

Universidad de Lima
Facultad de Comunicaciones
Carrera de Comunicación



EL EXORCISTA: UN ESTUDIO DE SU TRATAMIENTO SONORO Y DE SU INFLUENCIA EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO

Trabajo de Investigación para optar la licenciatura en Comunicación

Vanessa Cecilia Robles Guzmán
Código 20091847

Asesor
Ricardo Bedoya Wilson

Lima – Perú
Noviembre de 2016





***EL EXORCISTA: UN ESTUDIO DE SU
TRATAMIENTO SONORO Y DE SU
INFLUENCIA EN EL CINE DE TERROR
CONTEMPORÁNEO***

RESUMEN: *El Exorcista*, una película del género de terror dirigida por William Friedkin en 1973, no solo es un clásico del género; también es un referente para el cine de horror realizado después. Ello se debe a su tratamiento de asuntos que resultaban inéditos para el género, como la sexualidad infantil, y a las características de la representación del proceso de transformación física de una niña poseída, así como al diseño de su banda sonora y de todos sus componentes: la palabra, los ruidos o efectos sonoros, las atmósferas creadas con ellos, la música y el silencio. Todos ellos se orientan a la creación de un clima de horror visceral, donde el miedo provocado por el género convive con el disgusto, el asco y la repulsión causados por los elementos de la representación fílmica. Este artículo describe e interpreta la singularidad de ese tratamiento sonoro de *El Exorcista*, apuntando aquello que ha resultado influyente en el curso de la historia del género de terror.

PALABRAS CLAVE: *Cine de terror, Primitivo, Silencio, Sonido ambiental, Efectos sonoros, Diegético, Extradiegético, Música, Voz humana, Visceralidad*

ABSTRACT: *The Exorcist*, a film of horror genre directed by William Friedkin in 1973, is not only a classic of the genre; it is also a reference to horror films made later. This is due to its treatment of issues that were unprecedented for the genre, such as infantile sexuality, and the characteristics of the representation of the process of physical transformation of a possessed girl, and the design of the soundtrack and all its components: voice, sound effects, atmospheres created with them, music and silence. They are aimed at creating a climate of visceral horror, where fear caused by gender coexists with disgust, repugnance and repulsion caused by the elements of filmic representation. This article describes and interprets the uniqueness of the sound treatment of *The Exorcist*, pointing what has been influential in the course of the history of the horror genre.

KEYWORDS: *Horror movies, Primitive, Silence, Surround sound, Sound effects, Diegetic, Extradiegetic, Music, Human voice, Viscerality*

INTRODUCCIÓN

Hoy en día las industrias cinematográficas internacionales apuestan por los filmes de terror. A pesar de ser un género que nace con el cine mismo, el horror mantiene su vigencia y actualidad hasta hoy. El público aún se moviliza ante las películas y se siguen obteniendo grandes éxitos de taquilla con ellas.

El horror, como todos los géneros del cine, opera sobre convenciones y reglas que están en un proceso de cambio permanente. El terror gótico de los años iniciales del cine abrió paso a los miedos psicológicos propios de los tiempos de la posguerra. Desde entonces, el género de terror ha sufrido variaciones múltiples; recibió el impacto de los efectos especiales cada vez más sofisticados; se fusionó con otros géneros, como el filme criminal y la ciencia ficción; y se convirtió en un espacio para el encuentro de los adolescentes con sus propios miedos.

En esta evolución histórica encontramos una película de gran influencia: *El Exorcista*, de William Friedkin, realizada en 1973¹. El análisis de su tratamiento sonoro y de su influencia en el cine de terror contemporáneo es el objeto de este trabajo.

Una convicción sustancial de este artículo se sustenta en la afirmación de Soegas: “Uno de los principales errores tradicionales del discurso audiovisual ha sido considerar al sonido como un elemento destinado principalmente a ambientar relatos, olvidando que el sonido es un signo y suministra al oyente una información”. (Soegas, 2003, p. 60)

El sonido con todos sus componentes –la palabra, los ruidos, la música- no solo se convierte en un elemento de creación atmosférica. Adquiere un valor semiótico, de significación, e informativo. Y se integra plenamente a la significación aportada por los contenidos del campo visual, a la vez que orienta la atención del espectador. Por eso, tomo en cuenta los aportes de David Bordwell y Kristin Thompson en su estudio sobre el sonido como componente de la construcción del sentido de una película.

El sonido cinematográfico puede encauzar nuestra atención de forma bastante específica dentro de la imagen. [...] puede guiarnos a través de las imágenes indicando

¹ Blatty, W.P. (productor) y Friedkin, W. (director). (1973). *The Exorcist*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

qué cosas mirar. Esta posibilidad resulta más fecunda cuando se considera que la pista sonora de algún elemento visual pueda anticipar ese elemento y dirigir nuestra atención a él. (Bordwell & Thompson, 1995, p. 292)

En la determinación de los elementos constitutivos de la banda sonora sigo la enumeración realizada por Oliart (2011): la palabra, los ruidos (o efectos, en el caso de sonidos puntuales), la música, el silencio. Y las atmósferas creadas por ellos, tanto dramáticas como de continuidad.

El concepto de capas de sonido empleado por Murch, es decir la “unificación de una serie de sonidos de naturaleza heterogénea”. (1989, p. 6) es útil para comprender la aplicación de diversos sonidos heterogéneos percibidos al unísono, que es un recurso usado como efecto en algunos pasajes de la película estudiada, sobre todo en aquellos que nos enfrentan a la presencia de lo desconocido y lo ininteligible de la presencia del mal. Estas capas sonoras tienden a incrementar las impresiones de pavor, sorpresa, angustia, repugnancia, incomodidad. Para ello se modulan las intensidades sonoras, se interviene en los tonos de cada uno de los elementos constitutivos de la banda sonora, se propicia la gravedad de las voces o de los ruidos.

En el estudio del componente vocal sigo la conceptualización expuesta por Michel Chion. Para este autor, la voz humana es el eje central de la información proporcionada en el cine, sin disminuir la importancia de los otros elementos de la banda sonora. Al referirse al “vococentrismo”, Chion privilegia el estudio de la voz como factor de interpelación para el espectador. La apelación a la voz como soporte principal de la expresión oral es central en *El Exorcista*. (Chion, 1993, p. 14).

El sonido de toda película es una construcción técnica y expresiva, que pueden responder a referentes de la realidad, pero que no necesariamente los reproducen como tales. Para discernir su naturaleza y significación “necesitamos estudiar con precisión cómo son los sonidos para llegar a saber con exactitud qué clase de sensaciones perceptivas produce cada tipo de variación acústica.” (Rodríguez, 1998, p. 41)

¿Qué aporta el tratamiento sonoro de *El Exorcista*? ¿Qué nos dice acerca de su sentido profundo, de su inserción en el imaginario de la época, de su relación con las convenciones del filme de horror? ¿Por qué podemos considerar su banda sonora como modélica de una época, la del sonido analógico, y antecedente de aquello que vino

después? ¿Cómo esta artesanía del terror de los años setenta se podría vincular con la que se practica hoy, luego de la llegada de lo digital?, ¿Cuál es la huella que ha dejado y la influencia que ejerce en el cine de terror contemporáneo, sustentado en el horror visceral, el *gore* y los efectos especiales que permiten la representación gráfica de la degradación del cuerpo humano?

El Exorcista apela a una propuesta diferente, alejada de la mera sugerencia del misterio o la insinuación de la amenaza: la construcción de un horror que provoca un choque sensorial, acumulando efectos que dejan en segundo plano el miedo aludido. Las modulaciones del sonido destinadas a crear sensaciones o efectos tienen un tratamiento especial en el cine de horror.

El aporte de sonido en una película de género y específicamente de terror, es más evidente. Se evidencia más porque las formas están a flor de piel. Hay elementos muy sofisticados del sonido en películas que no son del género de terror y que el público no percibe. En las películas de terror sí se perciben porque están en la epidermis. (D. Padilla, comunicación personal, 15 de noviembre de 2015)

Para lograrlo, el sonido explota la más perversa de las combinaciones: un cuerpo puro e inocente es trastocado por la maldad extrema; transgrede la “sociabilidad” y las prácticas sexuales aceptadas en el período de la niñez; y apela al efecto crudo, al horror concebido como una suma de estímulos orientados a provocar sorpresa, conmoción, disgusto, asco o repugnancia. Toda la agresividad que presenta *El Exorcista* no sólo se limita a la imagen, se extiende a una elaborada banda sonora, estableciendo técnicas particulares para ello.

Las técnicas de construcción de ruidos son una especialidad en el campo del diseño de sonido audiovisual que esta película potenció: construcción de pasos, sonidos contextuales, golpes súbitos, sonidos pre-articulados, gritos, susurros, chillidos y sus respectivas distorsiones. Asimismo, esta película también marca un antes y un después en el tratamiento de las voces modificadas en la postproducción, como la distorsión de la voz de la actriz Mercedes McCambridge.

Ahora bien, ¿Cómo logra Friedkin extender la construcción de un horror visceral a través de los elementos de sonido de la banda sonora de *El Exorcista*? ¿Cómo esta película que se basa en estos efectos viscerales logra traducirlos en el trabajo sonoro? Son algunas de las interrogantes que intentan dilucidarse en este artículo.

METODOLOGÍA

El presente estudio es de naturaleza cualitativa y se sustenta en el análisis de contenido y en la apreciación de las características del universo sonoro de la película *El Exorcista* (1973), dirigida por el estadounidense William Friedkin. Ella está considerada como una de las cintas más representativas del llamado Nuevo Cine Norteamericano y es un clásico del género de terror.

Para efectos del análisis no se tomarán todas y cada una de las secuencias que componen la película, sino aquellas que resulten relevantes para el estudio del uso expresivo de los elementos de la banda sonora. Se tiene en cuenta indicadores como la música, el empleo de las voces, los efectos sonoros, y la naturaleza de los sonidos en relación con las dimensiones narrativas y dramáticas de la película: sonidos empáticos y anempáticos, sonidos diegéticos y extradiegéticos, intensidades, entre otros. Asimismo, se toman en cuenta los espacios relevantes en el filme para utilizar estos indicadores y se consideran los efectos del sonido en la consecución de los efectos propios del cine de horror.

Los indicadores sonoros permiten establecer una lectura de los sentidos generales del filme, que incluyen algunas significaciones de orden simbólico vinculadas con el asunto de la película, el contexto de su producción y el entorno cultural del período en que fue realizada.

A partir de ello, se observan los modos en que están diseñadas las estructuras sonoras de esta película y cuáles son los recursos vigentes que han sido adaptados a las nuevas tecnologías y que hoy en día son una base ejemplar para las películas del cine de terror contemporáneo.

RESULTADOS

1. *EL EXORCISTA* COMO PROPUESTA SONORA PARA EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO

La banda sonora original de 1973 de *El Exorcista* fue grabada por Chris Newman y mezclada por Buzz Knudson, pero detrás de toda este film de horror visceral se encuentra un equipo de artistas y artesanos reunidos para tratar de concentrar la esencia del mal puro a través la diversa gama de sonidos estridentes, chirriantes, irritantes y repugnantes.

Galardonada con el Premio de la Academia de Mejor Sonido de ese año, *El Exorcista* hace uso de la tecnología de manera no convencional para crear una atmósfera nueva para el período en que fue estrenada la película. A nivel técnico, se experimentó, se usó la tecnología de un modo particular para la construcción de cada uno de los elementos de la banda sonora.

El técnico de sonido Gonzalo Gavira es quien está detrás de los efectos especiales de esta película. Utilizó para crear sonidos incidentales objetos tan extraños e inverosímiles como un chicharrón de harina, que fue con el que produjo el sonido de los cristales rotos en los lentes de uno de los curas que hizo el exorcismo; mientras que por otro lado, el famoso “crujir” de huesos cuando la cabeza de Regan giró por completo, fue producido por un peine sobre el cual se pasó por completo uno de los dedos sobre cada una de los dientes de este objeto. Gavira tardó alrededor de dos semanas y media en sonorizarla por completo ya que su trabajo consistió en experimentar y tratar de buscar los sonidos que mejor se acomodaran a la historia, pues se trataba de una producción muy importante en esa época.

En la construcción de la voz de Pazuzu también se experimentó. La actriz Mercedes McCambridge empezó a fumar exageradamente para que su voz sonara más ronca. Además, paralelamente, inició una dieta compuesta únicamente por huevos crudos. Por si fuera poco, para darle más dramatismo a su interpretación, McCambridge locutó su voz como su personaje, atada a una silla, mientras pedía una y otra vez más alcohol y más tabaco para machacarse la garganta. Esta construcción marca un hito en

el campo del Foley, es decir la especialidad de la producción de ruidos, y es que a la voz de McCambridge se le añadió resonancias primitivas que fueron producidos por enjambres de abejas, gruñidos de cerdos sacrificados, rugidos de león y maullidos de gatos.

El sonido original de la película fue mono. Luego fue reemplazado por versiones estéreo re-cortadas y re-sincronizadas, pero la voz de los demonios y los efectos se mantuvo en gran medida, al igual que el diálogo de producción.

Para abordar el tratamiento del sonido de *El Exorcista*, y sus efectos expresivos, es preciso identificar tres ejes narrativos y dramáticos que organizan el curso de la acción y a los que corresponden sendos tratamientos de la expresión sonora.

El primer eje comprende las secuencias iniciales que se desarrollan en Irak y que hacen las veces de una introducción a los asuntos dramáticos esenciales del filme, como son la irrupción del mal, como factor que moviliza la acción, y el diseño de las funciones del protagonista y antagonista: *El Exorcista* y su contrario, el demonio.

El segundo eje articula las secuencias de la posesión de Regan MacNeil (Linda Blair) y los actos del exorcismo propiamente dicho.

El último eje agrupa las escenas en las que interviene el padre Damien Karras (Jason Miller), sobre todo aquellas que lo vinculan con el personaje de su madre, Mary Karras (Vasiliki Maliaros).

1.1. PRIMER EJE: Irak

1.1.1. Música en Irak

Las secuencias en Irak corresponden al segmento introductorio del relato, luego de un prólogo que, a la manera de una imprecisa prolepsis (representación de un hecho futuro de la acción), muestra la ventana de una casa, aún no identificada, ubicada en Georgetown, un suburbio de Washington. Sobre esa imagen, aparece en plano de breve duración, una efigie de la Virgen María. Luego de un fundido en negro, se suceden los créditos. Sobre las imágenes del prólogo y de los créditos iniciales se oyen

acordes de *Sul ponticello*, una composición del músico polaco Krzysztof Penderecki. Esa aparición extradiegética de la música de Penderecki se prolonga, en un encabalgamiento sonoro, con el arranque de la acción representada en las imágenes, acompañada por el canto del almuédano o almuecín desde el minarete llamando a la oración. El primer elemento sonoro de la película fusiona la música de fondo con la voz del pregonero musulmán. El contenido de su canto no lleva subtítulos en la versión original, por lo que queda como un mensaje ininteligible para un espectador occidental, pero alusivo a un universo cultural específico.

Esta composición conecta dos mundos, el de Occidente, encarnado por la composición “cultura” de Penderecki, y el universo cultural del Oriente. Las acciones arrancan en el ámbito de la cultura islámica, mientras la imagen representa el atardecer en un pueblo de Irak. Desde esa primera secuencia, el territorio geográfico adquiere repercusiones y sentidos particulares en una película de Hollywood. La experiencia histórica nos dice que el acercamiento de la industria cinematográfica a los países del llamado Tercer Mundo en general, y a los del ámbito islámico en particular, anuncian una percepción de lo primitivo, lo originario o lo exótico. Nos adentra en temas religiosos que aluden a enfrentamientos de dioses en la época precristiana.

Esta presencia musical, además de sugerir el conflicto cultural, genera impresiones ominosas. Antecede a la aparición del mal, o la anuncia. El motivo de su utilización se vincula con la naturaleza de los sonidos usados. Se trata de música clásica contemporánea con rasgos de “sonorismo” que “implica el uso no de notas musicales sino de efectos de sonidos o simplemente ruido”², capaz de generar sensaciones de turbación. (A. Tamayo, comunicación personal, 24 de octubre de 2016)

A este período musical le sigue el que acompaña al padre Lankester Merrin (Max Von Sydow), *El Exorcista*, en el pasaje que lo muestra excavando y encontrando la efigie del tótem que preanuncia la encarnación demoníaca. En esa escena, se prolonga la atonalidad, asimilando la composición a la del ruido de un enjambre de insectos de oriente, acaso langostas. Es un sonido obstinado, que remite a un entorno

² La cita entrecomillada corresponde a una observación realizada por Augusto Tamayo San Román en comunicación personal del 24 de octubre de 2016. En dicha comunicación, Tamayo precisa lo siguiente al respecto: “La tonalidad es el uso de una nota dominante, la atonalidad –llamada a veces atonalidad libre y más tarde serialismo dodecafónico– implica la inexistencia de una nota más usada que las otras y al uso mayor de los intervalos melódicos –el semitono, por ejemplo. No se refiere, como a veces se utiliza, como música sin melodía o chirriante o rota. Hay otras formas más chirriantes como la música aleatoria o el estridentismo musical. Y el sonorismo [...] como (el que practica) Penderecki.”

hostil, difícil de desentrañar en una primera percepción sonora, vinculado con la presencia de lo natural, lo orgánico y lo amenazante. Impresiones que volverán a aparecer, transformadas, en el curso de las acciones.

1.1.2. Ruidos y silencio en Irak

Esas dimensiones de lo primario también están en los ruidos que saturan la banda sonora, apareciendo en plano general o en planos cercanos de modo sucesivo: instrumentos de trabajo en acción, picos excavando la tierra, golpeando piedras. La noción de lo terrenal, de aquello que aparece “abajo” y “adentro”, desde el fondo de la tierra, y debe ser revelado, se convierte en central. Los sonidos culturales del trabajo adquieren un ritmo acezante, continuo. Se trata de un ritual laboral asociado con el esfuerzo humano y que está acompañado por la recurrencia del sonido generado por los picapedreros. El músico y diseñador de sonido Daniel Padilla, en entrevista personal, señala que esa presencia masiva de ruidos de golpes sobre las piedras conforma “un bajo obstinado, que marca un *bit*, un golpe musical que marca un ritmo continuo, utilizado con intención de inquietar al espectador”. (D. Padilla, comunicación personal, 15 de noviembre de 2015)

Un elemento expresivo de primer orden es el cumplido por el “sonido primitivo” del golpe del metal sobre la roca. Si el ruido remite a la naturaleza de la fuente que lo produce, aquí el sonido de las excavaciones nos conduce a un mundo preindustrial, de actividades primarias, en un espacio físico que remite al del Tercer Mundo. Para la ficción propuesta por la película, es ahí, en ese lugar primitivo, que surge la presencia de lo demoníaco.³ Y será este clima primitivo el que se irá apropiando de la casa hasta reaparecer a través de los sonidos en el exorcismo.

³ Una de las ramas de los estudios cinematográficos, la Sociología del cine ha estudiado la estrecha relación que hay entre las crisis políticas y económicas, y el cine de horror, así pues los momentos más importantes para el cine de este género son los momentos de crisis; por ejemplo, el Expresionismo aparece en la gran crisis de la Primera Guerra Mundial y de la Crisis Económica Alemana, los monstruos del cine como Drácula y Frankenstein surgen en la Gran Depresión, y en los años setenta es *El Exorcista* y las películas catástrofe las que tienen presencia, luego de la guerra de Vietnam y la Crisis Petrolera. Asimismo, es a inicios de esos años, que la censura se ha relajado y el Código Hays ya no tiene aplicación, por lo que el cine mainstream comienza a incorporar temas e imágenes inexistentes hasta entonces en el cine de Hollywood; pero eso no es todo, sino que el sonido también reflejara esta transformación que ocurre en el cine de terror, así el sonido logrará captar estos efectos crudos, donde se concibe al horror como una suma de estímulos orientados a provocar sorpresa, conmoción, disgusto, asco, repugnancia; todo esto con el fin de que el espectador sufra un shock sensorial.

En la secuencia de la herrería a la que acude el padre Merrin los sonidos varían, pero se mantiene el ritmo de los golpes. Esta vez son los que producen los martillos sobre la fragua. Golpes metálicos pero insistentes, apelando a un registro que tiende a documentar la secuencia, restándole poder de connotación emotiva.

A la escena de la fragua le sigue aquella en que el padre Lankester Merrin intenta descubrir el origen y significado de la pieza arqueológica que encuentra en la excavación. Transcurre en el ambiente solitario de un museo arqueológico iraquí. El sonido diegético del golpe del minuterero de un reloj de pared es el único elemento perceptible en la banda sonora. Sonido rítmico y persistente que, de pronto, se detiene sin causa aparente. El silencio que sobreviene apunta la insinuación de la llegada del poder sobrenatural del mal, que más adelante se identifica con la presencia de Pazuzu.

Even in the Iraq prologue, this conflict is established: a clock stops dead as Merrin, back in the curator's office, eyes the Pazuzu amulet with suspicion. The suggestion is that time has stopped, that the normal flow of the present has been interrupted by a force from the past. (Kermode, 1997, p. 24)

Pero la detención del reloj no solo marca la interrupción del presente, como lo afirma Kermode en la cita precedente. Es también un recurso que aporta el procedimiento del suspense, propio del relato. El silencio que llega marca el inicio de una expectativa respecto de los hechos que seguirán. Por otro lado, el silencio genera un contraste con los ruidos poderosos que marcaron las secuencias precedentes.

Este mismo contraste dinámico, va a ocurrir en el encuentro de Lankester Merrin con la estatua de Pazuzu; sin embargo, esta vez será a la inversa, ya que la secuencia de Merrin caminando en una zona desierta no estará acompañada de ningún elemento sonoro manifiesto y expresivo.⁴ Es una dimensión del silencio que nos prepara para el encuentro de *El Exorcista* con su rival ancestral. Se produce el efecto de la “suspensión” sonora.

⁴ La soledad de Merrin en su encuentro con la estatua de Pazuzu es producto del uso expresivo del silencio. “Psychologically, humans like to make sound and surround themselves with them to nourish the concept of perpetual life, so that silence can represent aspects of negative attitudes such as oppression or solemnity. Silence can remind people that they are alone, that they have been rejected, or that there is no hope. The absence of sound can evoke the fear of the absence of life”. (Sonnenschein, 2001, p. 125)

La suspensión es un efecto dramático audiovisual que, en escenas de ficción cuyo marco supone, para nuestras costumbres audiovisuales, la presencia de ruidos ambientales (naturales, urbanos, etc.), consiste en interrumpir esos ruidos, e incluso eliminarlos desde un principio, cuando sus causas siguen existiendo en la acción e incluso en la imagen. El efecto que a menudo se siente es el de un misterio, o una amenaza, a veces una especie de suspensión poética, o una pérdida de su realidad. (Chion, 1999, p. 288)

En la siguiente secuencia se produce el encuentro del personaje de Merrin y una estatua desenterrada en medio del desierto iraquí. En la lógica simbólica de la película es el encuentro del bien y el mal; en la propuesta narrativa, es la determinación de un protagonista y un antagonista; en la lógica de la construcción de una película del género de horror, ese encuentro marca el inicio de una línea dramática que opone la “normalidad” y el “desorden”.

Este deslizamiento hacia la noción de lo siniestro que aparece está señalado por el tratamiento sonoro. Cuando el padre Lankester Merrin se acerca a la estatua, se manifiesta una suma de efectos de sonido. El resoplido del viento se acentúa y el ventarrón de arena está acompañado por el eco de unos ladridos y por el zumbido de un enjambre de insectos de oriente. La irrupción de tales ruidos crea un contraste repentino con la “suspensión” sonora de la secuencia precedente.

El volumen de los ladridos es alto y están distorsionados en el trabajo de postproducción. En él, se manipula el registro sonoro original y se imprime con frecuencias y velocidades diversas para obtener el efecto de gravedad profunda, generar ecos y magnificarlos ante los otros elementos de la banda sonora. La alusión cultural se impone: los perros son en la mitología clásica los guardianes del Averno, y en el imaginario occidental se asocian a la noción de custodia feroz de algo inaccesible o prohibido.

Los ladridos se incrementan cuando el campo visual nos descubre a la estatua de Pazuzu ubicada frente a la presencia de Lankester Merrin, representando un poder frente al otro. Los efectos sonoros sugieren una proveniencia incierta, como si su fuente fuese la estatua misma. El sonido añade una dimensión de connotación fuerte, que excede la simple percepción de una estatua ruinoso. El sentido de las acciones narrativas nos conduce a la noción del encuentro de dos viejos enemigos enfrascados en

una lucha sin fin, que llega desde una era inmemorial, primitiva, pero de recurrencia cíclica. Si la tormenta de arena en un desierto es un fenómeno natural, al igual que la disputa de dos perros; el trabajo con los ruidos incrementados, como los ladridos, apuntala el surgimiento de un conflicto que será el sostén de las acciones que siguen.

Por contraste dinámico, en las secuencias iraquíes de *El Exorcista*, el conflicto se plantea como una dialéctica sonora entre la suspensión sonora y la exacerbación de los ruidos.

1.2. SEGUNDO EJE: Posesión y exorcismo

Luego de las secuencias ambientadas en Irak, las acciones narrativas se trasladan a localizaciones de Washington. Ese cambio escenográfico viene acompañado con la introducción de nuevos personajes y situaciones.

En este segmento aparecen dos familias, dos entornos urbanos, dos mundos culturales, y una impresión de inquieta normalidad.

La primera familia está conformada por una madre, Chris MacNeil (Ellen Burstyn), y su hija, Regan, menor de edad, púber. La otra familia está conformada por el padre Damien Karras y su madre Mary Karras, una migrante de origen griego.

Los conflictos de la primera familia, relativos a la posesión y al exorcismo son materia de este eje de estudio. Los relativos a la segunda serán vistos en el tercer eje.

El motivo argumental de la posesión, que es el núcleo dramático de la película, se desarrolla en dos tiempos. El primero corresponde a una impresión de normalidad familiar que se quiebra progresivamente. El segundo tiempo de este segmento corresponde a las manifestaciones de la posesión demoníaca y a la práctica del exorcismo por el padre Lankester Merrin, asistido por el sacerdote Damien Karras.

1.2.1. La música en Washington

La música en *El Exorcista* desempeña un papel narrativo y dramático. No sólo aparece como acompañamiento de la imagen, sino que está presente en momentos

claves y ayuda a puntualizar movimientos de los personajes y sus acciones al ligarlas al miedo visceral, manteniendo el sentido general de las acciones de la película: el acoso demoníaco a una niña.

Por supuesto, ningún estado de ánimo...puede ser evocado por características del sonido aisladas; dependerá más bien, en general, del giro melódico, de la armonía, del ritmo, del movimiento, de los matices dinámicos, es decir del conjunto de la construcción del trozo musical. (Beltran Moner, 1985, p. 21)

Esa dimensión de apelación visceral no solo está marcada por las imágenes más descarnadas del filme. También por una estrategia de significación sonora. Es fundamental la omisión de la música de tipo melódico-sinfónica. Por el contrario, se rehúyen los efectos melódicos en beneficio de la preponderancia de la música atonal y de la inclusión de efectos sonoros, ruidos de naturaleza agresiva, potencia marcada, volumen incrementado y ocurrencia súbita.

La atonalidad viene de la obra musical del compositor Krzysztof Penderecki, de la que se eligen *Polymorphia* (1961) y *Canon* (1962). Además, se usa el primer *Concierto para chelo* (1966-67), la ópera *Los demonios de Loudon*⁵ (1969) y el primero *Cuarteto de cuerdas* (1960). Del combinar toda esta gama de composiciones musicales se obtiene un catálogo de acordes chirriantes, estridentes, rasgueantes, que se asocian culturalmente con las percepciones de la inquietud o el temor.

Al elegir un tipo de música distinto, alejada de los tópicos y más experimental, lo que se busca crear es una banda sonora que pase de sonidos opresivos, fuertes y estridentes, a un silencio de muerte total y absoluto. Así pues, *El Exorcista* plantea que los sentimientos de miedo y angustia ante lo desconocido o amenazante son más vívidos cuando van acompañados de un paisaje sonoro inestable, sin contornos claros, sin una melodía reconocible, con estridencias que en ocasiones sobresalten, despertando una alerta ante lo amenazante.

Lo novedoso de la incorporación de la música de Krzysztof Penderecki a la banda sonora de una película del género de horror radica en la manera en que los efectos de sonido se entremezclan experimentalmente con las acciones representadas.

⁵ La ópera tiene que ver con el argumento de "El Exorcista", lo cual añade nuevos significados a la misma. Esta obra es una meditación acerca de la destrucción de vida inocente, mientras que en la película la niña es un ser inocente que el demonio intenta destruir.

Por su parte, la música de Mike Oldfield en *Tubular Bells* también contribuye a ese paisaje sonoro inestable y desarticulado, pues combina diversos matices e instrumentos musicales, generando un clima diverso. No se trata de una composición creada para la película, pues ya estaba editada con fecha anterior al rodaje. Su inclusión en la banda sonora parece contradecir las expectativas propias de la música usada en el terror. Se trata de una composición minimalista, de acentos repetitivos, que adquiere un valor de *leitmotiv*, dada su recurrencia en el curso del metraje. La reiterativa cadencia tocada en piano crece, en conjunción con el empleo de otros instrumentos, en la secuencia en que Chris McNeil, la madre de Regan, camina hacia su casa, de regreso del campus en el que filma una película, ya que su personaje es el de una actriz de cine. Pese a que las imágenes la muestran recorriendo el espacio urbano moderno de Georgetown, la banda sonora suprime los sonidos del ambiente. El uso de esta composición musical no guarda relación con el espacio representado ni con la atmósfera propuesta (música anempática) ni los personajes la escuchan (música extradiegética). Es un elemento de contraste. Adquiere un valor de anticipación dramática, pues precede al tema de la niñez amenazada, al que evocan sus acentos infantiles, pero también apuesta a la dimensión de lo insidioso por llegar, con sus acentos insistentes. "...Chris takes the short walk from the campus to her home, accompanied by the mesmeric sound of Mike Oldfield's "*Tubular Bells*", suggesting some magical possibility scattered in the air of these modern Georgetown streets". (Kermode, 1997, p. 28)

"Una acción cotidiana, como el retorno de una mujer de su trabajo, es acompañada de una composición que sobreimprime a las imágenes elementos anempáticos". (Chion, 1993, p. 20)

En su calidad de *leitmotiv*, esta composición aparece una y otra vez en el curso de la película. De acuerdo a los pasajes que acompañe, intensifica el sentido de algunas escenas o actúa como un puente entre lo cotidiano y lo fantástico.

En la última escena, cuando ya todo parece estar en orden, *Tubular Bells* aparece cumpliendo una función adicional: la música recapitula la travesía de la posesión y se convierte en un elemento mnemotécnico que sintetiza los pasos y gritos que irrumpieron la casa de Georgetown, donde Regan MacNeil se vio envuelta en el mundo demoníaco. Al aparecer nuevamente en la conclusión, cuando ya se logró ahuyentar al demonio con el exorcismo, esa presencia musical adquiere una vez más

una función perturbadora: connota la posible persistencia del mal, más allá de las apariencias.

In its final cut, *The Exorcist* ends abruptly with Father Dyer turning away from the Prospect Street steps, the haunting tones of “Tubular Bells” cut short by the crashing orchestral stabs which accompany the red-on-black credits. With one final aural jolt, the movie spits its audience back out into the world, startled and disorientated, unable to recover the composure, with no time to reflect on the horrors they have seen or draw any reassurance that everything is indeed “going to be all right”. (Kermode, 1997, p. 84)

La dosificación de los pasajes musicales intenta evitar la presencia de la composición enfática y sinfónica propia de los filmes de género de Hollywood. Friedkin toma a Penderecki incluso cuando requiere aportar una cualidad sombría a la escena, marcando el suspenso e incrementando los acentos musicales para enfatizar el momento. La primera secuencia en utilizar este recurso se da en la escena que muestra a la señora Chris MacNeil en su auto, regresando de una conversación con un sacerdote. La elección musical corresponde a una pieza “angustiosa de Penderecki, *Polymorphia* (1961)”, que genera inquietud y mantiene la tensión al utilizar notas repetitivas. (Navarro, 2007, p. 404)

Por otro lado, una composición de cuerdas de Penderecki acompaña la escena del retorno de Regan a su casa, luego de estar en la clínica; mientras en montaje paralelo el investigador examina las escaleras donde se encontró el cadáver de Burke Denning (Jack MacGowran). La composición es el *Cuarteto de Cuerdas*, de Penderecki.

Por último, la llamada de auxilio de Regan MacNeil también es enfatizada: “...en el cuerpo de Regan aparece una erupción cutánea que forma dos palabras *Help me* (“ayudadme”), subrayado cada plano-contraplano de Karras examinando, atónito, el fenómeno, por el desasosegante *pizzicato*, otra vez, de Krzysztof Penderecki y *Canon, para dos orquestas y 2 cintas* (1962)”. (Navarro, 2007, p. 404)

1.2.2. Los ruidos iniciales de la posesión

La mezcla del sonido combina y alterna los ruidos, voces puestas al revés, rumores, susurros, vientos, silencios, entre otros elementos sonoros para lograr un diseño orgánico. En este caso, para aportar una dimensión de visceralidad.

Los ruidos de la posesión son los de Pazuzu, el demonio, ese personaje casi siempre en ausencia, de naturaleza incorpórea, sólo perceptible a través de breves flashes, pero de presencia acústica notable.

Una presencia acústica que adquiere representaciones diversas. Que se manifiesta a través de ruidos y de una voz humana que se transforma.

El primer indicio de su presencia en Washington, se da a través del rumor del viento. “Es bastante corriente, en las películas que ciertos personajes con aura maléfica, importante o impresionante, sean casi introducidos por el sonido antes de lanzarse como pasto de visión, desacumastizados”.⁶ (Chion , 1993, p. 75)

El viento genera un sonido que, en la lógica de la acción, es percibido como uno de los ruidos que aparecen en la moderna casa de la familia. Ruidos indeterminados, difusos, que no corresponden a ningún referente ubicable. Podrían ser palomas o ratas. Su aparición diegética, siempre generados fuera del campo visual, acusmáticos, son presencias sonoras, pero también elementos que motivan la acción. Son sonidos continuos y deslocalizados, lo que generan inquietud en el espectador. “El sonido crea entonces una atención y una curiosidad que empujan a la película hacia adelante y mantienen la anticipación del espectador” (Chion , 1993, p. 86).

Hasta que el viento genera una situación física: abre la ventana de Regan. El frío se extiende por la casa. Y el frío es el índice de una presencia extraña en el lugar.

La ventana abierta de la habitación de Regan y la glacial temperatura de la estancia nos indica la presencia del Maligno. Una ventana-irónicamente, símbolo de la receptividad humana a la luz, las aportaciones celestiales: siempre la veremos abierta de noche – por la cual se <<colará>> el Demonio... El frío es el clima del Mal: según Dante, centro del Infierno, está congelado, y Lucifer permanece semienterrado en la hiel; por tanto al

⁶ Definición de acusmático: Es aquello que se oye sin ver la causa que lo produce. / Se puede encontrar en Chion, M. (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós.

entrar Chris McNeil en el cuarto de Regan, se estremece debido al viento gélido que galopa al abrir la puerta... (Navarro, 2007, p. 401)

El ruido del viento adquiere valencias distintas según la situación en la que aparezca. En la escena en la que Damien Karras dice “Creo que he perdido la fe”, se oye el mismo viento que acompañó la presentación de la casa. Luego de que Karras pronuncia la frase, se produce un corte de montaje y vemos la fachada de la casa. El viento adquiere un significado maligno –acompaña la declaración de la pérdida de la fe de un sacerdote- y contribuye a crear una situación dramática.

Pero el ruido del viento no es el único. También se perciben golpes y rasguídos inexplicables. “In the house on Prospect Street, Chris follows the scratching sounds to her daughter’s bedroom, where she sensed an unexpected coldness”. (Kermode, 1997, p. 25) Ellos se intensifican manteniéndose como diegéticos y generados fuera del campo visual. Si bien no vemos de donde provienen, la película los utiliza como sonidos generados por el contexto dramático. Descarta su empleo extradiegético.

... las películas de misterio y de atmósfera, preserva durante mucho tiempo el secreto de la causa de su aspecto, antes de revelarla. Mantiene una tensión, una expectación, y constituye por tanto en sí mismo un procedimiento dramático puro, análogo a una entrada en escena anunciada y diferida... (Chion, 1993, p. 75)

Los ruidos adquieren una progresión creciente y evolucionan de acuerdo a la transformación de Regan; es decir, conforme el demonio se apodera de la niña y de la casa. Son los ruidos de la cama golpeando, de los objetos que caen o se mueven y del viento, los que nos permiten conocer la presencia sigilosa de Pazuzu. Son un elemento mnemotécnico que conecta, por medio de la técnica del *leitmotiv* sonoro. Los ruidos son recurrentes y se concentran en las secuencias de Washington. Siendo naturales, se distinguen de los ruidos percibidos en Irak. Las materias generadoras del sonido son distintas. Podemos deducir que ellos se generan por golpes contra la madera o que provienen de un desván. Se producen en un ámbito doméstico, pero hay algo que los vincula: denotan una intrusión de lo natural y lo primitivo. El aire de Irak es el mismo que golpea en Washington, y su impulso es el que trae la presencia del demonio. Por otro lado, la sensacional otoñal se confunde con la presencia del mal. La temperatura baja en el interior del dormitorio de Regan, se puede ver como el vaho del frío es expulsado por los personajes y esto se siente a través del sonido de las exhalaciones. El

sonido, una vez más, connota un plus de sentido. Asimismo, son los ruidos provenientes de Regan los que reflejan la deshumanización que sufre durante el proceso de su posesión.

Here were images of a young white American girl urinating on the floor of her suburban home, vomiting on the neighbourhood clergy, battering and humiliating her mother, lewdly abusing religious artefacts, and spewing forth obscenities that would shame Lenny Bruce –all delivered in high-gloss, high-voltage cinematic package which used avant-garde sound and vision editing to further penetrate the viewer's hyperstimulated psyche. (Kermode, 1997, p. 9)

Los pasajes del exorcismo están centrados en la oralidad. En el orar, invocar, demandar, formular órdenes en voz alta, a gritos. Es un enfrentamiento ritual donde se impone una dimensión de la oralidad más primitiva. Pazuzu responde a las invocaciones a través de los ruidos, en una sucesión de clímax sonoros. El ruido de las paredes agrietándose, la cama golpeando una y otra vez contra el suelo, los objetos cayéndose, el sonido del cuerpo de Regan estrellándose sobre la cama. La resonancia de todo ello es muy alta. El sonido del agua bendita lacerando la piel de Regan trata de contrarrestar esta fuerza, pero son los sonidos primitivos que provienen de la dualidad Regan-Pazuzu, los que dominan. El sonido de los picos golpeando contra las piedras, los ladridos de los perros peleando en Irak, los sonidos de la radio que escuchaba la madre de Karras, los sonidos del sanatorio, reaparecen en el duelo final. Y es por medio de estos ruidos que se cierra el círculo y se unen los tres ejes. Estos ruidos que son evocados por Pazuzu, sólo reafirman su presencia en todo momento y su intención por realizar este enfrentamiento.

Es preciso mencionar que existen elementos sonoros transversales que recorren la película de principio a fin y es posible encontrarlos en cada uno de los tres ejes. Eso ocurre con el rumor del viento o la música de Penderecki, o el zumbido, que más adelante será descrito. Otro ejemplo de la recurrencia se da en la secuencia en que el Padre Merrin recibe la comunicación que le encarga el exorcismo. Ella se sirve del contraste dinámico entre el silencio y el ruido para marcar el paso de la silenciosa soledad de Merrin a la intrusión del viejo enemigo, el diablo, que aparece en memoria de los ruidos causados por los picapedreros en la secuencia de Irak. El demonio, en su representación sonora, siempre adquiere la forma del retorno de lo primitivo.

1.2.3. Los ruidos y música de la clínica

Las secuencias médicas son los momentos de la transición o el deslizamiento de la situación “normal” hacia la dimensión de lo fantástico, lo que resulta inexplicable por las vías de la razón, la lógica y la ciencia.

Son las escenas que representan las pruebas médicas, que descartan las posibles patologías en el caso clínico de Regan MacNeil y solo dejan la opción para una interpretación sobrenatural de su dolencia. En ausencia de diagnóstico con fundamento científico, sólo cabe encontrar un motivo inefable, que está más allá de la comprensión racional.

En lo que respecta a la música, hay un uso episódico de *Tubular Bells*. La pieza musical está presente mientras se nos muestra a través del video, que observan los médicos, el proceso de transformación que sufre Regan. Aquí, la función de la pieza es la de servir como música episódica, de recapitulación temática y, como ya se dijo, de recurrencia conceptual y atmosférica. *Tubular Bells* aparece de modo recurrente. Primero, para introducirnos en la casa de Georgetown (función atmosférica); luego para recapitular los hechos de dolor que afronta Regan (función de conexión narrativa y de énfasis dramático); y en el final de la película su inclusión siembra inquietudes respecto del futuro. “El uso de la música episódica engloba varias situaciones en un solo momento para permitir la idea de paso de tiempo”. (D. Padilla, comunicación personal, 15 de noviembre de 2015)

En las secuencias de consultas y pruebas médicas, el sonido siempre está magnificado, con decibeles altos. Los equipos destinados a realizar las pruebas para el diagnóstico dejan oír su naturaleza maquina, de engranajes ruidosos. Lo metálico predomina en los golpes y en el funcionamiento de los aparatos de rayos X. Un arteriograma, expuesto en toda su crudeza, con la imagen del pinchazo de la aguja en la vena y la sangre manando, es la situación que acompaña esa dimensión sonora de la sesión médica convertida en ritual cruel o acto de tortura. No se utilizan sonidos directos o provenientes de las fuentes sonoras; el trabajo de post-producción sonora ofrece una muestra de horror expositivo, directo y crudo. La exacerbación de los ruidos médicos, que adquieren una presencia diegética marcada, sigue pautas realistas; pretende más bien que los espectadores sientan aquello que proviene de la fuente sonora

y de la lógica de la situación. Ello nos conduce al efecto del reconocimiento de los sonidos no a causa de su fidelidad a una fuente reconocible, sino a la dimensión sensorial ligada a la situación. Ello ha sido estudiado por Chion:

En la cuestión de la función realista y narrativa de los sonidos diegéticos (voces, música, ruidos), la noción de *expresión* se opone a la de *reproducción*. Dicho de otro modo, el sonido cinematográfico será reconocido por el espectador como verdadero, eficaz y conveniente, no si reproduce el sonido que emite en la realidad el mismo tipo de situación o causa, sino si vierte (es decir, traduce, expresa) las sensaciones asociadas a la causa. (Chion , 1993, p. 107)

En la secuencia de la clínica, el sonido crea un efecto de vaivén o de ida y vuelta con la situación representada. Proyecta sobre las imágenes de un rutinario examen médico la dimensión del horror, que no tendrían el mismo efecto de no estar acompañadas de esos sonidos.

...el sonido hace ver a la imagen de modo diferente a lo que la imagen muestra sin él, la imagen por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como este resonaría en la oscuridad. Sin embargo, a través de esa doble ida-y-vuelta, la pantalla sigue siendo el principal soporte de esta percepción. El sonido transformado por la imagen sobre la que influye reprojecta finalmente sobre ésta el producto de sus influencias mutuas. El caso de los sonidos horribles o impresionantes, sobre los cuales la imagen proyecta por sugestión un sentido que ellos no poseen en modo alguno, es el ejemplo de esta reciprocidad. (Chion , 1993, p. 31)

1.2.4. La posesión y el exorcismo: La voz de Regan y de Pazuzu

El Exorcista se vale de las cualidades de la voz para mostrarnos como el cuerpo de Regan se deshumaniza progresivamente y se modifica hasta convertirse en el mismo demonio. Ese cuerpo se convierte en la fuente del miedo.

En ello, la apelación a la voz y sus transformaciones es esencial. Se distorsionan progresivamente la tonalidad, el timbre, el volumen, la prontitud, el ritmo, la cadencia y la entonación conforme evoluciona el personaje.

La voz de Pazuzu funciona, en primer lugar, en contraste con la voz de Regan. Lo cavernoso versus lo fresco; lo ancestral contra lo contemporáneo. Y ambas tienen la misma fuente sonora: las dos voces mantienen sincronía con los labios de Regan.

Regan MacNeil tiene la voz de una niña de su edad. Su voz cumple con la función de servir de enganche empático con el personaje. Pazuzu, en cambio, tiene una voz grave, rasposa, cavernosa, masculina. Que las dos voces provengan de la misma fuente pudo dar como resultado un efecto burlesco, pero genera la impresión contraria. El ronquido o la afonía de esa voz remiten a un cuerpo en tránsito. La voz de Pazuzu, interpretada por Mercedes McCambridge, se superpone a las imágenes de tortura y laceración producidas por un ente invisible. La voz demoníaca aparece en los momentos de choc sensorial, cuando las imágenes propician los efectos de disgusto, asco o repugnancia frente a la degradación corporal. La descomposición orgánica encuentra correspondencia con la voz gutural.

La transformación de Regan es progresiva; los cambios que sufre su cuerpo son objetos, apoyados por los efectos especiales de maquillaje. Efectos previos a la era digital.

Existen dos tiempos en el cambio de la voz de Regan. En el primero, conserva la voz de la actriz Linda Blair. Corresponde a los pasajes que la muestran inconsciente de los riesgos, jugando con figuras de plastilina y fantaseando con el personaje imaginario del “Capitán Howdy”, efecto de su juego con la tabla Ouija. En el segundo tiempo, la voz de Linda Blair se mantiene, pero su textura y tonalidad no es la misma. La niña es ahora agresiva, tosca, malhumorada e incluso aparenta cierto desequilibrio mental al tararear una canción.

Otro quiebre para el personaje de Regan se produce en la secuencia de la reunión convocada por la madre en su casa. La niña amenaza de muerte a uno de los amigos de la señora MacNeil. La normalidad infantil empieza a trastocarse; la voz de la actriz no tiene distorsiones evidentes, pero se puede percibir dureza en la entonación. Para reforzar el cambio, enseguida reencontramos a la Regan inicial, con una voz dulce que pregunta a su madre por lo que ha ocurrido con ella. La explicación de la madre, sobre un supuesto problema nervioso, sitúa al espectador en la expectativa típica del arranque de una ficción fantástica: la explicación del hecho que altera la normalidad puede ser explicado de acuerdo a los parámetros de la racionalidad occidental. Una

creencia que se quiebra cuando asistimos a la imagen de la cama de Regan agitándose, como en un galope salvaje, con ella encima.

Otra secuencia clave en el proceso de deshumanización de Regan también encuentra una marcación en el sonido. En la segunda visita a la clínica la voz de la niña cambia cuando la oímos maldecir, usar obscenidades y palabras soeces.

El quiebre completo se produce en la secuencia de su retorno a la casa. Los gritos de la niña son constantes, la intensidad de lo oral va *in crescendo* con los ruidos, hasta que oímos un gruñido que no reconocemos de la escala vocal de Regan. Es un sonido profundo y pre-articulado. Tan primitivo y ancestral como los ruidos en las secuencias iraquíes. O, mejor, es la irrupción de los sonidos ancestrales en el mundo moderno. Sonidos que la ciencia y la cultura occidentales no logran descifrar con sus métodos científicos.

Este elemento sonoro es central en la propuesta integral del diseño del sonido del filme. En la voz cavernosa y primaria de Pazuzu, anterior a la expresión oral, se integran ruidos que evocan, en calidad de ecos y correspondencias, algunos ruidos que habíamos oído en la parte inicial de la película. Se sintetizan los gruñidos de los perros de las primeras escenas en Irak y se retoma el acento y la dicción de la madre del sacerdote Karras para atormentarlo durante el exorcismo. El concepto que sustenta esta combinación sonora condensa tiempos y espacios narrativos y dramáticos distintos: el mal está presente en todo momento y lo sabe todo.

La escena en que vemos a Regan masturbándose con el crucifijo es un momento de tránsito entre ambas voces, la de la actriz y la creada para Pazuzu. A través de esa superposición podemos percibir el conflicto interno de la niña, su dualidad, y la presencia del demonio.

La llegada del Padre Karras a la casa de Regan ocurre cuando la voz de la niña ya está modificada. El doblaje permite la coincidencia de los movimientos labiales con una verbalización de acentos graves (las frases son dichas por la actriz Mercedes McCambridge) y resonancias logradas con la combinación de los gruñidos de animales.

Regan es un “ente acústico” que emite sonidos contruidos con fuentes sonoras heterogéneas, híbridas, acaso incompatibles entre sí. Los materiales sonoros empleados para este trabajo de construcción de la voz con resonancias primitivas fueron los

producidos por enjambres de abejas, los gruñidos de los cerdos al ser sacrificados, rugidos de león y maullidos de gatos. “Es una capa de sonido; es decir, la unificación de una serie de sonidos de naturaleza heterogénea”. (Murch, 1989, p. 6)

Esa voz construida marca un hito en el campo de la postproducción sonora en el campo del llamado Foley, es decir, la especialidad de producción de ruidos.

En la última escena podemos oír una vez más la dualidad Pazuzu-Regan a través de la risa demoniaca, con una inclusión de la voz infantil, la que nos permite conocer que el Mal ha ganado la batalla contra el padre Merrin.

...el espantoso semblante de Regan vacío de expresión, observa como Karras intenta reanimar sin éxito a Merrin, y entonces, en un plano en picado, oímos la maligna risa *infantil* del Demonio, vemos sus facciones repulsivas y comprendemos su satisfacción. Pero, como si se tratara de una descarga eléctrica, advertimos la espantosa dualidad de la posesa, niña y monstruo a la vez. Y por eso, al emprenderla Karras a puñetazos con Él/ella, casi nos olvidamos de que está golpeando al Demonio, no a Regan... (Navarro, 2007, pp. 402-403)

1.2.5. El silencio y el rango dinámico en la casa de Regan

El silencio en el cine actúa como elemento de contraste, es decir por rango dinámico. Genera expectación en el contexto del diseño sonoro de toda la película. “El silencio nunca es un vacío neutro, sino el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste”. (Chion, 1993, p. 51) Por oposición, el silencio adquiere presencia cuando los elementos de la banda sonora se ausentan o, por el contrario, cuando irrumpe una voz, un ruido o un golpe musical creando una tensión por contraste. Así pues, “un ruido repentino e inesperado, producido aisladamente en el contexto de un silencio prolongado, crea una súbita tensión”. (Beltran Moner, 1985, p. 47)

Sin embargo, la construcción de algunos pasajes ambientados en la casa de Georgetown pasa por el empleo de un recurso singular. En *El Exorcista*, el silencio también está “poseído”. Es un silencio “habitado”. Al cesar la recurrencia de voces, ruidos y música, en la banda sonora se mantiene una suerte de zumbido de bajo

volumen, pero de presencia obstinada. El zumbido adquiere relieve de presencia ambiental. Es un bajo profundo que actúa como soporte de fondo. En consecuencia, es un ruido singular, de naturaleza extradiegética, que sugiere una atmósfera ominosa y se convierte en recurso de apelación emocional y dramática. Es el “sonido-territorio”, marcador del lugar, la casa de Regan, pero también pieza del suspenso y de la vinculación emocional del espectador con la película. Es decir, ese zumbido grave de baja frecuencia cumple una función sintáctica, de nexos o unión entre todos aquellos pasajes que preceden a la aparición del mal. En la escena en la que Chris McNeil sale de su habitación para ver de donde provienen los ruidos que escucha, ese zumbido soporta el *crescendo* de la tensión. En ese primer momento, el zumbido parece asociado al dormitorio de Regan, como marcando una frontera espacial entre el lugar donde ocurre la posesión y el resto de la casa, pero luego se extiende a todos los ambientes. Lo mismo ocurre con la progresión de ese sonido. El zumbido inicial es apenas perceptible, pero luego aumenta de volumen, se amplifica.

1.3. TERCER EJE: Damien Karras y su madre

1.3.1. Los ruidos urbanos

Los sonidos urbanos son muy importantes como elementos informativos y dramáticos. Vemos a Karras dirigiéndose a la casa de su madre y son los ruidos callejeros, las voces de los niños jugando, el traqueteo de los vagones del metro, el murmullo de la ciudad, los que denotan la ubicación de esa casa en una zona marginal, carente de recursos materiales, poblada de migrantes, como la propia madre del sacerdote, una griega que vive en situación de marginalidad. Esos sonidos están magnificados en la banda sonora. Los oímos a un volumen muy alto y no están acompañados de música extradiegética. Esto marca una oposición dialéctica en el trabajo de la banda sonora respecto a dos zonas de la misma ciudad. Cada una de ellas está representada con un espacio sonoro particular y opuesto. Mientras Chris, la madre de Regan, llega a su casa acompañada de *Tubular Bells*, en trénelin de acompañamiento que muestra una escenografía natural de barrio acomodado, el padre Karras llega a la casa de su madre sólo acompañado de los ruidos metálicos del tren urbano y del eco de las voces del lugar deprimido. Poco después, una melodía étnica, de naturaleza

diegética, emitida por una vieja radio, remite al universo cultural de Karras y de su ascendencia.

Anotamos una observación: el paisaje sonoro del barrio del padre Karras podría también ser visto como el contra-plano sonoro del paisaje iraquí. Si en este último se imponen los sonidos de lo elemental y lo primitivo rural –los golpes de la piedra y el acero-, como lo vimos en el tratamiento del primer eje, en el de Karras predominan esas mismas dimensiones de lo “primitivo urbano”, los sonidos más ásperos y agresivos de la cultura de la ciudad, de la urbe deshumanizada, la que excluye a los más pobres y a los que llegaron de lejos. Los sonidos que convocan lo infernal.

1.3.2. El silencio en el sueño de Karras

El sueño del sacerdote Karras es una secuencia conectora: articula a los tres personajes, las tres historias y a diversos momentos de la película. Las imágenes oníricas apelan a una condensación iconográfica. En encuadres de muy breve duración se sucede la iconografía que anuncia el mal, desde los perros peleando en Irak hasta el péndulo del reloj que se detiene de pronto en el museo iraquí. La suspensión de los elementos de la banda sonora es súbita y la secuencia está acompañada por un sonido ambiental que evoca el zumbido de los insectos. Lo que remite a la casa de Regan MacNeil donde existe la presencia del sonido de un enjambre. De pronto, un grito de Regan irrumpe. Una vez más, por contraste dinámico, nos enfrentamos a un sobresalto.

Es un sonido ambiental que aparece luego de la suspensión sonora aludida. Esta “suspensión” de los sonidos que “resulta brusca o súbitamente suprimido, creando una impresión de vacío y de misterio [...] Muchas veces, la suspensión afecta a un elemento del ambiente sonoro en el decorado y está destinada a privilegiar un momento de la escena y otorgarle una cierta trascendencia, inquietante o mágica...”. (Chion, 1993, pp. 126-127)

DISCUSIÓN

El Exorcista, desde su estreno en los Estados Unidos, el 26 de diciembre de 1973, en los inicios de ese período conocido como “Nuevo Cine Americano”, se convirtió en un referente para el cine del género de horror que vino posteriormente. Siendo una película *mainstream*, realizada en el interior del sistema de Hollywood y producida por una *major*, la empresa Warner Bros., incorporó al clima de la época y a la sensibilidad de entonces una serie de elementos impensables hasta entonces. La vigencia del código de censura autoimpuesto por Hollywood desde los años treinta logró mantener al margen de la representación a las imágenes de violencia explícita o de contenidos sexuales. Ese código fue desafiado por una película como *La noche de los muertos vivientes*⁷ de George Romero, realizada en 1968. Pero esa película era una producción independiente solo destinada a circular en circuitos paralelos.

En contraste, *El Exorcista* lleva al centro del sistema el horror explícito, el horror visceral, ligándose con los tipos de representación que eran propios del cine independiente de esos años y que se fueron afirmando en las siguientes décadas. *El Exorcista* amplía las fronteras de lo que se podía mostrar en el cine comercial de los Estados Unidos, agobiado hasta hacía algunos años por una censura institucional muy fuerte, derivada del Código Hays, vigente desde la década de los años treinta del siglo pasado.

Esa ampliación de lo permisible convirtió a *El Exorcista* en piedra basal del cine de terror contemporáneo. Es decir, logró fundar una apelación visceral, de representación naturalista y expresionismo flagrante. El cuerpo lacerado de Regan MacNeil, la niña protagonista de la película, es el primero de una serie de cuerpos “deflagrados” del cine contemporáneo, desde *Scanners*⁸, de David Cronenberg, hasta *The Neon Demon*⁹, de Nicolas Winding Refn. No es casual que *El Exorcista* se filmara

⁷ Hardman, K., Streiner, R. (productores) y Romero, G. (director). (1968). *La noche de los muertos vivientes*. [Película]. Estados Unidos: Image Ten.

⁸ Héroux, C. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1981). *Scanners*. [Película]. Canadá: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

⁹ Borglum, L., Dumas, S., Maraval, V. (productores) y Winding Refn, N. (director). (2006). *The Neon Demon*. [Película]. Francia, Estados Unidos y Dinamarca: Space Rocket Nation, Vendian Entertainment y Bold Films.

en un momento crítico para la historia de los Estados Unidos: el fin de la guerra de Vietnam que había poblado las pantallas de los medios de comunicación de imágenes de cuerpos en llamas, torturados o mutilados por el napalm y otras armas o explosivos.

El Exorcista aparece en un tiempo de naturalización de la mutilación corporal y de su visibilización en los grandes medios de comunicación. Buena parte del cine de horror más significativo de las últimas décadas se basa en esa fantasía de la mutilación o transformación corporal. Ella lo encontramos en los cuerpos de los adolescentes que son víctimas de Freddy Kruger o Jason Voorhaus, esos espantajos clásicos del cine de horror desde fines de los años setenta, hasta los personajes de los filmes de David Cronenberg, centrales en la fantasía del miedo en la cultura audiovisual contemporánea. A partir de la exhibición visceral de *El Exorcista* se han afianzado los géneros conocidos como “Gore” o “Splatter”, centrados en la mostración detallada de mutilaciones físicas, evisceraciones y otros actos violentos de gráfica representación.

Y junto con la representación gráfica de la violencia corporal, *El Exorcista* incorpora al cine de Hollywood el tema de la representación de la sexualidad infantil.

Una lectura posible de la película será la que interpreta la posesión de Regan como la manifestación de sus cambios biológicos y hormonales en el paso de la niñez a la adolescencia. Las alusiones a la sexualidad de Regan, de su llegada a ella, son manifiestos en la película. Las encontramos en las obscenidades que le dice al médico que la examina, en la micción que realiza ante los invitados a la fiesta de la madre, en los guturales *¡Fuck Me!* que emite con la voz Pazuzu, y en la masturbación con el crucifijo. El acceso a las turbulencias de la sexualidad adquiere una representación demoníaca. Kermode combina las dimensiones del horror y la sexualidad al analizar la secuencia de las pruebas médicas:

For all their technical accuracy, the words and actions of the doctors seem little more than mystical hokum and hollow ritual. In particular, the arteriogram (not present in the novel, but inserted in the film to keep pace with changing technology) seems like an Inquisitional torture, perverse in its precision and horribly sexual in its execution. As Regan is laid upon an examination table, a doctor, whose garb calls to mind some exotic priestly habit, anoints her pale skin with dark iodine. Regan’s shoulders are bared, and an undeniably penile syringe is brought forth, erect and ejaculating. She whimpers as it pierces her flesh, the blood flowing in orgasmic spurts, hungrily sucked

up by the machinery of medicine. A barrage of gothic instruments is wheeled in to record the ceremony: a scanner traces an illuminated cross on Regan's forehead, and the air is suddenly filled with rhythmic pounding-the clatter of the occult.... It would be difficult to present a more brutal, hopeless, even pornographic depiction of modern medicine. The arteriogram sequence is especially traumatizing. (Kermode, 1997, p. 52)

Para lograr esa posición e influencia, *El Exorcista* apela a formas muy avanzadas en la práctica audiovisual, sobre todo en el aspecto del diseño y la construcción de la banda sonora. Al apelar a la afectividad de los espectadores, el horror busca conmover y sacudir a los espectadores. Y para hacerlo recurre al empleo de mecanismos propios del lenguaje y las técnicas del cine. Como las técnicas de construcción del sonido, en las que intervienen la creación de ruidos (Foley), distorsiones de voz y otras intervenciones expresivas sobre volumen, texturas y tonalidades de los sonidos. La película muestra una propuesta integral del diseño sonoro y se vale de las intensidades sonoras, los sonidos inesperados, los sonidos graves de baja frecuencia en las atmósferas para ayudar a incrementar las reacciones en el espectador, generando sensaciones extremas. “Los sonidos extremos -subgraves y sobreagudos- con armonía atonal producen sensación de terror, pesadumbre, maldad, irritación... o sea expresiones desagradables.” (Beltran Moner, 1985, p. 21)

En lo que respecta a la música, esta película descarta una música de género; en su lugar, opta por darle un nuevo significado a la música clásica.¹⁰ Será Penderecki, quien a través de su diverso catálogo de sonidos chirriantes, estridentes, rasgueantes, generen una sugestión de sentimientos o estado de ánimo.

Over red-on-black titles, a discordant screeching sound offers an eerie pre-echo of the creaking bedsprings and demonic scratchings that will later infest Regan MacNeil's Georgetown bedroom. As the atonal screech cuts into clearly heard Arabic prayer, the credits give way to image a huge ochre sun, burning over the ruins of Nineveh. (Kermode, 1997, p. 23)

¹⁰ Sobre el empleo de instrumentos musicales clásicos empleados con determinada acentuación expresiva, Sonnenschein dice: “Many classical musical instruments can be played with “extended techniques” to generate a full range of emotions and surreal effects. The violin and guitar family can create harmonics, screechy noises, vibrato, and a resemblance to the human voice, especially with the cello. Flutes can emulate fantastic wind sound, and when combined with the player's voice can create beat frequencies. The keyed instruments like the clarinet can perform clickety-clacking in a wide range with rhythmic precision and bursts of energy. Pianos can be prepared unusually with screws, coins, or any other materials fitted between the strings to radically modify the sound. Rubbing the strings directly with a wool sock can make it sound like a howling wind. Beating the lower strings repeatedly will sound like thunder.” (Sonnenschein, 2001, p. 59)

Esta música experimental no busca efectos melódicos, sino efectos de destrucción de la melodía, incorporando la noción de ruidos para crear ambientes viscerales, agresivos, donde el espectador se vea arrastrado por sentimientos irracionales y profundos.

Recordemos la sutil combinación de imágenes, música y sonidos subliminales destinados a recordarnos de modo perverso nuestra precaria estabilidad emocional, respunteando una línea de sutura, un punto de unión entre lo real y lo fantástico imposible de asir: el efecto hipnótico de los títulos de crédito, con letras rojas sobre fondo negro – el rojo, el color del fuego y de la sangre, pero también del alma, del conocimiento esotérico; el negro, la tonalidad de la Muerte, del Infierno y del Mal es, además el color del mundo *ctónico* que aglutina a los espíritus del Inframundo, por oposición a las deidades celestes y a los héroes, el color del Caos, de la Nada-, combinados con las misteriosas notas de *Sul ponticello* del Krzysztof Penderecki y el cantico del almuecín llamando a los musulmanes a la oración... (Navarro, 2007, p. 399)

Los ruidos en la película nos remiten a lo primitivo, a lo ancestral.

All around the dig, picks are driven into the dirt-belching earth, creating a dysrhythmic throb which will be reestablished a few minutes later by workmen clanging hammers on an anvil in a hellishly sweaty forge. The sound of this anvil will be heard again during the exorcism itself, blended among the barrage of creaks and groans which lend the ritual such force. (Kermode, 1997, p. 24)

Lo natural adquiere un ritmo, dando una sensación de ritual que logra perturbar y sacar al espectador de su zona *confort*, pues es como una especie de hipnosis. A ello se refiere esa impresión de existencia de imágenes y sonidos subliminales cuya presencia se ha estudiado en el filme:

In Friedkin's movie, this guilt-ridden dream is expanded to encompass images and themes from the entire film, from Iraq prologue to the Georgetown steps finale. The St Joseph medal, the snarling desert dogs, the pendulum clock, the face of the demon—all these images collide in a seamless, surreal montage whose visual power remains undiminished after two and a half decades. This is how Friedkin assesses the scene, and the role that “subliminal” imagery plays in conjuring its magical atmosphere. (Kermode, 1997, p. 48)

Los ruidos primitivos son elementos sonoros transversales que recorren la película de principio a fin y es posible encontrarlos en cada uno de los ejes descritos; es decir, utilizan la técnica del *leitmotiv*¹¹ para hilvanar y conectar las tres historias, los tres ejes, y a los tres personajes. Esto genera un diseño sonoro cíclico en cuanto a ruidos. Ruidos que conforme se va desarrollando la historia cobran un nuevo significado y valor dramático y que en el momento del exorcismo se concentran y crean un clímax sonoro visceral. Los ruidos ambientales se potencian y se incrementan: “Un ruido ambiental tenue puede amplificarse y repetirse obsesivamente hasta convertirse en angustioso”. (Beltran Moner, 1985, p. 82) El sonido es eco de la fotografía y transmite el efecto crudo y repugnante de esta posesión, deshumanización y dualidad.

En cuanto al silencio, el tratamiento que se da en *El Exorcista* a los espacios de ausencia sonora también está orientado a perturbar e inquietar al espectador. El silencio está entendido como un elemento dialéctico, como un polo que funciona en relación con la presencia de uno o de los otros elementos de la banda sonora. “El silencio es poderosísimo [...] el silencio no es la ausencia de nada; para que el silencio exista, tiene que haber un rango dinámico, algo anterior que anuncia la ausencia. (D. Padilla, comunicación personal, 15 de noviembre de 2015)

Ese rango dinámico del silencio se aprecia en las secuencias que ocurren en la casa de Regan.

Pasando de un ambiente a otro (música-silencio. Silencio-ruido...) se puede marcar un cambio de sentimiento, una transición anímica, o una progresión emocional. Para ello tendremos en cuenta que el silencio produce más expectación, el ruido produce más tensión y la música según sus características, puede producir: relajación, tensión o expectativa. (Beltran Moner, 1985, p. 47)

El silencio se combina con un zumbido persistente que se intensifica conforme Pazuzu entra a la casa y posee a Regan. Este zumbido tiene características particulares: es un sonido grave de baja frecuencia, que crea tensión y suspenso cargado al ser

¹¹ El concepto de *leitmotiv* se emplea en el sentido de "motivo recurrente". Es decir, un componente sonoro o visual que se repite en el curso de un relato, para crear lazos de sentido o conexiones sintácticas entre los elementos que componen la estructura de la película.

En el caso de *El Exorcista*, el término no solo es estrictamente musical, sino que se extiende en imágenes y sonidos que son repetitivos, dando como resultado una conexión circular, que engloba y va hilvanando toda la ficción. El *leitmotiv* crea ritmo, frecuencia y sentido. En *El Exorcista*, la recurrencia de sonidos trae el primitivismo de Irak a la modernidad.

repetitivo y constante. El espectador se ve envuelto en una sensación de hormigueo.¹² Es el aspecto más desarrollado por la película: el establecimiento de un sonido espacial, que mantiene una atmósfera persistente. Es lo que describe Michel Chion:

Se llamará sonido ambiente al *sonido ambiental* envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y la visualización de su fuente... Puede llamárseles también *sonidos-territorio*, porque sirven para marcar un lugar, un espacio en particular, con su presencia continua y extendida por todas partes. (Chion, 1993, p. 78)

Ese zumbido es el que encarna la naturaleza del sonido-territorio.

Por último, el tratamiento de la voz *El Exorcista* se vale de las cualidades de esta para poder mostrarnos al cuerpo de Regan deshumanizándose progresivamente, modificándose hasta encarnar la dualidad Regan-Pazuzu. Regan se convierte en un ente acústico de primer orden.

El valor expresivo de un ente acústico no depende de su origen productivo sino de que este sea reconocido o no por parte del receptor como directamente dependiente de una fuente sonora. Así, el ente acústico no solo no depende de su fuente original, sino que puede construirse articulando sonidos con fuentes sonoras que nunca tuvieron que ver entre sí. (Rodríguez, 1998, p. 49)

En concordancia con lo sostenido por Rodríguez, la construcción de la voz de Regan apela a la distorsión paulatina de los diferentes elementos como la tonalidad, timbre, el volumen, la prontitud, el ritmo, la cadencia, la entonación. Pero también se añaden sonidos no humanos como varios sonidos de animales peleando, rugidos, gruñidos, diversas voces y gemidos de orgasmos masculinos y femeninos, los cuales en conjunto logran darle mayor textura y anormalidad a la voz.

El director William Friedkin ha revelado que la voz de Pazuzu, emitida por la boca de Regan, está conformada por una mezcla de pistas sonoras que contenían

¹² Sonnenschein escribe al respecto: "As a general rule, the lower frequencies up to around 65Hz will resonate in the lowerback regions, pelvis, thighs, and legs. The timpani, or orchestral kettledrums, are a prime example of a sound that activates this region not through the ears, but directly – affecting sexual, digestive, and deep-seated emotional centers. As the frequencies increase, effects are felt more in the upper chest, neck, and head, influencing the higher biological functions of the nervous system and mind. Sound can affect our body temperature, blood circulations, pulse rate, breathing, and swearing. Loud music with a strong beat can raise body heat, while soft, floating, or detached, abstract music can lower it. This phenomenon can be used in sound design to accentuate or counterpoint a scene with, for example, a cold winter day or a searing rocky desert. (Sonnenschein, 2001, pp. 70-71)

grabaciones de gruñidos y ladridos de animales peleando y jadeos de orgasmos masculinos y femeninos. Un material sonoro natural y pulsional dispuesto para sobrecargar las texturas de ese pasaje sonoro con referentes de sonidos irreconocibles, alejados de cualquier pretensión de realismo. En una entrevista con la BBC (1998), Friedkin dijo: “Casi todas eran voces humanas, aunque a veces añadíamos sonidos de animales, él (sonidista) quería mezclar muchas voces, distintos sonidos para crear uno nuevo. No creo que se hubiera hecho nada parecido con el sonido hasta ese momento. Todo estaba muy exagerado”.¹³ Se trata pues de un trabajo de *bricolage* sonoro, tal como lo define Jullier.

Los creadores de sonidos refuerzan, subrayan, se ocupan de presencias (roce de vestidos, crujidos íntimos), de derrames (líquidos que caen, en argot de cine), etc... Cuando se trata de sonidos de objetos difíciles o imposibles de capturar, está bienvenido el bricolaje, y la tarea pasa del equipo de productores de sonido al de “efectos sonoros”. (Jullier, 2007, pp. 29-30)

Esta voz está diseñada para sacudir emociones, por eso todos los sonidos que la componen están muy exagerados y exacerbados. Esta gama de sonidos fusionados provoca un efecto crudo pues nuestros estímulos se ven orientados a la conmoción, el disgusto, el asco o la repugnancia frente a esta degradación del cuerpo.

En el reestreno de la película, tratada ya con tecnología digital, la mezcla se hace en 5.1, y se aprovechó para potenciar la mezcla final de sonido y agregar algunas imágenes que no estaban en la versión original. Igualmente, se empleó el sistema Surround, que permite ofrecer una sensación de sonido envolvente en las salas de exhibición, aportando un incremento del efecto de horror como consecuencia de las voces generadas desde diversos parlantes, lo que provoca una impresión de desubicación.

La irrupción de las técnicas digitales definitivamente han potenciado los aportes sonoros del *El Exorcista.*, pues permiten potenciar el efecto perturbador que

¹³ En *El Exorcista*, Friedkin sólo tenía un objetivo: inquietar al público hasta que este no pudiera más, por lo que encontrar la tonalidad, el volumen, la prontitud y la veracidad de la voz que se quería para el que interpretara al demonio era clave para causar este rechazo, asco y agresividad. Para ello, Friedkin apeló a una voz neutral, ni femenina, ni masculina, que no se conseguía ni distorsionando la voz de Linda Blair, quien interpreta a Regan, por lo que optó por el doblaje. McCambridge contaba con los rasgos para lograr esta voz terrible y aterradora, para construir dramáticamente al personaje, y darle una determinada forma sonora, e incluso el extraño silbido que salía de su laringe la hacía más extraña.

nos ofrece la banda sonora original. Así, esta nueva tecnología nos permite darle un plus a los efectos de sonido que nos presenta la película. Surround EX agrega un canal adicional a los alrededores de una banda sonora Dolby Digital 5.1 ofreciendo oportunidades creativas adicionales para que los equipos de sonido puedan involucrar al público. Así, la nueva mezcla EX de *El Exorcista* ofrece un uso de tres canales envolventes, con un uso increíble y convincente del campo de sonido de 360 grados para ayudar a contar una historia.

Todos los elementos sonoros se valorizan en la mezcla final. La sonoplastía de la película (Oliart, 2011, p. 18) se sustenta en la combinatoria de estos elementos mezclados, teniendo en cuenta una singularidad: el volumen elevado que va adquiriendo cada uno de ellos en el curso de las acciones. Así, los ruidos de golpes sobre la piedra y el hierro en las secuencias iniciales de Irak van orquestando un *crescendo* que acompaña el suspenso creciente que marca el episodio, previo al encuentro de *El Exorcista* y su rival. Incremento de volumen y ritmo señalado por la insistencia de los ruidos y su capacidad de saturación. Ellos preceden a la imagen de los perros peleando y al sonido distorsionado de sus ladridos, logrado en la postproducción.

Algo equivalente ocurre en la mezcla de sonido que corresponde a las secuencias del exorcismo: aquí se alternan las voces del actor Max Von Sydow, con el doblaje de la voz de la actriz Mercedes McCambridge, distorsionada para crear las resonancias de la voz de Pazuzu, emitida por boca del personaje de Regan. La dosificación de los sonidos tiende a incrementarlos de modo progresivo. La voz doblada de Pazuzu, que mantiene una jerarquía central –como suele ocurrir con la presencia de la voz humana y los diálogos-, imponiéndose por su potencia y por el contenido de sus imprecaciones, poco a poco va siendo sometida por el volumen de la voz del actor que encarna al padre Merrin, *El Exorcista*, que grita las fórmulas sacramentales del Ritual Romano de la religión católica destinadas a vencer a la presencia demoníaca. La mezcla de la voz humana como elemento sonoro se concentra en realizar una gradación de volúmenes: si la voz del demonio parece imponerse en un primer momento, ella es doblegada por el incremento del volumen de la voz del sacerdote. Los tonos graves de la voz que recita el Ritual Romano acaban por imponer una sensación de triunfo trascendente.

En una clave distinta, hay que anotar la homogeneidad del nivel sonoro de los ruidos en la escena de las pruebas médicas de Regan. La combinación de los ruidos provenientes de diversas fuentes sonoras, todas de naturaleza metálica y mecánica, conservan un mismo rango sonoro en la mezcla final. Ello crea una atmósfera particular: Regan se halla en un espacio impersonal, fría, aséptica. La atmósfera clínica y tecnológica que la rodea marca el contraste tanto con el clima de primitivismo del paisaje sonoro de Irak, como con la ritualidad cristiana en su lucha con el mal.

Otro punto a tratar: el carácter recurrente de ciertos sonidos, como los ruidos de los picos sobre la piedra en Irak, los ladridos de los perros, la voz de la madre de Karras y la melodía que emite la radio de su casa, se funden con otros que son de distinta naturaleza y que corresponden a otros momentos del desarrollo de la acción. La mezcla de sonido crea efectos de sentido particulares. Esos ruidos, voces y melodía, luego de tener una primera aparición en la que identificamos la fuente que los emite, reaparecen mezclados con otros sonidos que no pertenecen al mismo espacio en que se emitieron. En otras palabras, la mezcla de sonido crea efectos paradójicos. En la secuencia del exorcismo encontramos esos sonidos mencionados, pero cumpliendo funciones distintas. Los ruidos de los picos en Irak dejan de tener el carácter diegético de la primera secuencia para adquirir una ambigua función extradiegética. Lo mismo ocurre con los ladridos y con la melodía de la radio de la madre de Karras. En cambio, la voz de Mary Karras se mezcla con las otras voces de la escena y aparece en sincronía con los labios de Regan, lo que la convierte en voz diegética: es la voz del demonio acosando al torturado padre Karras. La mezcla de sonido, entonces, crea un efecto de recurrencia transversal. Ruidos, voces y melodías funcionan como ecos. Se producen de modo “realista” y adquieren una resonancia diabólica.

Una anotación más: El esfuerzo de teorización del concepto de auricularización planteada por Gaudreault y Jost en su libro *El Relato Cinematográfico* establece categorías que pueden ser aplicadas, a título ilustrativo, a la película. La noción de auricularización se refiere a la posibilidad de “construir un <<punto de vista>> sonoro o, más bien auricular, mediante el tratamiento que se le da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible”. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 144) En este caso todos los elementos sonoros del filme.

Según esta concepción, Gaudreault y Jost señalan varias dificultades para construir la posición auditiva de un personaje:

a. La localización de los sonidos

El sonido fílmico, a diferencia de la imagen, no tiene una “dimensión espacial... La mayoría de veces el sonido flota en el espacio de proyección, su escucha es acúsmática, es decir, oímos sin ver cuál es su origen”. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 145)

En *El Exorcista*, Pazuzu en un primer momento tiene presencia acúsmática. No sabemos qué o quién provoca los ruidos indeterminados, difusos, que no corresponden a ningún referente ubicable en casa de Regan. Podrían ser palomas o ratas. Su aparición diegética, siempre generados fuera del campo visual, acúsmáticos, son presencias sonoras, pero también elementos que motivan la acción. Son sonidos continuos y deslocalizados, lo que generan inquietud en el espectador. “El sonido crea entonces una atención y una curiosidad que empujan a la película hacia adelante y mantienen la anticipación del espectador”. (Chion, 1993, p. 86)

b. La individualización de la escucha

* Dos personas, no ven lo mismo aunque compartan un buen número de percepciones sonoras. Este efecto, aseguran, es “más acentuado en el cine, que sólo se conoce una perspectiva sonora de dos dimensiones, en el sentido en que no localizan un punto sino una superficie”, es decir el ambiente en una película. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 145)

En *El Exorcista*, en la secuencia de Irak ponen como primer plano lo que sería de fondo cuando los excavadores están golpeando el metal sobre la roca. Esto con el fin de conducirnos al mundo preindustrial, de actividades primarias, pues para la ficción propuesta por la película, es ahí, en ese lugar primitivo, que surge la presencia de lo demoníaco. Y será este clima primitivo el que se irá apropiando de la casa hasta reaparecer a través de los sonidos en el exorcismo.

Esto también ocurre en la secuencia de la clínica, cuando a Regan le están haciendo los exámenes médicos. Lo que normalmente sería un sonido de fondo de las máquinas, lo ponen en primer plano. Los equipos destinados a realizar las pruebas para el diagnóstico dejan oír su naturaleza maquina, de engranajes ruidosos. Lo metálico predomina en los golpes y en el funcionamiento de los aparatos de rayos X. La dimensión sonora de la sesión médica se convierte en un ritual cruel o acto de tortura. El sonido en primer plano ofrece una muestra de horror expositivo, directo y crudo. La exacerbación de los ruidos médicos, que adquieren una presencia diegética marcada, sigue pautas realistas; pretende más bien que los espectadores sientan aquello que proviene de la fuente sonora y de la lógica de la situación. El sonido crea un efecto de vaivén o de ida y vuelta con la situación representada: proyecta sobre las imágenes de un rutinario examen médico la dimensión del horror, que no tendrían el mismo efecto de no estar acompañadas de esos sonidos.

c. La inteligibilidad de los diálogos

Muchas veces los elementos de la banda sonora pueden perjudicar la inteligibilidad de los diálogos si no son puestos correctamente. Por eso, muchos optan por prescindir de los sonidos que no sean necesarios para la comprensión de la imagen.

✱ En el caso de *El Exorcista*, hay una secuencia en particular donde se privilegian los diálogos. Los pasajes del exorcismo están centrados en la oralidad. En el orar, invocar, demandar, formular órdenes en voz alta, a gritos. Es un enfrentamiento ritual donde se impone una dimensión de la oralidad más primitiva. Pazuzu responde a las invocaciones a través de los ruidos, en una sucesión de clímax sonoros. Pero estos sonidos no interrumpen ni perjudican la inteligibilidad de los diálogos.

En este contexto, se puede clasificar la auricularización de la siguiente manera:

Auricularización interna secundaria

La auricularización interna secundaria se refiere cuando la “restricción de lo oído a lo escuchado está construido por el montaje y/o representación visual”. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 146) El sonido es filtrado por el oído de un personaje.

Podemos encontrar esta auricularización en *El Exorcista*, cuando Karras está revisando los audios de la grabación que le hizo a Regan mientras emitían distintas lenguas. Cuando pone *play* podemos escuchar lo que nos dice Regan poseída, pero cuando detiene el audio para retroceder dejamos de oírlo. Cuando vuelve a poner *play* volvemos a escucharlo.

Auricularización interna primaria

La auricularización interna primaria se da cuando un sonido es marcado por “ciertas deformaciones” que separan a la banda sonora de los códigos del realismo» y se construye una “escucha particular”. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 146) El sonido es filtrado por el oído de un personaje.

En *El Exorcista*, en la secuencia de Irak, cuando se da el encuentro entre Merrin y la estatua desenterrada de Pazuzu, los ladridos de los perros están marcados por ciertas deformaciones (frecuencias y velocidades diversas para obtener efecto de gravedad profunda, generar ecos y magnificarlos) que separan a la banda sonora del realismo y se construye una escucha particular, obteniendo una connotación fuerte, que excede la simple percepción de una estatua ruinosa.

Auricularización cero

En la auricularización cero el sonido no se filtra por el oído de un personaje, “no está retransmitido por ninguna instancia intradieгética y remite al narrador implícito”. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 147)

En *El Exorcista*, la auricularización cero está presente cuando la música extradieгética *Tubular Bells* acompaña la escena del video del proceso de transformación de Regan, en la secuencia de la clínica. La intensidad de la banda sonora

está sometida a variaciones de distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace variar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad.

La herencia dejada por *El Exorcista* al cine de terror contemporáneo se centra en el desplazamiento del miedo al asco, de la vivencia del susto al de la repugnancia. No es la sorpresa de ver a una niña siendo poseído por el demonio lo que se convierte en centro dramático de la película. Es el espectáculo de la posesión como un *show* de efectos revulsivos. Y la apelación al sonido es central: más intenso, más orgánico. Trabajado para crear una reacción visceral en el espectador. Esta es la clave: apelar a la cruda emocionalidad.

Hincar directamente sobre a sensorialidad, provocar emociones “irreflexivas”, sortear la sospechosa mediación de una conciencia divorciada o desfasada de su centro de gravedad y sus determinantes reales, sería la atacada consigna de esta orientación estética empecinada en recordarnos nuestra condición corporal: la conciencia lo será de cuerpo o no existirá. La estrategia que sigue es, por tanto, la que recomendaba Artaud: “envolver *físicamente* al espectador”, “restituir al gesto su repercusión en el organismo”, “asaltar a la audiencia”, “crear un arte que, como los sueños y las pesadillas, sea sangriento e inhumano”. (Huayhuaca, 1989, p. 122)

Se busca entablar una relación inmediata con los espectadores apelando a la dramatización de “experiencias comunes”, hipertrofiadas por las vías de la ficción fantástica. La estrategia que se sigue es, por tanto envolver al espectador, crear un mundo en el que no pueda tener control, que sea como una pesadilla. Esto no solo a través de las imágenes, sino extenderlo en todos los elementos de la banda sonora, como lo hace *El Exorcista*. Por tanto, ponen en escena asuntos sensacionales que dialogan con los intereses del público con el fin de entablar una relación intersubjetiva. Philip Brophy (2000) sostiene que el cine de horror es un modo de ficción que compromete a su espectador con un juego de componentes conocidos y de procedimientos compartidos. Le propone al público que “performe” en sintonía con la película: que la celebre a través del miedo, del susto, del sacudón. En otras palabras, la experiencia de ver películas de terror se convierte en un diálogo productivo e intenso entre el espectador y la ficción “una forma de negociación que no es reductible a un simple proceso de normalización.” (Olney, 2013, p. 904)

En la película *No estamos solos* de Daniel Rodríguez (2016) se retoman algunas ideas de *El Exorcista*, como la cama flotando en el aire y el demonio mostrando su ira moviendo todo y cerrando las puertas. El sonido entonces es el responsable de darle vida a los poderes del mal. En cuanto a la voz, hay una transformación de voz femenina hacia lo masculino. Si bien no es una voz tratada como en *El Exorcista*, toman de esta el ejemplo para optar por un contraste, y así la voz femenina, se ve trastocada por cambios en el tono de la voz. Por otra parte, la casa también va siendo invadida poco a poco hasta ser totalmente tomada por el demonio, para ello el sonido es fundamental porque será el que nos vaya mostrando y precisando hacia donde orientar la mirada, así nos dirige a un mundo perverso, que va más allá del mundo que nosotros podemos ver. En cuanto a la música, se valen de la música infantil para invadirnos a este mundo demoníaco y descartan la música de género al igual que *El Exorcista*. Si bien no recurren a una música experimental y atonal, es este tipo de música, no propio del género, la que logra trasladarnos a nuestros miedos más profundos, los que teníamos de pequeños.

Otra película donde se encuentra influencia de *El Exorcista* es *El Exorcismo de Emily Rose* de Scott Derickson (2005). Las escenas de posesión y exorcismo son igualmente inquietantes, violentas como el filme de Friedkin. No se sugiere nada, todo es explícito, vemos como el cuerpo de una chica se está deshumanizando y como el demonio poco a poco va perturbándola y apoderándose de ella, al igual que Pazuzu se apoderaba de Regan. El sonido aquí, una vez más es el que nos muestra esta posesión y este proceso que va sufriendo Emily. Por otro lado, un ruido importante en *El Exorcista*, que nos muestra que algo está sucediendo en Irak y luego es trasladado a Washington, es el viento. En esta película, también recurren a este sonido para acentuar escenas y mostrarnos al mal. Como señala Chion: “ciertos personajes de aura maléfica muchas veces son introducidos por el sonido”. (Chion, 1993, p. 75) Así desde un inicio no sabemos que representan, pero conforme va desarrollándose la historia cobran sentido. Los sonidos se conectan y se orientan a un solo fin: mostrarnos el poder del mal y como este puede alterar el mundo moderno. En cuanto a la música, el compositor Christopher Young utiliza el piano para la creación de una atmósfera fría. Recurre a una música atonal, música chirriante y estridente capaz de generar sensación de turbación. Esta música se asemeja a las características de Penderecki. Young utiliza sonidos opresivos, fuertes, para transmitirnos a través de sus composiciones este mundo

moderno trastocado. En cuanto a la voz, podemos percibir diversas capas sonoras que son combinadas para dar como resultado una voz cavernosa, masculina. Así como en el filme de Friedkin, aquí se hace uso del contraste. Pero no solo eso, sino que se vale de la mezcla de ruidos como gruñidos, rugidos, sonidos pre articulados para darle un tratamiento impactante y demoniaco a la voz. A través del sonido, aquí también podemos ver la dualidad, la lucha entre el bien y el mal. Así como Regan, Emily Rose es un ente acústico, que emite sonidos contruidos con fuentes sonoras heterogéneas, híbridas, incluso se podría decir que incompatibles entre sí. La influencia que ha tenido *El Exorcista* en esta película, en cuanto a la voz es muy marcada, logra un espectáculo, un show de efectos revulsivos y apela a la cruda emocionalidad.

En *El Conjuero 2* de James Wan (2016) podemos percibir como el compositor Joseph Bishara utiliza una música estridente, pasan de un perfil suave hasta llegar a sonidos electrónicos fuertes y opresivos. Nos induce y aporta una carga dramática que se va desarrollando progresivamente. Al igual que Penderecki, Bishara plantea a través de música un paisaje sonoro inestable, sin contornos claros, sin una melodía reconocible, con estridencias que sobresalten y despierten una alerta ante lo amenazante. En cuanto a la voz, el contraste es casi similar a la de *El Exorcista*. Aquí también una niña es poseída; el cambio es impactante, al ser un contraste total, una voz dulce, suave se transforma en una gruesa, cavernosa. Pero este cambio no se da de manera brusca, no solo es el cambio de tono, ritmo, timbre, es la inclusión de otros sonidos los que nos remiten a la película *El Exorcista*, como los gruñidos, rugidos, diversas voces, sonidos pre articulados, los cuales logran darle una textura particular. Aquí también se valen de diversos sonidos para crear uno nuevo, que inquiete, impacte y aterrice al espectador. Los sonidos de voz están exagerados y exacerbados y la gama de sonidos fusionados nos permite lograr un efecto crudo, pues nuestros estímulos se ven orientados al disgusto, repugnancia frente a un cuerpo deshumanizado.

Las películas de *Actividad Paranormal* retoman la idea de *El Exorcista*: la modernidad invadida por lo primitivo. Así pues, este mundo moderno es irrumpido por ruidos, que en un primer momento no se saben de dónde provienen, pero que poco a poco van in crescendo y poco a poco se verán acompañados de gritos distorsionados para aumentar la carga dramática y el clímax en la película.

El Exorcista contribuye al cine que vino después. Utilizando las obras de Penderecki muchos directores encuentran la alquimia creativa en la relación entre sonido e imagen, y de alguna manera, el efecto de ambas formas artísticas se potencia en algo más rico y extraño. La música hoy en día no solo quiere mostrarnos el género, sino que quiere a través de esta, apelar a nuestras emociones como lo hacía Penderecki. Algunos buscan una música más experimental, orientada a los ruidos como la de *El Exorcista*. Las técnicas ampliadas de Krzysztof Penderecki se han convertido en el sonido deseoso para la banda sonora de las películas, que desean un monstruoso sublime. Así pues, los años noventa vieron obras de concierto de Penderecki apropiadas en *Wild at Heart* de David Lynch, *Fearless* de Peter Weir y *Twister* de Jan de Bont. En los últimos diez años es utilizado de nuevo por David Lynch en *Inland Empire*. Y algunas películas de terror o fantásticas de autores conocidos, como Scorsese o Kubrick optan por este compositor, pues su música es aterradora, salvaje e imaginativa, por sus sonidos imprevisibles y cambiantes. Penderecki comienza en un abismo de sonoridad de doble contrabajo, y se convierte en un clímax, gritador y desconcertante. En sus composiciones, hay una sección más tranquila, antes de que regrese el terror de la primera sección.

Del mismo modo, así como Friedkin, vio en *Tubular Bells* de Mike Olfield una música que contribuía al paisaje sonoro inestable y desarticulado, siendo esta una composición que no tenía nada que ver con la película; el cine posterior muchas veces opta por descartar la música propia del género, y eligen músicas infantiles, quizás para revivir las pesadillas más profundas de nuestra infancia y volvernos más vulnerables al recordar nuestro pasado; lo cual podría desestabilizar al espectador, pues apela a nuestras emociones.

Otra contribución de *El Exorcista* al cine de hoy es en el campo de los efectos de sonido. Cambia la forma de representación sonora. *El Exorcista* expande lo visceral de las imágenes al sonido. Y es por medio de los efectos sonoros que podemos pasar de lo inquietante y simbólico, a lo flagrante, lo que se expone sin filtros: distorsiones de las voces, golpes de efectos sonoros, volumen alto, gritos, *freak show*. *El Exorcista* a través de los efectos nos adentra al mundo primitivo, invade la modernidad y la desestabiliza. Esto es muy utilizado en las películas de terror posteriores. El mal cobra vida a través de una presencia acústica, la cual va teniendo una progresión creciente y van evolucionando conforme el mal se va apoderando del mundo moderno. Los efectos

exacerbados y exagerados, nos revelan la crudeza, nos muestran un horror expositivo, directo y crudo. Así, pues en el cine posterior no busca que los efectos sonoros provenga de la fuente que lo produce sino que el espectador sienta a través de este sonido que aquello emana de la fuente sonora; es decir se busca que las sensaciones sean asociadas a la causa. Esto permite apelar a nuestras emociones y orientarlas al mundo de las perversiones.

El Exorcista es una película perturbadora, que tiene la capacidad de avivar los más profundos temores atávicos de los espectadores a través del sonido. “Así pues, aterrorizar, hacer vomitar, obligar al espectador a tirar la cabeza para atrás, ya no serían los baldones de un film como *El Exorcista*, sino sus logros profundos”. (Huayhuaca, 1989, p. 122)



REFERENCIAS

- Beltran Moner, R. (1985). *La ambientacion musical*. Madrid: Instituto oficial de Radio y Television.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidos.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidos .
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidos.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidos.
- Huayhuaca, J. C. (1989). *El enigma de la pantalla*. Lima: Universidad Lima.
- Jullier, L. (2007). *El Sonido en el Cine: Imagen y sonido, un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/sonorización. La revolucion digital* . Barcelona: Ediciones Paidos .
- Kermode, M. (1997). *The Exorcist*. London: British Film Institute.
- Murch, W. (1989). *Claridad densa- Densidad clara*. Film Sound Design.
- Navarro, A. J. (2007). *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo* . Madrid: Valdemar-Intempestivas.
- Oliart, R.M. (2011). *Los elementos que conforman la banda sonora*. Separata del curso Taller de Sonido. Lima: Universidad de Lima.
- Oliart, R.M. (2011). *El sonido en las etapas de un proceso de producción audiovisual*. Separata del curso Taller de Sonido. Lima: Universidad de Lima.
- Soegas, X. (2003). *El tratamiento informativo del lenguaje audiovisual* . Madrid: Ediciones del Laberinto. S. L.
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- BBC. British Broadcasting Corporation (productores) y Kermode, M. (director). (1998). *The Fear of God: 25 Years of 'The Exorcist'* [Película documental] Gran Bretaña: BBC.
- Blatty, W.P. (productor) y Friedkin, W. (director). (1973). *The Exorcist*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Borglum, L., Dumas, S., Maraval, V. (productores) y Winding Refn, N. (director). (2006). *The Neon Demon*. [Película]. Francia, Estados Unidos y Dinamarca: Space Rocket Nation, Vendian Entertainment y Bold Films.
- Bryce, I., Kennedy, K., Crichton, M. (productores) y De Bont, J. (director). (1996). *Twister*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Universal Pictures, Amblin Entertainment y Constant c Productions.
- Dem, L., Sweeney, M. (productores) y Lynch, D. (director). (2006). *Inland Empire*. [Película]. Estados Unidos, Francia y Polonia: Studio Canal, Asymmetrical Productions, Fundacja Kultury, Camerimage Festival, Absurda y Inland Empire Productions.
- Flynn, B., Lucchesi, G., Boardman, P., Rosenberg, T., Vinson, T. (productores) y Derrickson, S. (director). (2005). *El Exorcismo de Emily Rose*. [Película]. Estados Unidos: Screen Gems, Lakeshore Entertainment y Firm Films.
- Hardman, K. Streiner, R. (productores) y Romero, G. (director). (1968). *La noche de los muertos vivientes*. [Película]. Estados Unidos: Image Ten.
- Héroux, C. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1981). *Scanners*. [Película]. Canadá: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Moscoso, M., Prado, C., Fuentes, M. (productores) y Rodríguez Risco, D. (director). (2006). *No estamos solos*. [Película]. Perú: Miedo Entertainment SAC.
- Rosenberg, M., Weinstein, P. (productores) y Weir, P. (director). (1993). *Fearless*. [Película]. Estados Unidos: Spring Creek Productions.

Safran, P., Cowan, R. (productores) y Wan, J. (director). (2016). *El conjuro 2*. [Película]. Estados Unidos: Evergreen Media Group, New Line Cinema y The Safran Company.

Schneider, S., Blum, J. (productores) y Peli, O. (director). (2009). *Actividad Paranormal*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures y DreamWorks.

Steve, G., Montgomery, M., Sighvatsson, S., Kuhn, M. (productores) y Lynch, D. (director). (1990). *Wild at Heart*. [Película]. Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment y Propaganda Films.

