el filme, un decir del realizador para obtener la enunciación de los participantes y un *decir del filme*, que es la manera en que el realizador (responsable de la instancia autoral) integra lo dicho por los participantes (cuyas imágenes y voces encarnan y sostienen lo afirmado) y por sí mismo.

Sin embargo, Jean Louis Comolli reconoce, a raíz de su trabajo como documentalista, la existencia del: “Deseo del otro lado, en lo real, en el otro, en tanto puede ser sujeto de filme” (2007: 64); por ello, su labor también se basa en: “Filmar a quienes están dispuestos a ello y se prestan a través de dispositivos que avanzan y de los cuales ellos también son responsables. Para no decir antes que nadie responsables” (Comolli, 2007: 64). Si aceptamos la perspectiva de este autor tendríamos que suponer que la aserción conjunta implica, también, una responsabilidad conjunta de quien se presenta a fragmentos frente a una cámara y acepta, en la medida en que puede ser consciente de sus implicaciones, engranarse en la conformación de un filme. Quien esté dispuesto a presentarse y ser presentado por medio de un filme será responsable según el grado de control que tiene de la fragmentación y de la presentación que hace de sí mismo mediante su habla.

Al tratarse de una textualidad basada en la afirmación de la verdad de los hechos lo que la instancia enunciativa busca es credibilidad y, a través de la actitud discursiva global del filme (para Plantinga esto es la voz del filme), apela a la actividad interpretativa de los espectadores para que otorguen –o no– su confianza a las afirmaciones presentadas por mediación de la película. Entonces, para creer en la propuesta de sentido de un filme de no ficción, sus espectadores deben considerar la coherencia entre la voz del filme, lo dicho por sus participantes y la manera en que esto es encarnado por su materialidad.

El trabajo del brasileño Eduardo Coutinho es especialmente rico para la ejemplificación de dispositivos de enunciación en el cine de no ficción. Sus obras, que han sido caracterizadas como un cine de conversación, tienen como eje principal el encuentro del cineasta con personas con quienes establece un diálogo sensible tematizado por aspectos cotidianos: cómo es la vida en un edificio de departamentos de clase media (*Edifício Master*, 2002), los valores de la vida rural en el noreste brasileño (*O Fim e o Princípio*, 2006), la evocación del pasado por medio de las canciones y el canto (*As canções*, 2011). La filmación de las entrevistas es la materia audiovisual de Coutinho; es el momento en que los recuerdos emergen y las personas que hablan son la evidencia de sí mismos. Valeria Paiva sintetiza los componentes de la puesta en obra en la mayoría de los filmes de Coutinho: locación única, formato de video, ausencia de música y sonidos no registrados directamente, uso de planos largos y la sensibilidad humana como competencia del cineasta al realizar las entrevistas (Paiva, 2013). Encontramos en el método de este director un dispositivo entrevista/recuerdo/testimonio como vivencia presente, una vivencia que se expresa a través de la palabra, pero también del cuerpo y de la voz.

João Moreira Salles y otros recuerdan un fragmento de *As canções* que abstrae el trabajo de Coutinho:

En el momento en que el personaje recuerda a su madre, canta una canción y habla de ella, súbitamente, sin que pueda controlar el proceso mental, ya no está más delante de un recuerdo. Lo que pasa ahora es que él vive el pasado, como una encarnación del pasado en el presente. Es una supresión del tiempo. Eso era lo que Coutinho buscaba en sus películas, personas que, en el momento de la narración, se sintieran encantadas, en el sentido de un hechizo, por las palabras que traen de vuelta la experiencia conmovedora del pasado. Era ese el mayor secreto del cine de Coutinho. ¿Cómo lo lograba? Con todos esos instrumentos, pero también por una necesidad vital de oír del otro cosas que para él eran fundamentales (Moreira-Salles, Campaña-Ramia y Ruiz-Acero, 2017: 20-21).

La evocación producida por el diálogo con el cineasta, la mediación de una canción particular y la expresión de sentimientos se materializan en un trance unificador de sujeto y experiencia a través de la congruencia de gesto, movimiento corporal y voz. Se conforma un racimo de elecciones y acciones que permite la obtención de un tejido cinematográfico *sui generis*, permeado por la afectividad, el registro y la puesta en pantalla de reacciones que suponen, por sí mismas, hechos cuya autenticidad puede difícilmente ponerse en duda. Como condiciones de circulación discursiva que completan el dispositivo de enunciación de Coutinho encontramos la presencia en pantalla de personas comunes y la posibilidad de que los espectadores se identifiquen con ellas y sus formas de recordar: en cuerpo y voz, las personas del filme son semejantes a mí y su realidad es posible en el entorno de mi experiencia.

Las voces sin rostro en el dispositivo de enunciación de dos filmes de Everardo González

Hemos presentado algunas consideraciones sobre la voz de los participantes como componente del dispositivo de enunciación del cine de no ficción. Sin embargo, de lo expuesto hasta ahora, podría interpretarse una polarización que ubica la voz incorpórea más cerca de la manipulación de la verdad que afirman y del recurso a una autoridad epistémica insuficientemente legitimada para su articulación discursiva; en el otro extremo, la presencia visible de los rostros de realizadores y entrevistados otorga –a los espectadores– más aspectos para juzgar la autenticidad de sus interacciones y el compromiso que tienen con aquello que afirman.

Sin embargo, también hay filmes de no ficción en que los testigos no muestran su rostro o lo muestran parcialmente; es el caso de dos obras recientes del cineasta mexicano Everardo Rodríguez: *La libertad del diablo* (2017) y *Una jauría llamada Ernesto* (2023), en que las voces de los hablantes y sus cualidades juegan un rol determinante.

La libertad del diablo: *voz y emanación emocional*

Este filme se conforma por una sucesión de entrevistas que presenta relatos de personas que han sufrido la violencia derivada de las actividades del tráfico de drogas –en carne propia o en la de sus personas cercanas– y relatos de otras personas que han realizado actos violentos. En términos generales su dispositivo de enunciación se articula por la vista frontal de los entrevistados en espacios cerrados, neutros o neutralizados mediante el fuera de foco o la semioscuridad. Lo más importante es que, tanto artífices como receptores de la violencia, tienen el rostro cubierto por una máscara semejante a la que se utiliza en el tratamiento de personas que han sufrido quemaduras: de tela elástica, color neutro y agujeros para los ojos, la nariz, las orejas y la boca. Nos encontramos ante rostros cuya capacidad de individuación y reconocimiento ha sido borrada o anulada y, en consecuencia, conoceremos a los hablantes por lo que dicen, sus formas de decir y su voz como cualidad encarnada.

Esta elección implica una búsqueda de novedad enunciativa con una dimensión política relevante, pues, como explican Castro-Serrano y Fernández a través de las ideas de Deleuze sobre la rostridad, deshacer el sistema-rostro es una política:

“Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad” (*Mil mesetas*, 192). Las implicancias de deshacer el rostro y sus posibilidades de realizarlo es una cuestión práctica y no significa un retorno a, sino más bien la articulación de modos positivos y creativos de expresión y enunciación. Todas estas imbricaciones se dan conjuntamente en la búsqueda de producción de lo nuevo, de nuevas máquinas; nuevos roles, percepciones, afectos, deseos, creencias. Nuevas maneras de afectar y ser afectados, un nuevo orden del sentir y lo sensible (Castro-Serrano y Fernández, 2017: 54).

Siendo congruentes con esta concepción, debemos pensar que deshacer el rostro abre, como línea de fuga, posibilidades de expresión alternativa; en nuestro caso será en las relaciones voz-cuerpo.

En *La libertad del diablo* el entrevistador está fuera de cuadro, pero podemos escucharlo a través de lo que Serge Daney llama voz *in*, una voz que se inmiscuye en la imagen: “Aunque se emita fuera de campo, mi voz irrumpirá en la imagen (*in*), chocará contra un rostro, contra un cuerpo, provocará la aparición furtiva o duradera de una reacción, de una repuesta, en ese rostro, en ese cuerpo” (Daney, 2013: 20). Como la describe el autor, esta voz es la manifestación de un poder que afecta a su enunciatario:

- “¿Qué te da matar?”, pregunta la voz del realizador tras la cámara.
- Un joven responde: “Poder. Así como los pilotos dicen tener tantas horas de vuelo, uno acumula muertos. Tengo tantos muertos tras de mí. Cuando matas ya no sientes nada”.

Figura 1. Joven sicario afirma que matar da poder



Fuente: *La libertad del diablo* (González, 2017).

Esta respuesta hace patente el sistema de reconocimiento en el mundo criminal, en el cual las acciones realizadas conllevan la ob-

tención de prestigio y el proceso de desensibilización que sufren las personas que lo conforman. Además de ser unas palabras que implican orgullo, podríamos interpretar, con base en la experiencia cultural, que las cualidades de su voz (certeza, velocidad, ritmo)¹² también lo hacen.

La motivación práctica para que las personas que comparten sus experiencias en este filme oculten sus rostros es evitar o disminuir el riesgo de ser identificados, pues, como consecuencia, podrían ser objeto de represalias por parte de los impartidores de violencia, sean compañeros o autoridades en el caso de quienes asesinan, privan de la libertad, torturan o extorsionan; o por parte de quienes los violentaron, en el caso de las personas que podríamos llamar inocentes (evitando la cualificación de víctimas). Sin embargo, podemos interpretar dos motivaciones adicionales, la primera es de carácter retórico y figurada por la instancia autoral: la igualación de unos y otros como cualquiera persona, cuyas historias son puestas a disposición de los espectadores; la segunda motivación está relacionada con emociones duraderas derivadas de los eventos relatados: miedo, vergüenza y culpa.

El orgullo y la dupla vergüenza/culpa tienen una dimensión confesional de causas opuestas, pues, mientras la persona que confiesa orgullosa lo que ha hecho se sirve de la máscara para permanecer impune, aquella que siente culpa o vergüenza expresa su vulnerabilidad al juicio propio o ajeno. Comolli (*cf.* 2007: 121-124) aborda el tema de la confesión cuando explica la entrevista como una relación entre dos personas y recurre a Foucault para clarificar las formas de poder implicadas en esta polaridad confesional basadas en la individuación por el poder: quien confiesa con culpa o vergüenza está sujeto al po-

¹² De acuerdo con un estudio que aborda las cualidades emocionales de la voz, las emociones positivas, relacionadas con la excitación, se caracterizan por un tono y volumen altos en comparación con vocalizaciones neutras y, entre éstas, la velocidad del habla fue más rápida para el orgullo, el alivio y la alegría (Kamiloğlu, Fischer y Sauter, 2020). Sin embargo, el reconocimiento de las emociones por medio de la voz es un campo en proceso de sistematización en el cual se admite que los aspectos culturales y la experiencia son primarios para la interacción social derivada de la lectura emocional.

der del juicio y castigo de otros; quien confiesa por el deseo de contar lo que ha hecho cree que escapa a esa sujeción, es decir, mientras unos se presentan vulnerables, los otros expresan un cinismo enmascarado.

En contraparte, los testimonios de las personas afectadas por la violencia son muestra de la unicidad de voz, emociones y cuerpo. La madre o el hermano de víctimas de desaparición forzada, un hombre que fue torturado y violado por policías municipales, una joven cuyo padre fue golpeado brutalmente responden los cuestionamientos del cineasta con voces graves y pausadas por el dolor que causan los recuerdos. Nos encontramos ante un habla que también es llanto. De acuerdo con Brandon LaBelle: “el llanto ubica radicalmente la voz como una expresión pública [...] En un nivel más individual, también lloramos para despojarnos de nosotros mismos, exponer una carga secreta o expulsar algún dolor interior: llorar de dolor o de pena” (2014: 47). Quienes, en *La libertad del diablo*, rinden testimonio de la violencia sufrida sollozan, pasan saliva y tratan de secar su rostro, estas actividades están presentes en la sonoridad de su voz, emanan con ella y dan vida al cuerpo que sufre. Estas manifestaciones se conocen como estallidos, explosiones o afectivos y pueden considerarse como un tipo específico de vocalizaciones no lingüísticas que reflejan el estado emocional del individuo. Como explica Nordström: “Los estallidos de afecto suelen tomar la forma de sonidos únicos o repetidos que, intencionales o no, transmiten información sobre el estado emocional del individuo a un observador” (2019: 77).

La emanación emocional de la voz-llanto se extiende también por la máscara que cubre el rostro del hablante, convirtiéndola en signo visible y extensión del propio cuerpo, lo que termina por distinguir a quienes rinden testimonio de su dolor de aquellos que confiesan haberlo causado.

Hacia el final del filme González realiza preguntas complementarias a los confesores violentos: ¿Pedirías perdón? ¿Mereces piedad?, y a los testigos sobrevivientes: ¿Perdonarías? ¿Piensas en la venganza? Así, el cineasta plantea un posible cambio de posición entre quienes no fueron piadosos y quienes sufrieron lo imperdonable, estable-

ciendo un diálogo indirecto entre ellos. Según sus respuestas el primero reconoce que no merece piedad y afirma que pediría perdón con todo el corazón; la segunda sostiene con seguridad “ni perdón ni olvido” mientras confiesa que sí ha pensado qué le haría a quienes la violentaron. De esta manera, a través del juego de cuatro enunciadores y enunciatarios: quien interroga y los dos entrevistados, pero también el espectador que escucha y que es orillado a la reflexión y a la posibilidad de emitirla con su propia voz, el filme parece sugerir que las acciones dependen de la posición en la que alguien se encuentra en un momento dado.

Figura 2. Voz-llanto de mujer traspasa la máscara que oculta su rostro



Fuente: *La libertad del diablo* (González, 2017).

En la última secuencia, la madre de los jóvenes asesinados se despoja, en silencio, de la máscara y con su rostro permite que accedamos a lo único que no conocíamos de ella, disipando cualquier posibilidad de interpretarla como un personaje marcado por la fragmentación y la opacidad. Se presenta completa y reconocible, como alguien que ya no tiene nada que perder: su testimonio no se da desde el miedo, sino desde el coraje que implica la irrelevancia de la posible identificación de su rostro por quienes le han hecho daño, posicionándose ante ellos.

Una jauría llamada Ernesto:
bocas invisibles y enunciación colectiva

Este filme presenta una sucesión de testimonios en primera persona sobre la forma en que —a través del tráfico ilegal— las armas de fuego llegan a los jóvenes en México, exponiendo aspectos sobre las condiciones y situaciones que los llevan a integrarse al crimen organizado y convertirse en un eslabón de la violencia. El dispositivo de enunciación del filme se basa en dos aspectos para su puesta en obra: la creación de un soporte especial para sujetar una cámara a la espalda de los participantes y esta ubicación nos impide observar sus rostros:

El reto era crear un equipo que permitiera el anonimato de los protagonistas, pero que se alcanzara a sentir la presencia de las armas; que fuera portátil, para diferentes tallas, fácil de poner y quitar, y capaz de soportar varios tipos de cámaras, al mismo tiempo que diera estabilidad al cuadro y mantuviera la misma distancia focal entre el lente y el primer plano (Lagos, 2023).

La imagen que se obtiene con este dispositivo artefactual nos permite observar con nitidez cabeza, nuca y espalda de quienes relatan su experiencia, mientras observamos fuera de foco los entornos donde se mueven y las personas con las que interactúan.

Como condiciones de circulación encontramos su dinamismo, la posibilidad de que sus portadores registren espacios y momentos íntimos o de confianza y de que los espectadores evoquen la imagen producida como el encuadre de un “tirador en primera persona”, como el de los videojuegos.

Este dispositivo corresponde con lo que Daney llamó voz *through* (voz a través), la “que se emite dentro de la imagen pero fuera del espectáculo de la boca” (2013: 21), que surge de encuadres como “la idea preconcebida de filmar a los personajes de espaldas, de lado o de tres cuartos [...] El status de una voz *through* es ambiguo, enigmático, pues su doble visual es el cuerpo en su opacidad, en su expresividad, entero o a trozos” (Daney, 2013: 21). Consideramos que

esta categoría tiene un lugar privilegiado para el estudio de la voz en el cine factual, pues liga –a través de una inferencia cuasi necesaria– sonido, imagen y cuerpo.

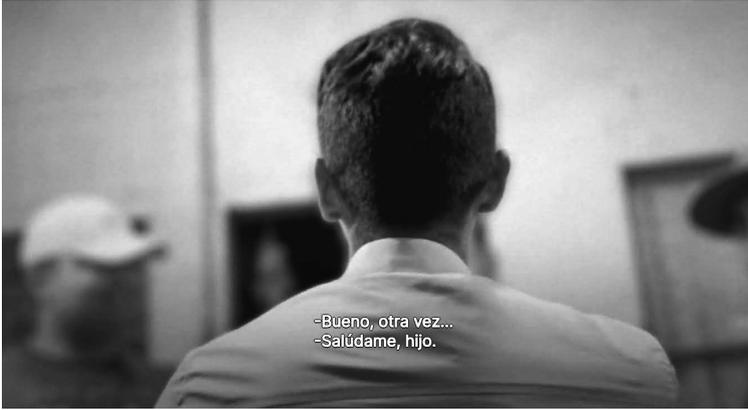
Sin embargo, en el filme, la voz se combina con la voz en *off* consiguiendo una focalización *en* y *por* un personaje que se desdobra y que habla para nosotros, los espectadores, pero también para los sujetos de su entorno inmediato. La identificación de las cualidades de ambas voces como una misma nos ayuda confiar en que, efectivamente, el relato superpuesto corresponde a la misma persona que se integra en un entorno social. Este desdoblamiento nos hace saber más y permite que juzguemos al joven armado a partir de sus diversas dimensiones.

Encontramos, en este cuerpo que habla sin mostrar su boca en *Una jauría llamada Ernesto*, una especie de acusmaseo o acúsmetro (ser que existe como voz, pero no como imagen)¹³ parcial no ficticio que tiene (gracias al dispositivo de enunciación creado por el cineasta), por lo menos de manera limitada, los poderes y el don que se le atribuyen a un acusmaseo en las ficciones cinematográficas: omnividencia, omnisciencia, omnipotencia y ubicuidad (Chion, 1993: 104). Los participantes en este filme pueden percibir todo el campo visible (omnividencia), a diferencia de los espectadores que no podemos acceder ni a su rostro ni a la porción del espacio que queda frente a él; saben todo lo que pueden saber de sí mismos, es decir, lo que comprende su experiencia y reflexión (omnisciencia); pueden decidir en qué espacio y situación filmarse, y, también, decidir qué aspectos de sí narran y presentan en los límites del dispositivo técnico y enunciativo (omnipotencia: poder de actuar sobre la situación); adicionalmente, el desdoblamiento de sí mismos, a través de la combinación de voz en *off* y voz *through* que ya describimos, les confiere cierto don de ubicuidad (discursiva): decir palabras distintas para

¹³ Chion explica que el criterio de desacusmatización es la visión del rostro, de la cara: “Por una parte, porque ésta representa al individuo mismo en su singularidad y, por otra parte, porque la visión de la cara en movimiento atestigüa, por el sincronismo audición/visión, que desde luego es él, y puede así capturarlo, domesticarlo y ‘encarnarlo’ (también humanizarlo)” (Chion, 1993: 105).

dos enunciatarios (los de su entorno inmediato, registrado, y los espectadores) sin que ellos lo perciban.

Figura 3. Joven habla con sus amigos (voz through)



Fuente: *Una jauría llamada Ernesto* (González, 2023).

Figura 4. Joven relata su historia (voz en off)



Fuente: *Una jauría llamada Ernesto* (González, 2023).

Sin embargo, los poderes que tienen estos seres sin boca son limitados y no dependen en su totalidad de sus elecciones, pues ha sido la instancia autoral –de la que González es responsable– la que

prefiguró el dispositivo de enunciación con base en su conocimiento de las posibilidades de puesta en obra y circulación discursiva, aportando el soporte de la cámara y las instrucciones de uso, así como al realizar la selección de los materiales registrados para su presentación en el corte final. Se trata de un préstamo del dispositivo para su uso conjunto que prevé y limita, enmarcando, la producción de sentidos y, como nos recuerda Aleksandra Jablonska: “mientras la cámara sólo sea *prestada* a quien pronuncia el discurso, el control sobre la obra final lo conserva el cineasta y así imprime el sello personal sobre el habla del *otro*” (2013: 285).

Cuando en la estrategia se plantea excluir la presencia de un equipo de filmación y se da libertad a los testigos para decidir los momentos y espacios en los que registrará su testimonio, hay una operación que, mientras los controla, amplía su agencia. En este sentido, podemos considerar que la enunciación es conjunta, compleja, y articula las voces de los participantes para la concreción sólida de la voz del filme. Las limitaciones impuestas (selección, orden y énfasis) aportan, a la obra audiovisual, un sello autoral y una actitud epistémica y dejan a los que relatan sus experiencias en la frontera entre persona y personaje representado, llegando –incluso– a igualarlos parcialmente, al nombrarlos Ernesto.¹⁴

Conclusiones

Presentamos, por medio de los breves acercamientos a estos dos filmes de no ficción de Everardo González, una muestra del funcionamiento

¹⁴ Es una discusión continua la que trata de distinguir si quienes se presentan en los filmes de no ficción deben juzgarse como personas o personajes. Al respecto, Andatch afirma: “No es necesario postular entonces la creación de un *personaje*, ya que es la *persona* misma, desde su ser instalado plenamente en la vida, quien consigue impartir en la filmación algo de verdad no forjada por el director ni por la institución fílmica del documental exclusivamente, sino por el efecto de una relación genuina” (2017: 19). Sin embargo, aunque los sujetos que aparecen en este filme están instalados en su vida, no lo hacen con plenitud, pues siguen las instrucciones del cineasta y ocultan sus rostros.

de los dispositivos enunciativos que se desarrollan en el cine contemporáneo. Las estrategias enunciativas ponen en el centro de la aserción filmica las voces de los participantes y su corporalidad. De un lado –en *La libertad del diablo*–, cualidades sonoras, actitudes y sentimientos (sufrimiento, miedo, culpa, vergüenza u orgullo) ante lo extraordinario de violentar o ser violentado; estallidos emocionales y afectos (como el llanto) que desbordan el cuerpo y la máscara que oculta el rostro mientras emergen, siendo una misma cosa con la voz. En *Una jauría llamada Ernesto*, por otro lado, encontramos cuerpos sin bocas visibles en su vida cotidiana y jugando a controlar aquello que está, mayoritariamente, fuera de su alcance: las consecuencias de su relación con las armas de fuego y la enunciación del filme documental.

La participación de Everardo González se hace evidente en el dispositivo de enunciación como la persona responsable de afirmar que Ernesto es una jauría (metonimia de la colectividad), o que las atrocidades del México marcado por la criminalidad ligada al narcotráfico son consecuencia de la libertad del diablo: del mal que se extiende y actúa a través de algunos habitantes y que hace a otros sus presas sin motivos personales. En este dispositivo de enunciación el cineasta remite a la credibilidad que se ha ganado a lo largo de su carrera y que sustenta la posibilidad de juzgar su trabajo a partir de la virtud testimonial puesta en práctica con anterioridad, ponderando la relevancia de las voces en una articulación asertiva multimodal que busca presentarse como confiable. Los rasgos de estas voces, de los cuerpos en los que *son* –mejor: que son– y sus relaciones con las imágenes se materializan, en la expectación, como aspectos semióticos de semejanza, producción directa (indicial) y desarrollo de explicaciones complejas de lo que han vivido las personas de las que emanan y a las que significan.

Así, aunque cada hablante de *La libertad del diablo* relate sus experiencias y transmita su sufrimiento, sus dudas o su orgullo del mal, es González quien intercala los testimonios y quien decidió que la misma máscara cubriría e igualaría visualmente a quienes la portan, como lo hacen los entornos oscuros que contribuyen a mantener a los participantes en el anonimato. Al mismo tiempo, esta semioscu-

ridad lúgubre puede interpretarse como una cualidad del territorio mexicano, como entorno caracterizado por la tragedia, la tristeza, el dolor y la incertidumbre. Unos y otros sujetos son víctimas de este entorno, pero sus decisiones y su suerte los han colocado de uno y otro lado de la navaja. También es González el responsable de la invención técnica y las consecuencias estéticas de la cámara portátil “cola de escorpión” y demuestra, con su implementación como articuladora de discursos y agencias, que es un cineasta que puede permitirse experimentar y renovar las capacidades expresivas del medio cinematográfico para afirmar, junto a otros sujetos, que los hechos que presenta son verdaderos.

La integración en el diagrama enunciativo que propicia González a través de la imaginación desplegada en sus elecciones también hace inteligibles los rasgos de su quehacer autoral y creativo, así como la manera en que entiende y expresa la ética de la representación basada en testimonios.

La instauración de enunciadores y enunciatarios en estos filmes se basa en la decisión de someter al juicio de los espectadores la subjetividad de los hablantes, de manera semejante a lo que –tan lúcidamente– afirmaba Roland Barthes acerca de la actividad del fotógrafo: es testigo de su propia subjetividad (Barthes, 2005: 305). En estos filmes el hecho filmado es la enunciación de cómo se recuerdan y organizan las experiencias, por lo que nos encontramos ante un racimo de sentido en que el testigo es objeto, signo y explicador de lo relatado: su experiencia. En ningún caso se trata de la ilustración de la situación de violencia, cuyas imágenes ya colman los medios de comunicación, normalizándola y diluyendo la sensibilidad de quienes observan, sino la síntesis de sensibilidades individuales que se develan en la complejidad de sus consecuencias sociales: reverberación visual, voces distintas y vivencias semejantes. Como estos filmes, el cine de no ficción es siempre polifónico.

A partir de lo expuesto podemos concluir que, en los dispositivos de enunciación del cine de no ficción abordados, el control del cineasta sobre el proceso de producción y la obra concluida está en el centro y en relación directa con su compromiso con lo que afirma a través

del filme. Sin embargo, la intencionalidad de la instancia autoral y los testimonios de los participantes son mutuamente dependientes. La afirmación compuesta que constituyen sólo es posible mediante su confluencia y se da por la interacción compleja entre estrategia de entrevista y las decisiones y expresiones de los entrevistados.

El testigo sin rostro, el acusmaseo no ficticio (voz que emana de una boca no visible) y la interpelación directa pueden contribuir a la generación de confianza del espectador en la obra. En los casos aquí abordados esto se justifica por la unicidad de cuerpo y expresión emocional a través de la voz en *La libertad del diablo* y por la ubicuidad discursiva del sujeto que es consciente de sus escuchas, en el caso de *Una jauría llamada Ernesto*. El compromiso con la verdad enunciada no se diluye, pues, ante la presencia perceptible de las reacciones corporales o la yuxtaposición con el entorno vivencial del hablante, el testimonio se presenta como acto efectivamente vivido y registrado: el enunciador aparece como persona, no como personaje, a pesar de la fragmentación y reducción que el responsable del filme hará de él. A su vez, el rostro oculto permite distensión en el relato de la experiencia, al reducir la vulnerabilidad de quien es ocultado y moderar la exposición subjetiva que supone el juicio del otro, en este caso el espectador.

La confianza en los enunciadores y sus afirmaciones de verdad se fortalece gracias a la actividad dialógica y la forma en que ceden parte del control a los informantes y testigos, en el caso de los realizadores del filme; y por la corporalidad de las emociones y las elecciones de quienes rinden testimonio para exhibir sus entornos cotidianos –íntimos–, éstas son evidencia material de su existencia y afección, pues, como señalamos más arriba, la confianza/credibilidad se deriva de la coherencia que los espectadores pueden inferir entre la voz global del filme, lo dicho por sus participantes y la manera en que esto es encarnado materialmente.

Finalmente, en los filmes de Everardo González que analizamos en este artículo máscara y cámara cola de escorpión son adiciones al cuerpo hablante, elementos protésicos que evidencian la intervención del cineasta y que –en relación con los cuerpos de sus

participantes y junto con el resto de los componentes de cada filme—constituyen dispositivos de enunciación útiles para los propósitos del cine de no ficción. Esto hace patente la relevancia de la creatividad de los cineastas para que el cine de no ficción elabore propuestas de sentido.

Referencias

- Andatch, Fernando (2017), “Elementos teóricos para revisar la distinción persona/personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho”, *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, núm. 1, pp. 1-31.
- Barthes, Roland (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Bonitzer, Pascal (1976), *Le regard et la voix*, Union générale d'éditions, París.
- Castro-Serrano, Borja y Fernández, Cristian (2017), “Deleuze y la política del rostro (rostridad): alcances sobre el Estado”, *Revista de Humanidades*, núm. 36, pp. 41-68, [<https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/150>].
- Chion, Michel (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Buenos Aires.
- Chion, Michel (2004), *La voz en el cine*, traducción de M. Villarino, Cátedra, Madrid.
- Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, traducción de V. Soumerou, Nueva Librería, Buenos Aires.
- Daney, Serge (2013), “Volver a la voz: sobre las voces en *off*, *in*, *out*, *through*”, *Cinema Comparative Cinema*, núm. 3, pp. 19-21.
- Doane, Mary Ann (1980), “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”, *Yale French Studies*, núm. 60, pp. 33-50, [<http://www.jstor.org/stable/2930003>] (consultado el 10 de enero de 2024).

- García, Raúl (2024), “La verdad afirmada en el cine de no ficción sobre memoria y actualidad: posibilidades semióticas de reconocimiento y confianza”, en Fernando Castaños, Margarita Palacios y Juan Nadal (coords.), *Resignificaciones: lenguajes en acción*, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- González, Everardo (dir.) (2017), *La libertad del diablo*, plataforma Filmin, Arregios y Animal de Luz Films, México.
- González, Everardo (dir.) (2023), *Una jauría llamada Ernesto*, plataforma Vix+, Animal de Luz, Arregios, Films Boutique, México.
- Jablonska, Aleksandra (2013), “Mirada e identidad: juegos de poder en el cine documental”, *Tramas. Subjetividades y Procesos Sociales*, núm. 40, pp. 283-300.
- Kamiloglu, R. F., Fischer, A. y Sauter, D. (2020), “Good Vibrations: A Review of Vocal Expressions of Positive Emotions”, *Psychonomic Bulletin and Review*, vol. 27, pp. 237-265, [<https://doi.org/10.3758/s13423-019-01701-x>].
- LaBelle, Brandon (2014), *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, Nueva York/Londres.
- Lagos, Anna (2023), “Everardo González, sobre *Una Jauría llamada Ernesto*: ‘A la violencia se llega jugando’”, *Wired*, 3 de noviembre de 2023, [<https://es.wired.com/articulos/everardo-gonzalez-sobre-una-jauria-llamada-ernesto-a-la-violencia-se-llega-jugando>].
- Moreira-Salles, João, Campaña-Ramía, María y Ruiz-Acero, Patricia (2017), “Eduardo Coutinho, el arte de filmar la palabra”, en João Moreira-Salles, María Campaña-Ramía, Patricia Ruiz-Acero y Jordana Berg, *Eduardo Coutinho: palabra y memoria (Los cuadernos de Cinema 23)* (pp. 14-26), La Internacional Cinematográfica, Iberocine, Ciudad de México.
- Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*, 2a. ed., traducción de M. Bustos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nichols, Bill (2020a), *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental*, traducción de M. Bustos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

- Nichols, Bill (2020b), “Ver el mundo de nuevo: revisitando la voz en el documental”, en B. Nichols, *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en el documental* (pp. 107-124), traducción de M. Bustos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nordström, Henrick (2019), *Emotional Communication in the Human Voice*, tesis de doctorado en Filosofía y Psicología, 4 de junio de 2019, Stockholm University: Estocolmo.
- Paiva, Valeria (2013), “Un ensayo sin teoría: el arte de Eduardo Coutinho”, en Grupo Revbelando Imágenes (comp.), *Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 71-78), Nulú Bonsai, Buenos Aires.
- Plantinga, Carl (2011), “Documental”, *Cine Documental*, núm. 3, s.p., [<http://revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>] (consultado el 20 de noviembre de 2021).
- Plantinga, Carl (2014), *Retórica y representación en el cine de no ficción*, traducción de H. J. Munoz, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Referencias IMDb. *La libertad del diablo*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt6684810/>]; *Una jauría llamada Ernesto*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt11348498/>].
- Suárez, Bernardo (2020), “Dispositivo enunciativo del humor político”, *Atlante. Revue d'études romanes*, vol. 13, pp. 1-12, [<https://journals.openedition.org/atlante/1010?lang=es>].
- Traversa, Oscar (2009), “Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse”, *Figuraciones*, núm. 6, pp. 297-311, [https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-figuraciones_38386].

Fecha de recepción: 13/03/24

Fecha de aceptación: 10/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462205-229