



## Los sonidos del cine

.....  
**Herminia Arredondo y Francisco J. García**  
**Huelva**

*Las relaciones entre el sonido y la imagen visual en el cine no pueden interpretarse como una simple adición. La dimensión sonora (palabra, música, sonidos, ruidos, silencios), con su significación propia, puede llegar a constituirse en imagen de pleno derecho haciendo al cine «audiovisual». En este trabajo se propone que el análisis cinematográfico tenga en cuenta esta dimensión sonora para la elaboración de propuestas didácticas integrales.*

«Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido: unas veces dejándola de lado y otras tratándola como un terreno exclusivo y menor. Aunque algunos investigadores hayan propuesto enfoques muy valiosos sobre la cuestión, sus aportaciones no han ejercido aún la suficiente influencia como para imponer una reconsideración del conjunto del cine en función del lugar que en él ocupa el sonido desde hace más de sesenta años» (Chion, 1993: 11).

Si en 1993 aparecía publicada en nuestro país la obra de Michel Chion, *La audiovisión*, de cuya introducción hemos tomado el párrafo anterior, hoy, en 1998, la situación parece haber cambiando notablemente a raíz de la influencia ejercida por este mismo autor. No obstante, los efectos de estas investigaciones sobre las relaciones entre el sonido y la imagen

en el cine y otros medios, apenas han tenido la más leve repercusión en nuestro entorno educativo.

### **1. Audio + visual = audiovisual**

El cine, la televisión y demás medios audiovisuales no se dirigen sólo a un único sentido, la vista, sino que suscitan una actitud perceptiva específica que Chion propone llamar la «audiovisión», hasta hoy ignorada como tal, o reducida a un simple esquema aditivo. En la combinación audiovisual (ver las imágenes más oír los sonidos) una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve (Chion, 1993: 11). Pero esta relación además de ser compleja y no arbitraria, viene siendo variable desde la invención del sonoro, a finales de los años veinte, cuando al cine se le



añadió la palabra, la música y los ruidos.

En esos momentos iniciales se planteaba: «¿cómo hacer para que el sonido y la palabra no sean una simple redundancia de lo que se ve? Este problema no negaba que lo sonoro y lo parlante fuesen un componente de la imagen visual; al contrario, era por su condición de componente específico por lo que el sonido no debía producir redundancia con lo que se veía en lo visual» (Deleuze, 1987: 310).

La música ya presente en el cine mudo, improvisada o programada, «se hallaba sometida a una cierta necesidad de ‘corresponder’ con la imagen visual, o de servir a fines descriptivos, ilustrativos, narrativos, actuando como una forma de título intermedio. Cuando el cine se hace sonoro y parlante, la música queda en cierto modo emancipada, y puede cobrar vuelo» (Deleuze, 1987: 314). Pero el temor arrastrado desde entonces, de no hacer redundantes lo sonoro y lo visual no ha dejado de preocupar, pues la dimensión sonora no implica obligatoriamente que el cine se vuelva «audiovisual».

Lo sonoro puede ser entendido únicamente como un nuevo componente de lo visual; por eso se persigue la simultaneidad de las dos imágenes: «además de la idea determinada por la sucesión de dos imágenes (o montaje ‘vertical’, siguiendo el sentido del desarrollo de la película), se obtenía otra idea nacida de la relación inmediata de lo visual y lo verbal (montaje ‘horizontal’), siendo simultáneas las dos significaciones» (Mitry, 1990: 100).

A pesar de todo, se sigue subordinando lo sonoro a la secuencia visual. Una concepción que no ha dejado de ser sentida aún hoy hace reposar la continuidad de la película esencialmente sobre el desarrollo visual como arma-

zón y eje de estructura (Mitry, 1990: 101). Esto puede suponer que se considere a la música, los sonidos y los ruidos como información suplementaria, como comentario de las imá-

genes. Y a su vez, originar un punto de vista simplista y sesgado que nada tiene que ver con el cine y el lenguaje cinematográfico de hace ya bastantes años. Una postura que desafortunadamente puede observarse en los programas docentes y en la mayoría de los libros de texto utilizados en nuestras aulas de Primaria y Secundaria, en los que el estudio del sonido en el cine queda habitualmente reducido a la música como recurso al servicio de la imagen, a la banda sonora como un producto musical lanzado al mercado en formato CD, o al musical como único ejemplo ilustrativo de la música en el cine.

Esta situación, que viene

a identificar lo sonoro en el cine con la partitura musical y con una serie de efectos ambientales, nos parece absurda si pensamos en la música del siglo que nos deja. ¿Cómo es posible que se tenga esta idea de la música en el cine, de la relación entre la imagen sonora y la visual, cuando los conceptos de objeto sonoro, paisaje sonoro, ruido y silencio como materia musical, medio ambiente sónico, música concreta y electrónica..., inundan nuestra manera de hacer y concebir la música y son ampliamente conocidos desde finales de los sesenta a través de las publicaciones de Pierre Schaeffer (1988) y de la obra pedagógica de Murray Schaffer (1985a, 1985b), entre otros?

«En el transcurso del siglo XX, todas las definiciones convencionales de la música han sido refutadas por las abundantes actividades de los músicos mismos» (Schaffer, 1985a: 13): la amplia utilización de los instrumentos de percusión en la música orquestal, introduc-

El cine, la televisión y demás medios audiovisuales no se dirigen sólo a un único sentido, la vista, sino que suscitan una actitud perceptiva específica que Chion propone llamar la «audiovisión», hasta hoy ignorada como tal, o reducida a un simple esquema aditivo.

ción de procedimientos aleatorios, la apertura de las composiciones y salas de concierto a los sonidos exteriores a las mismas, la música concreta utilizando la cinta magnetofónica, o la música electrónica. Toda esta amplia oferta, cualquier cosa que suene, el nuevo paisaje sonoro de la vida contemporánea, el universo sonoro... determinan la nueva orquesta y los nuevos músicos así como la tarea de los educadores musicales (Schafer, 1985a). Si oímos y hacemos música en nuestra cotidianidad y en nuestras aulas recurriendo no sólo a los instrumentos y sonidos supuestamente habituales, sino que trabajamos con variados objetos sonoros, construyendo con sonidos, ruidos y silencio, nuestra postura ante la «música» en el cine implicaría la asunción de estas mismas propuestas que ampliamente rebasan aquella mirada sesgada.

Mientras, el cine llamado clásico, concebido como arte fundamentalmente visual enriquecido con el sonido, la palabra y la música, ha cedido ante un cine moderno que implica un nuevo uso de lo parlante, de lo sonoro y de lo musical, una dimensión original de la palabra oída: «ya no es

una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual» (Deleuze, 1987: 320).

## 2. Una propuesta «audiovisual» para el aula

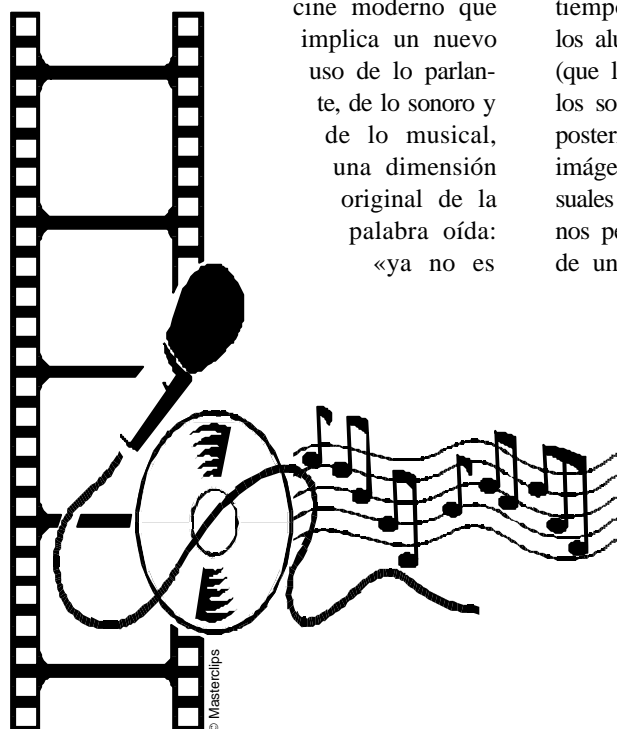
Centrándonos principalmente en las funciones del sonido en la cadena audiovisual, hacemos ahora una propuesta abierta de aspectos que podemos trabajar con los estudiantes de Educación Secundaria.

### 2.1. «Valor añadido»

Podemos observar cómo el valor añadido es recíproco: «el sonido hace ver la imagen de un modo diferente a lo que ésta muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad» (Chion, 1993: 31). Este valor añadido puede tener distintos efectos en la percepción de la imagen, influyendo en la sensación de movimiento y velocidad y, sobre todo, en el tiempo percibido. Para esto presentaremos a los alumnos varios fragmentos de una película (que luego veremos completa) sólo mostrando los sonidos, luego sólo viendo las imágenes, y posteriormente imagen más sonido. Presentar imágenes sonoras por un lado, imágenes visuales por otro, y por fin imágenes audiovisuales nos permitirá construir uno o varios discursos de un mismo fragmento cinematográfico.

### 2.2. Función unificadora del flujo de imágenes por el sonido

Enlazar las imágenes puede realizarse, por ejemplo, mediante efectos de encabalgamiento u «overlapping» en el nivel del tiempo, haciendo oír ambientes globales (lo que denominaríamos «paisaje sonoro») en el nivel del espacio, o por la presencia de una música orquestal que desborda el marco espacio-temporal real (Chion, 1993: 51-52). De la propuesta anterior para realizar con los alumnos, pasamos a este apartado, en el que ya





nos centramos en un aspecto mucho más concreto de la unión imagen sonora/imagen visual, donde la primera se comporta como soporte unificador de la secuencia de imágenes visuales.

### 2.3. Función puntuadora del sonido

Esta tarea corresponde principalmente al montador o encargado del sonido, aunque su diseño a veces aparece incluso ya en el guión. Entre otras posibilidades puntuadoras, que van más allá de la mera sincronización de ruidos con imágenes, podemos analizar la «puntuación simbólica mediante la música», el «leitmotiv» (Chion, 1993: 53-57). El «leitmotiv», recurso muy utilizado en la composición musical (sobre todo en el drama wagneriano), consiste en un tema o motivo musical que se asocia a un personaje, una idea, un pensamiento, un acontecimiento, y que se utiliza como referente de los mismos evocándolos o recordándolos. Este procedimiento musical, muy común en el cine, podremos buscarlo y analizarlo con nuestros alumnos, así como algunos otros recursos que a modo de decorado sonoro definen un espacio particular con su presencia.

### 2.4. Función de anticipación

Podemos encontrar ejemplos de situaciones en las que el «audioespectador», consciente o inconscientemente, crea una expectativa de resolución de lo que está viendo y oyendo, aunque esta anticipación pueda ser confirmada o negada posteriormente (Chion, 1993: 58-59). La música desempeña un importante pa-

pel sugiriendo situaciones de este tipo, en las que un sonido, un ritmo sonoro, u otro recurso musical, crean estas expectativas.

El estudio del sonido en el cine queda habitualmente reducido a la música como recurso al servicio de la imagen, a la banda sonora como un producto musical lanzado al mercado en formato CD, o al musical como único ejemplo ilustrativo de la música en el cine.

Esta situación, que viene a identificar lo sonoro en el cine con la partitura musical y con una serie de efectos ambientales, nos parece absurda si pensamos en la música del siglo que nos deja.

### 2.5. Modos de expresar el silencio

La ausencia de sonidos y ruidos no es el único recurso utilizado en el cine para expresar el silencio. También pueden aparecer ambientes en los que se hace sentir el silencio utilizando sonidos tenues, sonidos lejanos, ruidos que sugieren intimidad, discretas reverberaciones, etc. (Chion, 1993: 61). Encontrar situaciones de este tipo puede ayudarnos a descubrir la función del silencio, entendido no sólo como ausencia de sonido/ruido, en la música y en otros lenguajes como el cinematográfico.

### 2.6. Puntos de sincronización de imagen sonora y visual

Buscaremos puntos de sincronización entre fenómenos sonoros y visuales. Este es el caso de imágenes visuales de golpes, disparos o impactos, reforzadas con sonidos en un encuentro puntual e instantáneo (Chion, 1993: 63).

### 2.7. Localización de la fuente sonora

Este es un tema del que habitualmente vienen ocupándose distintas publicaciones en las que se incluye el estudio del componente sonoro del cine: Gaudreault y Jost (1995), Casetti y Di Chio (1996), Chion (1993) o Mi-try (1990), entre otros.

Sonido diegético («onscreen» u «offscreen», interior o exterior) y no diegético; sonidos, voces, ruidos y música de tipo *over*, *in*, *off*; auri-

cularización; acusmática... constituyen todo un entramado de categorías tratadas en dichos estudios. Estos conceptos han surgido en torno a la visualización o acusmatización de la fuente sonora; es decir, sonidos que se oyen acompañados de la visión de la causa que los origina en el primer caso, y sonidos percibidos sin la visión de su fuente en el segundo.

La complejidad de las situaciones que podemos encontrar en los análisis filmicos que realizaremos con nuestros alumnos nos impide reducirlas a una triple visión *over-in-off*. Estas tres categorías, aunque útiles, deben ser enriquecidas con otras dimensiones que superen sus límites restrictivos (Chion, 1993: 78-81): «sonido ambiente» (sonidos de un espacio particular y que envuelve una escena), «sonido interno» (corresponde al interior biológico y mental de un personaje), «sonido *on the air*» (sonido presente en la escena, producido por aparatos electrónicos: radio, teléfono, etc.).

Asimismo, la música puede aparecer a partir de una fuente sonora situada en el lugar y tiempo de la acción (música de foso o no diegética), o fuera de ésta (música de pantalla o diegética), pero de modo flexible, siendo posible el paso fácil y frecuente de un tipo a otro, o la simultaneidad de ambos.

Como complemento a esta propuesta «audiovisual» podríamos ocuparnos del discurso musical en sí mismo recurriendo a dimensiones tratadas hasta ahora tangencialmente o únicamente en su relación con la imagen visual. Esto supondría ocuparnos de los instrumentos, voces y timbres empleados; la composición musical (sea específica para la película, o tomando piezas de otros contextos); la edición discográfica de la denominada comúnmente «banda sonora»; sistemas y técnicas de grabación; reproducción del sonido en la sala; etc.

#### Referencias

- CASETTI, F. y CHIO, F. (1996): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.  
 CHION, M. (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.  
 DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.  
 GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.  
 MITRY, J. (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal.  
 SCHAEFFER, P. (1988): *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza.  
 SCHAFFER, R.M. (1985a): *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Ricordi.  
 SCHAFFER, R.M. (1985b): *Limpieza de oídos*. Buenos Aires, Ricordi.

• **Herminia Arredondo Pérez** y **Francisco José García Gallardo** son profesores de Música en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Huelva.