

Por razones de fuerza mayor -la grabación tiene problemas que dificultan su volcado a la escritura- el texto que a continuación se presenta es un resumen del Teórico sobre sonido en el cine dictado por la prof. Amparo Rocha.

Fuentes:

- Chion, Michel, *La audiovisión*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Mouëllic, Gilles, “Poderes de la música”, en *La música filmica*, Cahiers du cinéma Les petits Cahiers, Francia, 2006
- Xalabarder, Conrado, *Enciclopedia de las bandas sonoras*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

A pesar de que el cine tuvo que esperar décadas para ser sonoro en cuanto a su dispositivo, ya que el primer film sonoro es *El cantor de jazz*, con Al Jolson, de 1927, el sonido acompañó al cine desde sus inicios, en la figura de músicos y sonorizadores (a veces uno, a veces una pequeña orquestita, de acuerdo a las posibilidades económicas), que dotaban a las películas de su banda sonora.

La audiovisión Michel Chion (1990)

- La imagen imanta el sonido
- No existe propiamente una banda sonora
- El cine es voco y verbocentrista

En primer lugar, habría que tener en cuenta que, según afirma Michel Chion, tratándose de discursos audiovisuales, especialmente de **cine**, la imagen imanta el sonido. Esto significa que la imagen asume el predominio en la espectación -que es una **audiovisión-**, y que los sonidos se subsumen a lo que vaya apareciendo en la pantalla. Como con un imán, los sonidos se pegan a las imágenes Schopenhauer decía que en música, las palabras pasan a un segundo plano, o diríamos, se ven imantadas por la música; en el cine es la imagen la que imanta el sonido.

Por supuesto que habrá casos en que gracias a una multiplicidad de factores: naturaleza de los sonidos, mezcla (básicamente, la disposición en planos de los tres niveles sonoros: voces, sonido-ambiente y música), elementos narrativos, etc. algunos sonidos pueden pasar a primer plano.

La segunda afirmación de Chion es que no existe una banda sonora, como sí hay una banda de imágenes. Si pasamos solo los sonidos de un film, eso que oímos no guarda ni cohesión ni coherencia. En cambio, la sucesión de imágenes si las tiene. Chion argumenta que, mientras que hay un **marco sonoro**, que es la pantalla con sus límites, aún cuando tenemos pantalla en negro o en blanco, no existe un equivalente para el sonido. Este es un contenido sin continente.

De todas maneras, aclaremos que usamos la expresión “banda sonora”, por una cuestión de practicidad, para hablar del sonido de los Films.

La tercera, y de gran importancia: a pesar de que no hay cine sin imagen, pero se puede prescindir del aspecto sonoro, el cine es **voco y verbocentrista**. Esto significa que gira en torno de la voz humana (aspecto vocal) y de la palabra (aspecto verbal). A diferencia de la plástica, el cine, que es el reino de la imagen, se construyó alrededor de lo que el hombre tiene para decir verbalmente.

Pasamos ahora a la segunda diapositiva

Tres actitudes de escucha

- Distinguir: oír y escuchar – ver y mirar
- 1 escucha CAUSAL
- 2 escucha SEMÁNTICA
- 3 escucha REDUCIDA

Chion distingue tres tipos de escucha. Escuchar no es oír. Escuchar es oír con atención, seguir un hilo sonoro, prestarle atención. Sería la misma diferencia que hay entre ver y mirar.

El primer tipo de escucha es la CAUSAL: se trata de, a partir de un estímulo sonoro, de ir en busca de su causa, como cuando escuchamos una sirena y, automáticamente dirigimos nuestra atención hacia la fuente del sonido, de dónde vino. O cuando escuchamos en un concierto un solo, y vamos en busca del instrumento que lo está ejecutando. Peirce dice que el índice llama compulsivamente la atención sobre el objeto. Los sonidos son de naturaleza indicial, pero atención: en las películas esa indicialidad

está sosegada por el imán que es la imagen, aunque a veces se explota justamente esa capacidad de llamar nuestra atención. En fin, ya sea una búsqueda más o menos consciente de la fuente sonora, a ese tipo de escucha se la llama causal.

La segunda escucha es la SEMÁNTICA, que consiste en escuchar sonidos pertenecientes a un código, para descifrar lo que se dice. Hablamos de la **Lengua** o del **Morse**, que son dos sistemas semióticos sonoros.

La tercera escucha es la REDUCIDA. Esta consiste en prestar atención a los rasgos propios del sonido, tales como timbre, textura, intensidad o dinámica, altura, color, en definitiva a la materialidad del sonido, como si prestáramos atención a la pincelada, el espesor de la pintura (y si se trata de óleo, acuarela, acrílico, etc.), a la rugosidad o tersura de una superficie de un cuadro.

El que habló por primera vez de escucha reducida fue el músico del siglo XX Pierre Schaeffer, y Chion la toma de ahí. Chion también dice que las posibilidades técnicas de captación y reproducción de lo sonoro en el cine, a medida que han avanzado, permiten cada vez más acentuar el aspecto material del sonido, tendencia que por otra parte, es correlativa a la que se da en otras artes (pensemos en el collage o en muchas instalaciones).

Veamos la próxima diapositiva

La acusmática

- Palabra de origen griego teorizada por Pierre Schaeffer
- “que se oye sin ver la causa originaria del sonido”

Pierre Schaeffer toma una palabra del griego, **acusmática**, para indicar aquello que se oye sin ver la fuente sonora. En cine correspondería a todo el espacio del **sonido fuera de campo y del sonido off**.

Sonido en el cine

Voces-diálogos

Sonido ambiente

Música

Antes de entrar en este tema, distinguiremos en el sonido en el cine tres capas o niveles, las **voces, que pueden ser diálogos o voces en off**; el **sonido-ambiente** y la **música**.

Estas tres capas son niveles diferentes, que se trabajan por lo general separadamente, aunque en cierto cine documental o de tendencia documentalista, se pueden tomar simultáneamente (sonido directo). La mezcla es el mecanismo por el que se jerarquizan, según la acción lo requiera, las voces, los sonidos o la música. Recordemos que los sonidos siempre están mediados por el micrófono, pero que éste en el imaginario del espectador no aparece, como sí lo hace, en mayor medida, la cámara.

Para Chion, el micrófono en el cine se halla *escotomizado*.

Pasemos a la próxima diapositiva

Modalidades del sonido en el cine

- Sonido **in** (proviene del interior de la pantalla)
- Sonido **fuera de campo** (corresponde a sonidos del mundo diegético, pero cuya fuente no se ve en pantalla)
- Sonido **off** (exterior al mundo narrado)

Distinguiremos entre **sonido in**, como aquel cuya fuente se ve en pantalla (por ej., una personaje hablando en pantalla, una canción que sale de una radio que se ve en pantalla); **sonido fuera de campo**, como aquel perteneciente a la historia, pero cuya fuente no se ve en pantalla (ej., sonido de pajaritos de un jardín oídos desde una habitación que se ve en pantalla); **sonido off** (música de foso o extradiegética, voz de un narrador en off).

Veamos la diapositiva siguiente

Modalidades de aparición de la música en el cine

- Música de foso (extradiegética)
- Música de pantalla (intradiegética)

- **Combinaciones:**
 - Foso y pantalla
 - De la pantalla al foso
 - Del foso a la pantalla

La música puede ser interna a la historia (intradiegética o de pantalla) o externa a la historia (extradiegética o de foso). Se le llama “de foso” recordando el foso de los teatros en que la orquesta toca. Las combinaciones entre estos tipos de música son muy variados y habría que analizar cada película. El cine clásico hace uso importante de la música de foso, que acompaña y ambienta las escenas, generalmente de manera poco perceptible. En los musicales hay una combinación de música de foso y de pantalla (por ejemplo, personaje que canta con acompañamiento de foso: célebre escena de *Cantando bajo la lluvia*, con Gene Kelly); a su vez, muchas veces, una música que comienza en pantalla se hace de foso (por ejemplo, en “La noche del cazador”, la niña protagonista empieza a cantar en un bote, la cámara se aleja y la música se hace sinfónica y se enriquece, haciéndose de foso); lo contrario, no tan común, también sucede: una música de foso que luego se ancla en pantalla.

Las combinaciones son numerosísimas. Lo interesante es cómo la calidad del sonido va a ser tratado para indicar justamente, música intradiegética u off. En el primer caso se puede apelar a cierta distorsión o menor calidad sonora para indicar que se trata de música interna a la historia; la música off generalmente suena con excelente calidad, como la de un disco.

Muchas veces la música -y también palabras o sonidos- salen de diversos dispositivos que aparecen como parte de la historia: reproductores de discos, radios, altavoces, micrófonos. A esto se le llama sonido “on the air” y explota la distorsión que el sonido asume cuando está mediada por ellos.

En cuanto a los estilos de música de cine, Hollywood, en su época de oro de las décadas del 30, el 40 y el 50, impuso cierto canon que se cristalizó en fórmulas altamente convencionalizadas que, aún hoy nos remiten a géneros, escenas (de amor, de acción, humorísticas, de terror, etc.) y períodos. Durante la segunda guerra mundial, numerosos técnicos de cine, desde directores a fotógrafos, emigraron de Europa a EEUU. Muchos músicos, algunos con carreras ajenas a la música, también lo hicieron y encontraron en Hollywood un lugar de trabajo interesante. Entre ellos podemos mencionar a Korngold, Tiomkin, Rozsa y Steiner. Otros estadounidenses, como Alfred Newmann, Bernard Herrman, también se sumaron a esta línea de músicos de formación sinfónica que fueron creando, con sus particularidades personales, el estilo hollywoodense de musicalizar films. Luego, compositores como Alex North, Henry Mancini y Bernstein fueron incorporando elementos propios del jazz y de la música latina en las bandas musicales. Por los 60 y 70, acompañando muchas veces temáticas afines aparece el sonido eléctrico, de rock. En los 80, el sonido de fusión jazz-rock, con un sonido terso, con guitarras eléctricas y saxos es una marca de época. Por entonces muchas películas optan porque su banda musical sea, ya no una partitura escrita por un compositor, sino una antología de canciones, muchas de ellas de pop o rock. Los 90 incorporan el sonido étnico, con instrumentos folklóricos y cantos de fuerte referencia regional, oriental, de Centroeuropa, africanos, etc.

El abaratamiento que supuso la producción de música con sintetizadores o computadoras a partir de los 80 hizo que algunas filmografías de países no centrales eligieran esa forma de musicalizar films: lo que antes hacía una orquesta o un grupo de cámara ahora podía ser hecho por una sola persona. De todos modos, la música con máquinas no es nueva en el cine: ya había sido explotada en numerosas películas de ciencia ficción, la mayoría de clase B, desde los 50. La música contemporánea, experimental, que nunca pudo lograr un público masivo, obtenía de este modo una entrada en la cultura popular de gran público.

Cada cine local tiene sus compositores importantes. En Argentina, Ginastera, Waldo de los Ríos o Piazzolla trabajaron para cine, aunque no fue en su caso el centro

de su labor compositiva. En las últimas décadas podemos mencionar entre otros a Luis maría Serra, Emilio Kauderer o Federico Jusid. Gustavo Santaolalla ha tenido éxito en Hollywood con una fórmula actual de música de reminiscencias folklóricas (de diversos lugares del planeta) reformulada en función de la narración.

Compositores europeos como los italianos Nino Rota o Ennio Morricone son famosos mundialmente, lo mismo que los franceses Michel Legrand o Delerue.

Asimismo, hay parejas de directores-compositores que han quedado para la historia: Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann, Federico Fellini-Nino Rota, David Lean-Maurice Jarre, Steven Spielberg-John Williams, etc.

Pasemos a la próxima -y última- diapositiva

Algunas funciones de la música de cine

- Crear climas
- Ambientar épocas y lugares
- Identificar personajes o situaciones
- Sustituir diálogos
- Cohesionar la discontinuidad de las imágenes
- Intervenir en el ritmo de la narración
- Producir interpretaciones simbólicas

La música tiene variadas funciones en el cine. Al comienzo, cuando era obra de musicalizadores ocasionales, sirvió para tapar el ruido del proyector, pero rápidamente estaba ambientando lugares y épocas y subrayando, introduciendo o complementando acciones, climas, atmósferas.

En la narración cinematográfica clásica, la música está casi siempre, pero de manera imperceptible, del mismo modo que los movimientos de cámara o el montaje pasan desapercibidos con el fin de privilegiar la historia. Cohesiona y contribuye al ritmo de la narración sincrónicamente, *rallentando* o acelerando.

En los filmes que suponen cierta ruptura, la música es más discontinua, muchas veces intradieética o aparece en la narración de manera intempestiva, comentando o simbolizando. Eso dependerá de cada estética de autor, de época o de movimiento.

Finalmente, diremos que Chion considera que el sonido en el cine está preso de una estética naturalista, de la que no ha podido desprenderse. Esto significa que, si en el reino de la imagen somos capaces de ver un film con un tratamiento no naturalista (uso de distorsiones, filtros, uso expresivo del color, imagen “quemada”, etc), al sonido le exigimos que sea “claro y distinto”, especialmente en el caso de la voz y los textos verbales.

En definitiva, el sonido responde a una cantidad de convenciones, entre las cuales la más aceptada es la de la audición en todo momento (voco y verbocentrismo), que es el equivalente a la visión en plena oscuridad. Así es como, en general, siempre entenderemos lo que dicen los personajes, aun cuando hablen al lado de una trepanadota o en una discoteca con la música a todo volumen. Las películas en las que eso no sucede se destacan como excepción a la regla y sugieren un efecto más realista o documental (ver *El bonaerense*, de Pablo Trapero, de 2002, o *Nido de ratas*, de Elia Kazan, de 1954).

Ejemplos que se pasaron en clase:

Comienzo de *M, el vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang (1931), desde los créditos iniciales a la escena en que un grupo de vecinos de la ciudad lee el diario en torno a una mesa de café. Se señaló cómo no hay música de foso, sólo el silbido del asesino, que sirve para identificarlo, antes de ver su rostro. También el juego entre voces fuera de campo con pantalla en negro que luego se hacen *in* (grupo de niños cantando canción infantil de tema truculento, voz del canillita anunciando el titular que habla del asesinato), el modo con que con los pocos recursos de la época se recrea el sonido de la ciudad (bocinas, ruido de autos, bastante medidos) y el encabalgamiento entre una voz de entre la muchedumbre que lee el diario mural con la del vecino que lee el diario en el bar.

Comienzo de *La infancia de Iván*, de Andrei Tarkovski (1962), para ilustrar el uso de la música: la primera parte, música que acompaña escenas de la infancia, simbolizadas por la luminosidad y la figura de la madre y el brusco despertar de Ivan, huérfano y pequeño soldado en medio de la crueldad de la guerra.