

Semiótica de los Medios II

Curso de Verano 2022

Teórico

El sonido en el cine

Amparo Rocha Alonso

Nota: este teórico es una reescritura de un teórico presencial, por lo que encontrarán diálogos con alumnos y sus intervenciones.

Vamos a empezar la clase de hoy, que tiene que ver con un tema que estamos viendo en los teóricos, que es **enunciación audiovisual**, en especial, **enunciación cinematográfica**. La clase de hoy va a estar dedicada a un tema poco transitado o que solo en los últimos tiempos ha recibido mayor interés, que es el del **sonido en el cine**. Básicamente, podríamos decir que la cuestión sonora en los discursos audiovisuales siempre fue poco tratada, siendo que hablamos de discursos audiovisuales, o sea, la palabra *audio* está en la misma definición, en la misma caracterización tanto del cine como de la televisión. Sin embargo, hay una enorme cantidad de bibliografía dedicada a la cuestión visual, tanto en cine como en televisión. Yo me voy a remitir a quien ha sido pionero en estos estudios, el autor de *La audiovisión*, del cual ustedes tienen un fragmento de capítulo. El autor al que me refiero es Michel Chion, un francés que hace unos años estuvo en la FADU, la facultad de Arquitectura y Urbanismo, donde se dictan varios diseños como Diseño de Imagen y Sonido. Fíjense cómo le pusieron a esta carrera, relativamente nueva en la UBA, le pusieron Diseño de Imagen y *Sonido*, y Michel Chion fue a dar una conferencia, lamentablemente no pude ir, pero no sólo dio una conferencia sobre este tema sino también un concierto, ya que él es compositor. Así que él, como les digo, fue de los

primeros que se tomó muy en serio la cuestión del sonido en cine, también en televisión, en video, cuando comienza en los años '80 el videoclip. Él se dedicó mucho a esos temas y por eso sus aportes son muy importantes. El libro se llama *La audiovisión* y ya en el título tenemos el enfoque que va a dar acerca de qué sucede cuando vemos una película. La idea de él es que cada vez que vemos una película estamos oyendo y viendo la película. Al final del libro amplía el concepto, en otro capítulo llamado "Hacia una audiologovisión", vamos a ver después de qué se trata esto. En principio la palabra *logos* remite a la palabra griega que se usa en distintas palabras compuestas como filología, *logos*, ¿a qué suena? ¿A qué remite? Cuando uno va a un diccionario griego- castellano se va a encontrar con un montón de acepciones, pero todas tienen que ver con palabra, discurso. Los griegos tenían otro tipo de concepción que la nuestra, como sucede con cada lengua relativa a cada pueblo determinado, que compartimentaban, como decía Saussure, los conceptos de manera diferente. Y para ellos ciertos conceptos que para nosotros están estancos, estaban juntos, pero por ahí algunos otros estaban separados. En el caso de *logos* uno va a encontrar: "palabra", "discurso", "pensamiento", "razonamiento". Entonces la idea de audiologovisión tiene que ver con oír, con comprender el discurso y con la visión de las imágenes. Entonces, este señor Michel Chion se dedicó a ver qué sucedía con eso que era de alguna manera tan potente y generaba tantos efectos, pero que en general no es tan registrado por los espectadores. Pareciera que todo entra por los ojos, pero en realidad hay mucho que entra por el oído y que va construyendo la narrativa, que va generando estados de ánimo, va haciendo una determinada cantidad de cosas, pero *siempre subordinado al poder de la imagen*. En el propio lenguaje observamos el imperio de lo visual en nuestra cultura, en la cultura occidental. Decimos "ver" una película, "ver" TV y cuando yo trato de hacerles notar cómo Chion pone el acento en algo poco frecuentado la palabra que se me ocurre es "visibilización". Fíjense, otro término ligado al campo semántico de lo visual. Desde Platón en adelante, se ha privilegiado la vista, los ojos, lo visual.

Esta clase la voy a encarar al revés de otras, en que primero desarrollo la teoría y luego ejemplifico. Aquí les voy a poner unos ejemplitos y vamos a ver qué les pasa. La idea es que presten mucha atención a los aspectos sonoros y vean su relación con las imágenes:

Promising young woman (Emerald Fennel, 2020): una película muy nueva, cuyo título fue traducido como ***Hermosa venganza***. Su temática es, lamentablemente, de gran actualidad. Trata sobre el abuso sexual a jóvenes en condiciones de indefensión (por alcohol, sustancias, o simplemente por debilidad emocional o física, etc.). En realidad, el tema es más amplio y profundo: el uso y abuso de los débiles, quienesquiera sean. Y traigo a colación esto, porque hay varias escenas en las que la música -parte del sonido en el cine, no todo, como verán luego- es muy importante. Funciona comentativamente (Bettetini), como referencia temática e intertextual. En un caso, un tema de Paris Hilton escuchado por la protagonista y su “interés amoroso” en un local, suerte de contraseña de época. Pero, el caso que me interesa, por ser más alejado en el tiempo. Es el de dos escenas que remiten a una película de culto de Hollywood, ***The night of the hunter*** (Laughton, 1955), una película de cine arte, podríamos decir, que en realidad la industria odió, porque era lo más alejado que pudiera ser del sueño americano. Era su cara reversa en la figura de dos chicos, un nene y una nena chiquita que huyen del asesino de su madre, que los persigue en busca de un botín obtenido de un robo. Yo siempre daba la escena de persecución de estos niños, que logran escapar momentáneamente de su cazador y es allí que surge una escena audiovisual de una enorme poesía: imagen y música cantada off por una voz infantil con una letra que habla de los seres indefensos y los peligros que los acechan:

https://www.youtube.com/watch?v=aMF0Wc_hm4A&ab_channel=JorgePlacencia

Resulta que en esta película de estética pop con reminiscencias de esos interiores oníricos y algo perturbadores de David Lynch, primero aparecen los padres de la protagonista viendo una escena de *La noche del cazador* con un diálogo entre el asesino, un pastor religioso, y Dios, muy alusivo al tema de la película, y luego, en el momento de descubrimiento de la cruda verdad por parte de la protagonista, la banda sonora es esa

bella canción de aquella película. En ambos casos sobrevuela un concepto muy freudiano: lo siniestro, cómo lo terrible, el mal, anida en la cotidianeidad, en los lugares y personas menos pensados.

September 11 Corto de Alejandro González Iñárritu, perteneciente al film colectivo *11-9-01*, en el que diferentes directores del mundo expresan su particular visión de los acontecimientos acaecidos en esa fecha (atentado a las Torres Gemelas). Se les encargó a once directores, entre ellos uno que más que director es actor, Sean Penn, a distintos directores de la China, India, Japón, Israel, Estados Unidos, Inglaterra... un corto con su mirada personal sobre el once de septiembre. Y ninguno fue obvio, cada uno planteó una mirada descentrada en relación con ese fenómeno. Este es de un director mexicano que po ahí ustedes conocen porque dirigió *Babel*, *Amores Perros*, *21 gramos*, Alejandro González Iñárritu. El hizo este corto bastante experimental: pantalla en negro, con el sonido directo tomado de distintas grabaciones de gente que estuvo presente en las cercanías de las torres y que grabó. Pero lo que hay es solamente sonido. El sonido es muy tremendo. ¿Qué pasa cuando no hay imagen? El sonido emerge en primer plano. Y es el sonido de voces que gritan, sonido ambiente, sonido de explosiones, toda esa banda sonora totalmente documental. Por un momento, hay un microsegundo que aparece la imagen como un flash y se vuelve a la pantalla en negro. Acá se somete al espectador a una experiencia extrema, que es esta cuestión experimental de sonido sin imagen. ¿Cuánto se puede sostener? En este caso se sostiene justamente por el sonido, tan documental y a la vez tan simbólico. Como vamos a ver con Chion, la imagen imanta el sonido, pero cuando no hay imagen el sonido adquiere total protagonismo; la textura sonora se ha logrado con una edición muy trabajada que deja oír de pronto frases enteras en distintos idiomas, sonido directo tomado de testigos presenciales y en otros momentos sonido inarticulado; los flashes de imágenes concitan total atención, ya que son figura sobre fondo; uso de la música al final; contraste negro-blanco simbólico.

<https://www.youtube.com/watch?v=zNgKoUWOBQo>

El comienzo de **M** (Fritz Lang, 1931): con pocos recursos técnicos se generan ruidos de ciudad (bocinas, campanas); la presentación del asesino a través de su sombra; su voz y el leit motiv del silbido, que finalmente lo identificará, ya que el único testigo es ciego. La maestría narrativa de Lang, que trabaja con mínimos recursos e imágenes muy metafóricas de la desaparición de la niña, casi como cuadros abstractos o metafísicos (estilos pictóricos). <http://www.youtube.com/watch?v=0VMgLJKiaA>

La famosísima escena de **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942) en la que Ingrid Bergmann pide al músico del cabaret que toque una canción, "As time goes bye". Él lo hace, pese a tenerlo prohibido por su jefe, Hunphrey Bogart, a quien le recordaba un viejo amor (la citada Bergmann). Un clásico de todos los tiempos, con todas las convenciones: primeros planos con filtro para ella, música intradieética tarareada primero por ella y luego tocada por el pianista. Encuentro electrizante de miradas entre él y ella con el acompañamiento de música de foso (extradieética), que retoma el motivo de la canción.

<https://www.youtube.com/watch?v=7vThuwa5RZU>

Trailer de **Godzilla versus Kong** (Adam Wingard, 2021): es un *trailer*, que es un género en sí mismo, ya que en muy corto tiempo debe acumular una narrativa atrapante, espectacular. Aquí encontraremos sonidos a los que nos hemos acostumbrado, maquinales, espectaculares, que apuntan a la pura sensación. Los efectos especiales son siempre audiovisuales. Presten atención al silencio entre explosiones, que es silencio digital (casi la nada sonora) y también a las voces, que se oyen siempre, aún con el mayor estruendo. El ejemplo que di los últimos años era **Transformers**, de 2007 y **Black Panther** (2018)

Lo interesante es que el texto de análisis puede ser aplicado a cualquiera de ellos sin cambiar: pertenecen a lo que Darley llama cine-espectáculo, basado en los efectos especiales, fundamentalmente a partir de la digitalización. A lo sumo, puede cambiar la

música, más cercana al rock o al rap (más “blanca” o más “negra”), de acuerdo a la temática.

[\(234\) Godzilla vs. Kong – Trailer Oficial - YouTube](#)

[\(234\) Marvel Studios' Black Panther - Official Trailer - YouTube.](#)

Y esto es lo primero que dice Michel Chion acá, que está sintetizado en la frase: **la imagen imanta el sonido**. Acá estamos hablando del sonido, no de música sino de sonido en general: después vamos a ver que el sonido tiene diversas capas que son tratadas de manera diferente en el procesamiento de un film. Quiere decir entonces que el sonido siempre va a estar subordinado a las imágenes.

La audiovisión Michel Chion (1990)

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

Haciendo un paréntesis, porque esto que voy a decir ahora no lo van a encontrar en Chion, sino que tiene que ver con aportes más de la cátedra, de cosas que hemos estado viendo en la cátedra, como investigaciones, diríamos que desde el punto de vista del modelo peirceano, se acuerdan que vimos en la primera parte del programa el modelo peirceano, la segunda tricotomía, los tipos de signos...Luego, según Verón no vamos a hablar de signos sino de modos de significación; vimos la cuestión del cuerpo significativo cómo se transferían esos tres órdenes del sentido a otras materias autónomas en relación al propio cuerpo y entonces lo que diríamos es que el sonido como materialidad significativa es... ¿qué sería para ustedes? ¿Es icónica, simbólica, indicial? ¿Qué les parece?

- Indicial.

- Y simbólica.

- Bien, es muy interesante. Ahí en esto que yo estoy haciendo y además lo está registrando el micrófono, tendríamos que separar, como separa Chion, lo vocal de lo verbal. Lo vocal es indicial. Lo verbal es simbólico. Son dos, fijate que pareciera que está todo junto, pero semióticamente uno tiene que hacer esa distinción. Pero sí te diría que el sonido en sus distintas facetas puede tener simbolismo, eso lo vamos a ver luego, cómo funciona en el cine la cuestión convencional. Es decir, cómo los sonidos, en especial la música pero también otras cosas, convencionalmente funcionan para generar terror, amor, sexo, persecución, todo eso es a lo que la música contribuye fuertemente y el sonido en general.

Muy bien, entonces diríamos en este paréntesis que hacemos, que desde el punto de vista peirceano, el sonido es indicial. El sonido es indicial porque funciona indicialmente, remite a su objeto-fuente por estar afectado directamente por él, porque todo sonido surge de una fuente, una fuente sonora. La fuente sonora puede ser acústica, por ejemplo, este golpe que acabo de hacer acá o mi voz, o sea, todos los sonidos acústicos que sólo necesitan del aire para propagarse, pero también los sonidos pueden ser eléctricos o electrónicos. Ustedes muy bien saben, porque vivimos en un mundo que está totalmente rodeado de esos sonidos, la fuente puede ser eléctrica o electrónica, se pueden producir

sonidos no naturales sino a partir de cifras, se pueden sintetizar sonidos a partir de impulsos eléctricos. Pero siempre hay una fuente, siempre hay algo que produce el sonido y el sonido surge en un momento dado y se propaga desde un lugar determinado. Si el sonido, en el caso de los sonidos acústicos remite a la fuente natural; en el caso de los sonidos producidos eléctrica o electrónicamente el sonido, ¿adónde nos lleva? Cuando uno oye un sonido que tiene un cierto volumen, digamos, que supere cierto grado de audición ¿qué pasa? No nos remite a la fuente de verdad sino a dónde...

- Al lugar de donde sale.

- ¿Y el lugar de dónde sale el sonido cuál es?

- Los parlantes.

- Los parlantes. Obviamente también, como lo sabe cualquiera de ustedes, por ahí hay varios que hacen música, también con los instrumentos o la voz amplificados el sonido remitirá a donde sale, o sea, los parlantes. Lo que pasa en este momento, mi voz en el micrófono, o alguien que toca la guitarra criolla y le ponen el micrófono para tomar el sonido para que pueda ser escuchado con mayor volumen.

Pero básicamente, el índice remite a aquel lugar de donde sale y llama la atención compulsivamente hacia ese lugar. Tiene estas dos características fuertes, además de que no se parece a su objeto, no se parece a aquello que lo produce. Es un índice.

Ahora bien, para volver a Chion lo que diríamos es que esta cualidad de llamar la atención compulsivamente en el cine va a estar subordinada, imantada por el poder de la imagen. Es decir, es la imagen la que nos va a guiar en la lectura, en un sentido global, en la audiovisión haciendo que esos sonidos generen efectos en nosotros sin que nos demos cuenta o que alcancemos cierta conciencia de ciertos sonidos que nos llaman la atención y a los cuales prestamos atención. Entonces, el sonido está subordinado al poder icónico de la imagen, el poder de la imagen es el poder de su iconicidad, ¿no es cierto? De esa fuerte analogía, especialmente en el cine.

Lo segundo que dice Chion con respecto del sonido es que no existe propiamente una banda sonora, a pesar de que hecha la aclaración yo voy a seguir hablando de banda sonora porque es muy práctico, pero él dice que no se puede establecer una equivalencia entre banda sonora y banda de imágenes. Para esto toma el concepto de **marco**, esto viene de Jacques Aumont que se dedica a la imagen. Jacques Aumont es un francés que escribió un libro, *La imagen*, que es, de alguna manera, el puntapié para toda la problemática del dispositivo que ustedes vieron en Semiótica 1 y muy brevemente en mi texto sobre la prensa gráfica (Rocha, 2020). Aumont tiene un capítulo que se llama La imagen y el dispositivo y él dice que uno de los elementos del dispositivo imagen, de cualquier tipo de imagen, ya sea de dibujo, grabado, fotografía, cine, es el **marco**. Siempre una imagen tiene un marco, toda imagen está enmarcada. El marco en el cine es básicamente el borde de la pantalla en la que estuvimos viendo cine, ustedes saben por experiencia que por ahí ahora vemos cine hasta en una tablet o en un celular, es decir, en pantallas muy pequeñas a las cuales nos hemos ido acostumbrando, pero todas, grandes o chicas, tienen marco. El marco es un continente, la imagen es el contenido. En el caso de lo sonoro, de la cantidad de sonidos que pueden estar acompañando a una imagen, a un plano, a una sucesión de planos, no hay continente para ese contenido, hay puro sonido, pero no hay un marco sonoro. Esto quiere decir que cuando uno ve un sintagma cinematográfico, es decir, la cadena de planos hechos por montaje, por cortar y pegar, que es uno de los procedimientos más importantes del cine, uno encuentra en esa sucesión de imágenes cierta cohesión y cierta coherencia aun cuando se dan, por ejemplo, casos de imágenes muy inconexas. Una alumna hoy me preguntaba por el comentario extranarrativo de Bettetini, decía que no lo entendía, y yo le dije: mirá los ejemplos que están en la página de la cátedra, por ejemplo, *Un perro andaluz* de Buñuel. Es una película surrealista, explícitamente surrealista, en la que las imágenes son complemente inconexas, no tienen nada que ver entre sí, al menos en el nivel más obvio. Son muy oníricas. Sin embargo, por el hecho del montaje, uno encuentra una fluidez en esas imágenes. Con los sonidos, si uno escucha una banda sonora, que Chion no la llama banda sonora, uno no va a encontrar esa cierta cohesión, cierta coherencia, lo que va a escuchar

es una cantidad de sonidos que no tienen nada más que eso. Esa es la segunda aclaración que hace Chion en relación con el sonido en el cine.

Y finalmente esto que el compañero adelantó, por suerte, para hablar de esta distinción entre lo vocal y lo verbal. Una cosa interesante que sucede con el cine es que puede haber cine sin sonido, pero no puede haber cine sin imagen, salvo casos extremadamente experimentales como el corto de González Iñárritu que tienen para ver y que se pueden dar una vez en la historia del cine, una o dos veces. Chion menciona algunas películas que tienen varios segundos con pantalla en negro o en blanco, imaginen que varios segundos en el cine es un mundo, o incluso menciona una película de una escritora francesa Marguerite Duras, que también hizo cine, que tiene varios minutos de pantalla en negro. Es un caso en que no hay imagen, pero salvo estos casos excepcionales no puede haber cine sin imagen aunque sí puede haber cine sin sonido. Sin embargo, Chion dice, paradójicamente, **el cine descansa sobre la voz y la palabra**. Por eso el cine es **voco y verbocentrista**, o sea, gira en torno de la voz y las palabras que profiere esa voz. El eje no son las imágenes sino lo que la voz y las palabras hacen con esas imágenes. Y la explicación que da es muy sencilla. Es decir, ¿por qué gira en torno de la palabra y la voz? Porque es propio de lo humano. Podríamos decirlo de esta manera, de las palabras dichas por voces, voces humanas, con todo lo que eso significa: la voz tiene un color, un timbre, una densidad, matices, la voz, ya sabemos que -lo vimos con el cuerpo significante-, es un dispositivo de contacto muy fuerte, quizás más importante aún que la mirada. Así que el cine, a pesar de que es imagen, gira en torno del lenguaje y del lenguaje no escrito, porque uno podría pensar en una película: imágenes y lenguaje escrito. De hecho, puede haber varias películas así y las películas mudas eran así. Las primeras mudas no eran mudas, el cine mudo no era mudo, en realidad: era silencioso. ¿Por qué no era mudo? Porque los personajes hablan en el cine mudo, pasa que no se escucha lo que dicen, lo que aparece son los intertextos con algunos diálogos que nos van guiando, pero las personas hablan, no hacen mímica. Entonces, muchos, para ser más técnicos, dicen cine silente o silencioso. Pero fíjense que sigue girando en torno de la palabra, no de lo vocal porque todavía no estaba la voz, no había dispositivos técnicos para registrar los sonidos

sincrónicamente. Así que el cine, paradójicamente, siendo imagen gira en torno de la voz y de las palabras dichas por voces. La respuesta que da Chion es, simplemente, porque es humano y el ser humano gira en torno de las cosas de la condición humana que se expresan, fundamentalmente, como en el teatro, como en la literatura, con palabras. Ustedes también pueden decir que hay otros tipos de lenguaje: está la danza, la escultura, la pintura, en las que no está la palabra, aunque Barthes diría que siempre está la palabra, aunque sea en el título de la obra, siempre está la palabra anclando un sentido. Pero lo cierto es que el cine, que es el continuador de la novela realista del siglo XIX y es cierto, pero también es el primito del teatro, de hecho, el primer cine que se hace que no es documental (por ej., la llegada del tren a la Estación de Saint Lazare de los Lumiere) es prácticamente teatro filmado, una cámara fija, un plano general y la gente actuando, y el teatro lo mismo, gira en torno de la palabra.

- Pregunta de alumno: ¿La de Chion es una perspectiva comunicacional, más que semiótica?

Es semiótica, porque todo esto que está diciendo tiene que ver con el estudio de lenguajes, de sistemas semióticos, de cómo funcionan los sistemas semióticos.

Pero cierto que sí, que piensa tanto en la producción como en la recepción, en los efectos en la recepción, y no usa demasiado los términos enunciativos, la teoría de la enunciación, al menos en este libro. Tampoco habla de comunicación.

- ¿No retoma a Metz?
- No, él hace como un camino paralelo, un camino propio, está pensando en términos de medio, el cine, de géneros, los distintos géneros, pero sigue siendo una mirada semiótica y en ese sentido te diría no es puramente comunicacional, sino que está pensando en términos del lenguaje que, como diría Verón, arma paquetes textuales. En el caso del cine queda claro que hay imagen, sonido y palabra. Son como tres distintos sistemas semióticos y la palabra puede ser oral y también palabra escrita, podemos hacer todas esas reflexiones. Pero es cierto que está pensando en términos de cómo se produce, cómo se hace eso, y también qué efecto genera.

Una cosa que no dije hasta ahora es que el sonido acompaña al cine desde sus comienzos. Incluso en el cine mudo, el cine silente, en realidad el sonido está ahí presente. Desde los comienzos hubo sonido en el cine. Les voy a leer una pequeña cita de los hermanos Marx, conocerán a los hermanos Marx, unos cómicos muy importantes de los años veinte y treinta, que primero vienen del circo y del vodevil y después se hacen muy famosos en el cine, especialmente Groucho Marx, por películas como *Una noche en Casablanca*, una cantidad de películas muy, muy famosas de los años '20. Uno de los hermanos era mudo y cuenta que él trabajaba como pianista en un cine de barrio, lo contrataron como pianista. El cine desde los comienzos tiene música, básicamente sonido musical, en principio para tapar el sonido tremebundo que hacía el proyector. Entonces, para tapar ese sonido que de alguna manera distraía lo que se veía en esas películas se comienza a contratar un pianista o una pequeña orquestita, eso va a depender de los cines, ustedes piensen que a fines del siglo XIX, principios del XX el cine comienza como un espectáculo de feria, no era muy tomado en serio y mucho menos por los intelectuales. Poco a poco va adquiriendo cada vez más ribetes de lenguaje serio, de técnica, tanto que a mediados del siglo XX se transforma ya en *el séptimo arte*. Fíjense todo el camino que hace. En ese primer momento del cine mudo hasta la primera película sonora que aparece en 1927, *El cantor de jazz*, una película musical que tiene como protagonista a un personaje negro que cantaba, protagonizada por un actor blanco. Un actor blanco pintado de negro, Al Jolson. Los negros no podían todavía protagonizar películas y si estaban era como personajes de sirvientes o esclavos. Hasta el '27, el cine siempre se proyecta con acompañamiento musical. Harpo Marx dice: "Conseguí un empleo como pianista en un cine de barrio. Había aprendido un montón de imaginativas variaciones sobre mis dos piezas, suficientes para acompañar cualquier tipo de películas sin que la gente se diera cuenta. Para las comedias, "Waltz me around again, Willie", tocada dos octavas arriba y rápido. Escenas dramáticas: "Love me and the world is mine" para las escenas de amor, un trino con la mano derecha (trino es cuando con dos dedos se hacen dos sonidos rapidito), para las persecuciones, cualquiera de las dos piezas tocadas demasiado rápido para que no fuese posible reconocerlas. El local estaba mal ventilado y apestaba, la gente hablaba, comía y roncaba

durante las películas, los niños gritaban y se perseguían por los pasillos. Por alguna razón, las madres que daban el pecho preferían sentarse adelante cerca del piano. Tal vez pensaban que la música era un buen acompañamiento tranquilizador para los bebés que mamaban. De cualquier manera, me divertía con ellas: en medio de una escena apacible tocaba un acorde con todas mis fuerzas sólo para ver los pezones saltar de la boca de los bebés. Una tarde en medio de una película mi madre bajó por el pasillo de la sala, fue hasta el piano y me ordenó que dejara de tocar inmediatamente y fuera con ella. Sin preguntar nada me levanté y la seguí hasta afuera del cine. No creo que el público se diera cuenta de que la música se había detenido: siguieron hablando, durmiéndose y dando el pecho a los bebés” (Xalabarder, Conrado, *Enciclopedia de las bandas sonoras*, Barcelona, Ediciones Grupo Z, 1997, págs..39-40) . Me parece muy pintoresca la descripción que hace de lo que era el cine en ese primer momento. De cómo la música participaba y fíjense que él sabía solamente dos composiciones. A las dos composiciones les hacía variaciones, las tocaba más lentas, más rápido, dos octavas más arriba, más abajo y con eso amenizaba, generaba climas y hacía todo lo que se podía hacer para tapar el ruido del proyector y colaborar con la narrativa. Así que el cine siempre tuvo sonido. Lo que no existía hasta el '27 era la capacidad de sincronización entre sonido e imagen. Y hablando de sincronización, esta es una palabra muy propia de Chion, porque él habla de **puntos de sincronización**. Él dice que el sonido puede ser muy vago, muy general, pero que en la narración cinematográfica hay ciertos puntos de sincronización. ¿Esto qué quiere decir? Quiere decir que son momentos, segundos, microsegundos, en donde imagen y sonido confluyen sincrónicamente, más allá de que la voz, las palabras tienen que coincidir con la boca porque si no se da un efecto muy negativo para el espectador. Pero al margen de lo que dicen las voces, hay puntos de sincronización en la música, en el sonido ambiente, que van a funcionar como verdaderos momentos de lo que podríamos llamar una puntuación.

Tres actitudes de escucha

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

Él dice, para continuar, qué le pasa al espectador, acá él se pone más del lado del espectador. El espectador **escucha**. En principio, vamos a volver a lo que vimos cuando di las clases del cuerpo significante: que una cosa es ver y otra es mirar y una cosa es oír y otra es escuchar. ¿Quién me puede decir la diferencia entre oír y escuchar?

- Interviene una alumna: escuchar es prestar atención.
- Bien.

Así como se acuerdan de que uno ve con la vista, pero mirar es deslizarse por la imagen, fijar la imagen, prestar atención, lo mismo pasa con oír y escuchar. Oír, uno oye aunque no quiera, porque “los oídos no tienen párpados”, decía Lacan, pero escuchar es una actitud, es una acción de ir hacia el sonido. Para Chion hay tres maneras de escuchar. Vieron que se habla de la escucha psicoanalítica: se supone que el psicoanalista escucha con mucha atención lo que le cuenta el paciente. Bueno, Chion va a hablar de que el espectador hace estas tres escuchas permanentemente, no es que hace una sino las tres a la vez. Él distingue por un lado la **escucha causal**, que, como su nombre lo indica, es cuando uno oye un sonido y trata de detectar de dónde proviene. Si ese sonido proviene

de dentro de la pantalla, si proviene de fuera de la pantalla, pero de la historia misma, lo que llamaríamos un fuera de campo (en ambos casos sería diegético), o si son sonidos que son exteriores a la historia, extradieгéticos. Recuerden que dieгético es todo lo que tiene que ver con el relato. Entonces, la escucha causal está referida a la causa o a la fuente del sonido, pero se dan cuenta de que acá si uno está en el cine o en su casa viendo una película no es que uno va al parlante, sino que va a tratar de identificar en esa narración cinematográfica o en ese documental, lo que sea, de dónde proviene el sonido, por aquello de que la imagen imanta el sonido: si escuchamos truenos, miraremos el cielo, y si no se ve, inferiremos que hay una tormenta; si escuchamos voces, tenderemos a asociarlas a las bocas de los personajes en pantalla, y si no se ven, a gente que habla fuera de campo, etc. Una segunda escucha es **la escucha semántica**. La escucha semántica, como su nombre lo indica, tiene que ver con identificar y comprender el sentido de lo que uno escucha. Chion lo circunscribe al lenguaje verbal: si uno escucha algo y si conoce el idioma va a entender, si uno no conoce el idioma por ahí capta una palabra y si uno no conoce nada lo único que va a escuchar es una cadena de sonidos, no va a poder, digamos, efectuar una escucha semántica. Para ello es necesario conocer el código, es decir, significante y significado, desde el punto de vista saussureano. El otro código por el cual podemos hacer una escucha semántica es el código morse, que es un código auditivo, aunque también se puede trasladar a otros soportes significantes visuales, pero básicamente es auditivo, los que conocen el código morse comprenden el discurso. Por ejemplo, digo “peligro, vengan a rescatarnos”, mediante sonidos cortos y largos. Esto se ha explotado en numerosas películas de acción, espionaje, suspenso, etc. Y finalmente la **escucha reducida**. La escucha reducida, como concepto, nació de un músico con el cual Michel Chion trabajó como asistente, es un músico francés de los años '60, '70, llamado Pierre Schaeffer, que se dedicó a una de las corrientes de la música académica del siglo XX, que es la música concreta. La música concreta es música hecha con sonidos del entorno. Ahora es facilísimo, desde hace unos años con un celular yendo por la calle uno puede grabar un montón de cosas. En su momento era mucho más difícil, había que salir con un grabador de cinta abierta o luego a casete, micrófono, solo algunos tenían ese

equipamiento, pero era concretamente salir, tomar sonidos de gente hablando, el colectivo que pasa, una sirena, los pajaritos... y después con eso cortar, pegar, superponer, poner en cadena hacer música, a eso se le llama música concreta. Y como les digo es una de las corrientes de las varias que hubo en el siglo XX cuando a fines de siglo XIX la música tonal se encontró como en un callejón sin salida... más que con un callejón sin salida se encontró con Wagner, que se considera como el último compositor de música tonal, digamos, el último que hizo algo nuevo con la música tonal, se encontró con que ya estaba todo hecho en la música tonal. Entonces, la música del siglo XX, repito: la música académica, porque la música popular sigue siendo mayormente tonal y siguió por otros carriles, pero la música más académica o lo que llamamos, entre comillas, "clásica", se dedicó entre otras a la música concreta. Hubo distintas corrientes que prestaron muchísima más atención al sonido, a los parámetros del sonido y de ahí viene lo de **escucha reducida**. La escucha reducida es la que presta atención a las cualidades del sonido. Probablemente ustedes escuchen música y, por ejemplo, les gusta un tal guitarrista eléctrico y conozcan las cualidades de esa guitarra eléctrica, por ejemplo, la guitarra eléctrica de Santana suena como Santana, tiene ciertas propiedades, además de cómo toca, de los solos que hace, el propio sonido es el sonido de una guitarra, de una marca, pero él la hace sonar a su manera. Entonces, como les digo, en el siglo XX la música comenzó a prestar mucha más atención a la materialidad del sonido. Lo mismo sucedió en la plástica, la plástica trabaja mucho más la cuestión material, y lo mismo sucedió en general con las artes, con la mayoría de las artes. Entonces, **escucha reducida** es prestar atención a los distintos parámetros del sonido: al color, al volumen, la frecuencia, el timbre, a si el sonido es un sonido puro o distorsionado, como en muchas películas en que el sonido aparece a través de una radio, a través de un aparato y suena de otra manera porque está pasado por otro dispositivo.

La acusmática

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

Y Pierre Schaeffer también acuña el concepto de escucha **acusmática**. Acusmática es una palabra griega, pero él toma la palabra y le da una definición propia. Significa “que se oye sin ver la causa originaria del sonido” y eso tiene que ver con todo lo que sucede en el cine con el fuera de campo y con el off. El fuera de campo sería el conjunto de sonidos que están afuera pero que pueden entrar en pantalla porque son internos a la historia. El off sería los sonidos externos o extradiegéticos, externos a la historia.

La cuestión con el tratamiento del sonido depende también, en gran parte, diría, de las estéticas. Una estética clásica, de enunciación “transparente” privilegia el sonido limpio, filtrado, los diálogos (voco y verbocentrismo) y da mucha importancia a la música de foso. Por el contrario, una estética más “documental” (Neorrealismo italiano, *free cinema*, *Indie*, Nuevo Cine Argentino, etc. prefiere el sonido directo (o similar), lo sucio, áspero, la música intradiegética o canciones como pinceladas, cortes bruscos, discontinuidades.

- Por ej. en una película argentina, ***El bonaerense***, de Pablo Trapero (2002). Allí el muchacho nuevo, policía nuevo está en una garita...
- En la General Paz.

- Sí, en la General Paz. Entonces de pronto él habla y pasan colectivos y no se oye lo que dice. Justamente ¿cuál es la idea? La idea es generar un efecto muy realista de verosimilitud. Y ha habido algunas películas experimentales que se han hecho con el sonido ambiente de la calle y la mitad de las cosas no se entienden. Porque hay que decir una cosa: el cine es un medio masivo y por lo tanto, con un lenguaje altamente convencionalizado, como todo lenguaje para público masivo, entonces hay ciertas convenciones que están aceptadas por todos nosotros, que tenemos naturalizadas. Por ejemplo, la enorme cantidad de películas de suspenso que vemos que suceden en la, entre comillas, oscuridad. En realidad, en el 90 por ciento, siempre vemos lo que está pasando cuando, en realidad, sabemos que eso sería en la completa oscuridad. Por ejemplo, entra el asesino a la casa, nosotros vemos. Las películas que quieren ser realistas, realistas, hacen una apuesta muy riesgosa, que es poner tres minutos de oscuridad total en los que lo único que se escucha son los pasos. Y con el sonido pasa igual. Ustedes se dieron cuenta, por ejemplo: diálogos en discotecas, en el medio de la calle, se entiende siempre lo que dicen los personajes a pesar de que no sería así en la vida real. Si uno está en una discoteca con música electrónica y uno habla, o grita muchísimo o no se entiende. Pero en la película va a suceder que sí, ¿por qué? Por esto de que la película es voco y verbocentrista. Entonces, los diálogos, salvo por una expresa decisión estética, siempre van a estar jerarquizados. Otro ejemplo de sonido verosímil como el de *El bonaerense* lo tienen en esa obra maestra de Elia Kazan, *On the waterfront* (1954) o *Nido de ratas*.

Bueno, veamos este ejemplo. Ej. Inicio de *El baño del Papa* (Charlone-Fernández, 2007, Uruguay)

<http://www.youtube.com/watch?v=a2-nYDJHqWk>

¿qué fue lo que escucharon acá?

- Para mí lo más interesante es cómo está tomado el sonido de la bicicleta, está buena esa idea porque es para incentivar un poco la idea de la fuerza que están haciendo esos tipos para trasladarse. Todo el tiempo muestra la idea de que tienen que pedalear para moverse en contra de los autos que pasan por al lado...
- Es cierto, un poco la idea de la tracción a sangre y del esfuerzo. Además, el esfuerzo tiene que ver con esos rostros, con esa ropa, es gente pobre, con esa manera de hablar.
- Está anclada a la imagen.
- Tal cual, nosotros relacionamos esto con cómo vemos a los personajes, cómo hablan los personajes... así que sí. Yo diría, una materialidad muy fuerte de esos sonidos, del sonido de las bicicletas sobre la tierra; después, los objetos que caen cuando el policía rompe las cosas que se pasan de contrabando. La idea es que están trayendo cosas de contrabando, un contrabando muy pobre del Brasil al Uruguay. ¿Qué otra cosa de sonido encontraron interesante? De sonido o de relación imagen y sonido.
- Hay música...
- Hay música, hay poca música como pasa en la mayor parte de las películas del cine actual que no sea cine de industria o cine como el de Campanella en Argentina. Este director sería alguien que hace cine en el estilo hollywoodense. Lo hace muy bien, muy profesional, pero es un estilo tradicional de narración. Los que han querido separarse de ese modelo hacen un cine que, en general, apuesta más a cierta austeridad musical. El cine independiente o de estilo independiente que - como les digo- no tiene grandes bandas musicales, mucho menos bandas sinfónicas ni nada que ver, sino un uso bastante importante del silencio y de la música, que aparece solo por momentos. Vos dijiste, la música aparece en la...
- En la persecución y en un momento del viaje.
- Exacto. Y hay otra música, no sé si alguien la registró porque estas que mencionamos son off, son extradiegéticas...
- En el puesto de frontera...

- La radio que está escuchando un policía.
- (Interviene un alumno, no se escucha)
- Claro... sí, hay pocos momentos donde aparece la música y por eso mismo cuando aparece se jerarquiza mucho más. Si una película tiene música de principio a fin la música de alguna manera tiende a desaparecer, pero acá jerarquiza la narración y hay una música intradiegetica, que es cuando suena la radio cuando el policía está en el puesto de frontera escuchándola.
- Una pregunta: la escucha acusmática ¿acá cuál sería?
- Bueno, pensemos. Escuchamos sonidos cuya fuente no se ve, por ejemplo, los pajaritos.
- Como alguien que llama...
- Claro, por ejemplo, alguien que llama y no se ve...

Entonces, tenemos un sonido interno a la historia que es todo el sonido desde el que hace la bicicleta, las voces, los pajaritos, las vacas, el policía que habla, la radio... todo lo que pasa. Y por otro lado tenemos una música, un sonido exterior, que en este caso es musical que es una música extradiegetica. La música la hicieron dos músicos de Bajofondo, el grupo de Santaolalla: Casacuberta y Supervielle. Vieron que Bajofondo, el grupo de Santaolalla, está hecho de uruguayos y argentinos.

Sonido en el cine

Voces-diálogos
Sonido ambiente
Música

Bueno, vamos a ver un poco lo que tenemos. Tenemos **voces y diálogos**. ¿Por qué digo voces y diálogos? Porque las voces pueden hacer muchas cosas, de hecho acá no se oyó suficientemente porque está muy mezclado pero en la parte de la persecución hay una música, eso sí creo que lo escucharon, hay una música como de corazón latiendo. En realidad es de música electrónica pero que suena como corazón latiendo, es decir, fuertemente simbólico con lo que les está sucediendo a los personajes que están escapando y además, se oye el suspiro... más que suspiro como se dice...

- El jadeo...

El jadeo de un personaje que está cansado así que las voces engloban todo lo que una voz puede hacer desde el alarido, se acuerdan de la famosa actriz de *Psicosis* que pega ese tremendo alarido y todas las películas de terror con todas sus actrices y actores que pegan alaridos, la voz puede gemir, puede reír, puede pegar alaridos, puede susurrar, puede hacer un montón de cosas. Y también puede hablar. Entonces, voces, diálogos; las voces también pueden hablar desde afuera, pueden ser voces en off que narran o comentan la historia. Después, el **sonido ambiente** que acá está muy jerarquizado y la **música**.

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)

Entonces bueno, esto ya lo vimos: el sonido interno a la pantalla e interno a la historia, sonido fuera de campo, fuera de la pantalla pero interno a la historia y sonido off exterior al mundo narrado. Como vimos, también acá hay una **música de foso**, se le llama “de foso” como recuerdo de la música sinfónica que se hizo durante décadas en el cine y que todavía se hace. Por ejemplo, Spielberg y George Lucas trabajan con John Williams, que es un compositor de grandes partituras sinfónicas al estilo de los viejos compositores. Si ustedes ven *La guerra de las galaxias* o las películas de Spielberg, la mayoría tiene música de John Williams y son músicas bien tradicionales, es decir, de orquesta, y por eso se las llama “de foso”, porque es el foso de la orquesta en el teatro y porque la idea es que, cuando se graba la música, el director ve la pantalla, tiene la orquesta delante y va dirigiendo mirando la pantalla para grabar la banda musical. En realidad, la cuestión de la música en el cine tiene una historia que, como les digo, empezó antes del cine sonoro, con música en la sala del cine. Luego, cuando fue la Segunda Guerra Mundial, aunque ya antes en el periodo de entreguerras, una enorme cantidad de actores, directores, técnicos, músicos emigró a EEUU. Muchos alemanes, pero también de otras partes del mundo a

medida que Hitler iba invadiendo Europa se fueron de Europa. Directores como Fritz Lang, actrices como Marlene Dietrich, y también muchos compositores de música clásica se fueron a Estados Unidos y algunos, no era que querían trabajar en el cine, pero era el mejor trabajo que podían conseguir, entonces fueron empleados en el sistema de estudios. Ustedes eso lo vieron con Metz, él habla del cine clásico de Hollywood, el cine, ¿de qué décadas es? Bueno, '50, '40, '30... Las grandes décadas de la época de oro son esas, lo que pasa es que a nosotros nos suena como muy viejas... yo me acuerdo de hacerle esta pregunta en un final a un alumno: ¿qué es el cine clásico? Bueno, de los años '70 me dice el alumno... y, en realidad, ¿por qué tiene que saber... debería saberlo pero, digamos, para él los años '70 ya son como un clasicismo. En realidad, cuando Metz escribe, a fines de los '60, principio de los '70, sus artículos de cine, lo hace pensando en el cine que veían los jóvenes teóricos de *Cahiers du Cinéma*. El cine clásico de Hollywood trabajaba con el sistema de estudios, que contrataban a los directores, los autores, los técnicos, los compositores y los tenían por contrato y les decían ustedes de tal a tal año tienen que hacer tantas películas y a veces tenían contratos millonarios, pero no dejaban de ser empleados a las órdenes de gente que lo único que quería era ganar plata. Por eso es que los compositores que por ahí en Europa componían para estrenar en el teatro y para su obra terminaron en Hollywood algunos muy contentos y otros por ahí no tan contentos, pero trabajando como músicos de cine. Me refiero a muchos europeos, por supuesto que también hubo norteamericanos y hay nombres muy pero muy famosos. Todos estos componían para orquestas, es lo que uno entiende como música de cine, por ejemplo, los violines suenan en la escena de amor o las grandes escenas de batalla, de persecución, con verdaderas masas orquestales y para eso hay que tener un conocimiento muy acabado de composición, orquestación, arreglos, etc. Hubo duplas famosas muy importantes en el cine, por ejemplo, Bernard Herrmann con Hitchcock, Nino Rota con Fellini, Spielberg con John Williams, David Lean con Maurice Jarre, es decir, hay directores que tienen su compositor preferido. A partir de los años '60 la música para cine también empezó a tomar elementos del jazz, por ejemplo, Henry Mancini, Alex North o Leonard Bernstein Y finalmente, desde los años '70 en adelante, muchas bandas musicales son

compilados de canciones, que eso es lo que sucede en una gran cantidad de películas que uno ve actualmente donde uno en realidad lo que va escuchando son distintas canciones que van como pautando el clima de las escenas, van creando atmósferas de la narración, ¿no es cierto? Podemos poner un hito del cine norteamericano independiente, ***Easy rider*** (***Busco mi destino***, Dennis Hopper, 1969, *road movie* cuya banda sonora es una serie de temas de rock. Para hacer una gran diferencia, tenemos el cine *mainstream* o el cine “de la corriente principal”, de la industria, cine de género, que actualmente trabaja muchísimo el sonido mediante efectos especiales. Obviamente, eso se da más en películas como las que están actualmente, las que se acaban de estrenar... díganme qué películas se estrenaron esta semana, ¿saben?

- *Rápido y furioso...*

Bueno, *Rápido y furioso*, *Iron Man*, todas estas películas que tienen algo de fantasía y mucha acción van a explotar al máximo lo digital, los efectos especiales en lo visual y lo harán también en el sonido y en la música. Obviamente, el cine 3 D también va a tratar de atraparnos mediante este sonido. Después, tenemos el cine de industria pero que es cine comedia o drama, etc. donde podemos encontrar esto que yo les acabo de comentar, desde partituras orquestales hasta partituras que en realidad son más bien como selección de temas.

Por otro lado, tenemos el cine independiente, en el que también se da mucho esto de la selección de temas pero donde por ahí el sonido y la música están tratados de una manera muy cuidada y donde como les digo se jerarquiza mucho el silencio, entonces, cuando aparece el sonido o aparece la música tiene una relevancia mayor que el cine tradicional.

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

Bueno, acá tenemos la música de foso, la música de pantalla y las combinaciones que se pueden dar y de las que todos ustedes pueden encontrar ejemplos. La música que comienza en la historia y después se comienza a llenar con música extradiegética (muy propio de la comedia musical) o, al contrario, la música extradiegética, que después descubrimos que tiene un punto de anclaje en la historia o, por ejemplo, lo que también se daba mucho en los musicales, el cantante que cantaba: en la pantalla, pero una orquesta que no estaba en ningún lado lo acompañaba desde afuera, desde el foso. En la página de la cátedra donde dice “Material audiovisual” ustedes tienen todos los videítos que María Rosa del Coto, nuestra titular hasta 2021, puso para ejemplificar los tipos de comentarios, las focalizaciones, etc. En todos ellos van a encontrar muy buenos ejemplos de sonido en el cine. Uno que les recomiendo que vean es el del comienzo de *Sed de mal* (Orson Wells, 1958).

Touch of evil (Welles, 1968): el famosísimo plano-secuencia del comienzo; la música, jazz latino (remitiendo vagamente al mundo “latino” del sur del Río Grande) contribuye al suspenso: el tictac de la bomba se continúa en el pulso llevado por el bongó y los bronces

acentúan las idas y vueltas de las dos parejas que sigue la cámara (la protagonista y la que ha subido al auto con la bomba).

<https://www.youtube.com/watch?v=E8AXd1ayxrg>

<https://www.youtube.com/watch?v=Yg8MqjoFvy4>

Ese comienzo es famoso porque es un largo plano secuencia hecho con una maestría increíble por Orson Wells, pero la maestría también está puesta en la música y en el sonido porque esa bomba que aparece... ¿se acuerdan? Comienza con una mano que pone una bomba en un auto. El tic tac de la bomba, -es una bomba antigua que hacía tic tac-, el tic tac va a ser ritmo de bongó que hace tic tac digamos, todo el tiempo con una música "latina"... como es la frontera mexicana y estadounidense al compositor se le ocurrió hacer algo latino, que de mexicano no tiene nada. Hollywood siempre hizo eso: si alguien es latino le ponemos guitarras españolas, no importa si es de Bolivia o de Puerto Rico, no importa. Digamos que funciona de una manera muy convencionalizada. Entonces, el compositor hace una música que es jazz latino, con fuerte influencia centroamericana, afrocubana, pero que no tiene nada de mexicano, bueno, no importa, para él quedaba perfecto y de hecho la música es fantástica. Entonces ese bongó que es el bongó de la música va a acompañar el ritmo de la bomba sincrónicamente y nosotros sabemos que esa bomba va a explotar y todo tiene un tremendo suspenso...Y obviamente, todo el sonido ambiente y los diálogos nos ponen todavía más nerviosos, porque todo tiene que ver con esa bomba que va a estallar y que finalmente estalla.

De manera inversa, porque no hay música, está la película *Marnie* (Hitchcock, 1964) ¿se acuerdan? La chica que va a sola a robar un sobre y que no quiere hacer ruido y que se le caen los zapatos... eso también es de maestro lo que hizo Hitchcock porque tiene aparte una dosis de humor y tiene la pantalla dividida, y narración paralela, solo con la escenografía. Por acá está Marnie y por allá está la señora que limpia, es increíble. Pero a nivel de sonido lo interesante es que está trabajado con mucho silencio y sonido

ambiente. Ese silencio que ella está haciendo o tratando de hacer y solamente sonido ambiente por ahí, de la aspiradora, del balde con agua y de los zapatos que caen. Es decir, el suspenso tiene mucho que ver con la falta de música. En otras películas de Hitchcock, por el contrario, la música interviene fuertemente para generar el suspenso, como en *Notorious* (Hitchcock, 1946), ejemplo que también tienen. O pueden ver los cortos de Duchamp, con música experimental, bien propia de las vanguardias del veinte. Entonces, eso pueden verlo ustedes por su cuenta.

Y bueno, finalmente ¿qué podemos decir de la música en el cine? Que, digamos, su función, entre otras, es la crear climas, de ambientar épocas y lugares, de identificar personajes y situaciones mediante el *leitmotiv*. *Leitmotiv* es un término que viene de Wagner. Wagner, a cada personaje de sus óperas le ponía una melodía, entonces esa melodía cuando aparecía anunciaba o indicaba que se trataba de ese personaje. En el cine se usa la idea de leitmotiv de una manera un poco más general pero sigue siendo esa idea. *Leivmotiv* sería el motivo musical, que generalmente es una melodía corta pero muy recordable, que luego va a reaparecer a lo largo de la película con variaciones, con la armonía cambiada, más lenta o más rápida pero siempre para que el espectador lo reconozca. El motivo es... lo mismo que en narrativa, vieron que el motivo es como un núcleo narrativo, bueno, acá es un núcleo musical básicamente melódico, o por ahí rítmico, pero fácilmente reconocible. Obviamente, hay partituras de música para el cine que han quedado en la historia y han quedado en la historia fundamentalmente por esos leitmotiv, por esas melodías. Luego están las canciones, que muchas se han transformado en *standars* de jazz, se me ocurre pensar... hay miles... Por ejemplo, la música de *El padrino*, de Nino Rota, la música de *Tiburón*, la de *Blancanieves y los siete enanitos*, de Disney, la de *La novicia rebelde*, que era un musical de Broadway. El leitmotiv de *Tiburón* es un contrabajo haciendo un ritmo con las cuerdas graves, un ritmo bastante rápido que indica que viene el escualo y que genera mucha ansiedad en el espectador.

- La música de *Star Wars* cambia cuando aparece el bueno o el malo...
- Probablemente cuando aparezca el bueno sean tonos mayores y cuando aparezca el malo...

Bueno, pasan ese tipo de cosas y podría seguir citando bandas de sonido a montones.

Bueno, identificar personajes y situación, sustituir diálogos (a veces no es necesario hablar porque la música termina de llenar la idea que se quiere dar), cohesionar la música (por supuesto sirve para cohesionar la discontinuidad en el montaje). Acá en esta película me llamaba la atención, quizás porque uno presta mucha atención, el cerca y el lejos, el sonido cuando estábamos cerca, inclusive trabajaba mucho los primeros planos, los planos detalle, el sonido más fuerte y cuando el plano se hacía general, plano más lejano, el sonido remitía a sonidos que venían de lejos. Digamos que ahí había bastante discontinuidad entre una imagen y otra pero eso es bien propio del cine, digamos, de un cine de corte más realista. Obviamente, intervenir en el ritmo de la narración, como decía Harpo Marx: si uno quiere generar la idea de rapidez va a utilizar ritmos rápidos, como en los dibujitos animados también o si uno quiere hacer que el tiempo no pase, por ejemplo, puede utilizar acordes largos... es decir, una cantidad de cosas que hacen que el tiempo subjetivo de la espectación cambie en virtud de la música. Y, obviamente, producir interpretaciones simbólicas, es decir, generar determinado simbolismo. Por ejemplo, el comienzo de *La infancia de Ivan* (Tarkovsky, 1962): el pasaje del sueño feliz a la cruda realidad de la guerra está simbolizado por la iluminación y por el sonido: música, voces y sonido ambiente. Como les decía, la música para cine es altamente convencionalizada. En general, en los medios masivos, lo mismo en la televisión, -no en todos los géneros pero sí, por ejemplo, en el noticiero- la música también es altamente convencionalizada. Cuando hay una noticia catástrofe se pone una música que ya convencionalmente, después de décadas, está asociada a una catástrofe, o una música triste, una música alegre, una música ridícula, o cómica. Y eso viene del cine fundamentalmente. O sea, la televisión lo toma como recurso del cine, que había convencionalizado fuertemente la música, de tal manera que el espectador ya supiera que viene el asesino o que de un momento de tranquilidad y de alegría se pasa a otro más triste. Eso, digamos, lo podemos identificar incluso sin ver las imágenes.

Y hay que decir que todo esto se aplica a las series, que en los últimos años, y en un proceso muy vertiginoso cuando aparecieron las plataformas de *streaming*, se

transformaron acentuando el arco largo de la narración (el de la o las temporadas) en detrimento del arco corto del episodio. Vale decir, mientras las series se transmitieron solo por TV abierta y luego de cable los episodios eran cerrados y la historia larga de los personajes principales apenas estaba esbozada. Ahora pasa al revés, porque las modalidades de consumo permiten ver una temporada en una noche, si uno quiere. Bueno, las series se hicieron muy cinematográficas, en el estilo narrativo, en la migración de actores, directores y guionistas de cine hacia ellas, y en la música y el uso del sonido en general. Podríamos decir que hemos vuelto (aunque nunca se vuelve al mismo lugar en la Historia) a ser como los lectores del relato episódico como las novelas por entregas (Balzac, Dickens) el folletín (Dumas, Ricardo Gutierrez). Nos encantan los relatos que no terminan nunca o que hacen todo por diferir el final.

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

Bueno, hasta acá digamos, podríamos seguir hablando y dando más detalles pero, en realidad, lo interesante es que ustedes por ejemplo este mismo fragmento que vieron lo puedan analizar en general, con todos los aportes de la enunciación, por ejemplo, qué pasó a nivel de la narración, qué tipos de comentarios pueden aparecer, de focalización, de ocularizaciones y cómo la música interviene generando sentido en la narración

audiovisual. Bettetini en su artículo *Los tiempos del comentario* que ustedes vieron en los prácticos, donde se dan los cuatro tipos de comentarios, en un momento habla de lo que para mí es un concepto fundamental, el concepto de **índice comentativo**. Lo dice en un párrafo pero en realidad es clave porque los comentarios, los cuatro tipos de comentarios, se hacen mediante índices, mediante elementos propios del dispositivo técnico que ayudan a un relato comentativo, o a un comentario atemporal, a un comentario explicitado verbalmente o lo que sea. Él menciona los tipos de planos, los movimientos de cámara, el montaje, el uso expresivo del color, la banda sonora. Es decir, la banda sonora con todas sus capas que uno las puede distinguir ahora que las vimos, es un índice comentativo pero ojo, como dice Bettetini, no siempre, sino que todos esos elementos habrá que ver cómo funcionan en cada film particular. Esa es la gran diferencia con la enunciación verbal. Un yo es un yo siempre, es un deíctico de primera persona, en cambio, el montaje puede ser fuertemente comentativo o puede ser no tan comentativo, depende de la película. La enunciación depende de una cantidad de elementos pero que son contingentes, pueden ser más importantes algunos más importantes otros. Les dejo algunos otros ejemplos, de los tantísimos que podría dar, para que vean (audiovean):

La ciénaga (Lucrecia Martel, 2000): la materialidad del sonido-ambiente, el trabajo con las voces en distintos niveles, el uso de las canciones en la narración.

<http://www.youtube.com/watch?v=qONwrnRrqNo>

[\(234\) La Ciénaga | Opening - YouTube](#)

Marnie (Hitchcock, 1964): el suspenso está trabajado a partir del sonido ambiente (voces, luego silencio y mínimos sonidos):

La infancia de Iván

[\(234\) Иваново детство \(драма, военный, реж. Андрей Тарковский, 1962 г.\) - YouTube](#)