

Música y sonido en el diseño del espacio-tiempo audiovisual

ANDRÉS DUARTE LOZA - FBA. UNLP

“Lo verdadero puede a veces no ser verosímil”
Nicolas Boileau

Pasado audible y sonido sobreviviente: una experiencia

Las bombas caían del cielo, mientras la silueta de una escuadra de aviones de guerra se desvanecía a la distancia. Aún se oía el sonido de sus motores, con el característico efecto doppler al alejarse. Llamas y humo, se oían gritos de gente que corría desesperada sin saber en qué lugar resguardarse. Un ómnibus destrozado, autos retorcidos, gran cantidad de personas inocentes abatidas por las explosiones y los disparos, todos por igual: hombres, mujeres, niños y ancianos. Un panorama desolador.

Esa terrible imagen sonora no es la descripción de una escena de una película bélica, sino, una reconstrucción mental, visual y sonora del bombardeo del 16 de junio de 1955 sobre la Plaza de Mayo, perpetrado por las fuerzas armadas argentinas con el propósito de derrocar al presidente constitucional

Juan Domingo Perón. Un hecho no vivenciado por mí pero si imaginado, inesperadamente, el 30 de diciembre de 1998. En ese día se realizó -por primera vez- en la Ciudad de Buenos Aires, un particular evento que se llamó “Concierto de Campanas” a cargo del compositor valenciano Llorenç Barber (1948-). Una gran cantidad -del total del público distribuido por el casco histórico de la ciudad- se concentró en la Plaza Mayo y sus alrededores para presenciar el concierto.

La propuesta del compositor consistió en utilizar 75 campanas que son parte de media docena de carrillones y campanarios ubicados en el centro porteño, especialmente en las inmediaciones de la Plaza de Mayo, debido a que en esa zona se concentra el mayor número de campanarios. Además se le sumarían fuegos artificiales -de manera alternada- y terminaría todo en un gran final a “toda orquesta” con campanas, fuegos artificiales e instrumentos a granel. La recomendación del compositor fue que el público no se quedara a escuchar detenido en un punto fijo sino que recorriera ,a pie, la zona involucrada para tener distintas perspectivas de escucha del concierto. Es decir, promover que la escucha -de una multiplicidad de fuentes sonoras- se realice en distintas ubicaciones espaciales. Para obtener el diseño del espacio sonoro que Barber agrupa bajo el concepto de plurifocalidad.

“Con el término plurifocalidad” Barber se refiere, en primer lugar, a la multiplicidad de focos sonoros que participan en cada concierto: tantos campanarios o grupos instrumentales como existan en cada ciudad. (López Cano, 1997: 14).

Cuando me ubiqué sobre la Plaza de Mayo enfrente del Cabildo -ya que era el punto en donde se concentraba la mayor cantidad y diversidad de sonidos provenientes de las campanas de los edificios cercanos- pude oír un sonido que no había sido anunciado por los medios de comunicación durante la promoción del evento. No era un sonido de campanas ni de fuegos artificiales, ni tampoco de instrumentos de viento y percusión de los cuales si tenía noticia. Se trataba del sonido de una sirena de una poderosa sonoridad. En el mismo momento escuché los comentarios de un hombre, de unos 70 años, que le decía -con una voz algo afectada- a otro hombre de aproximadamente la misma edad que se encontraba a su lado: “...Esta sirena es la que sonó en el 55 durante el bombardeo aéreo a la Plaza de Mayo y a la Casa de Gobierno para derrocar

a Perón, yo estuve acá ese día también...”. En ese mismo instante, quedé impactado por esa revelación y las imágenes sonoras que su testimonio -que escuché simultáneamente al sonido de la sirena- provocó en mí. Luego del evento quise indagar inmediatamente sobre el origen de ese artefacto que había sido utilizado como instrumento para el concierto. Su sonido era del mismo tipo que el de las sirenas de alarma que fueron utilizadas en las guerras mundiales con la función de alertar y avisar a la población sobre un inminente bombardeo aéreo. Sonido que me era conocido, debido al cine bélico que abundaba en la televisión durante mi niñez. Es curioso darse cuenta de todos los sonidos poco comunes, no escuchados directamente, que son aprendidos y vueltos reconocibles, por la influencia del cine, la radio y la televisión, y actualmente también por medio de internet. Escuchar esa sirena en el mismo lugar de los hechos ocurridos en el año 1955 fue algo que me conmovió profundamente. Averigüé al poco tiempo, que la sirena se encuentra en la terraza del viejo edificio del diario La Prensa, actual Casa de la Cultura del Gobierno de la Ciudad. Fue curioso enterarme, en ese momento, que además la sirena había sido también un antiguo medio sonoro de comunicación en la ciudad. Esa misma sirena con anterioridad a la existencia de la radio- había funcionado como forma de informar a la población algunos sucesos de relevancia nacional e internacional. Así fue que sonó por primera vez el 20 de julio de 1900 con motivo del asesinato del rey italiano Humberto Primo. Con el paso de los años, y debido a la llegada de la radio y su masificación, decayó su uso, pero no completamente.

Con motivo del avance de los movimientos populares dentro de la vida política del país, y el acceso al poder de algunos de sus representantes -situación que fue sistemáticamente condenada por las editoriales del diario,- comenzó a utilizarse la sirena con una función diferente. Se convirtió en una suerte de “pregonero” de los golpes militares y los atentados contra la democracia que signaron la vida política del país, durante el siglo XX. Situación que comenzó a partir del año 1930 con el derrocamiento del presidente constitucional Hipólito Yrigoyen. Por la clase de suceso histórico a los que quedó asociado su sonido, así como por el hecho de ser propiedad del diario La Prensa la sirena se convertiría para varias generaciones de habitantes de Buenos Aires, en símbolo de algunos de los sucesos más trágicos de la historia argentina.

Durante el concierto de campanas del año 98 el pasado se hizo presente a través del sonido de la sirena y el relato

testimonial de un miembro del público que había estado presente en la Plaza de Mayo durante el bombardeo del año 1955. Aunque a diferencia de ese momento, la sirena, esta vez, no enmarcaba el espacio de un hecho aberrante. Por el contrario, formaba parte de un espectáculo masivo, el cual al ser reinterpretado desde una perspectiva histórica, dio lugar a revelaciones nunca antes narradas. Como afirma Kielian-Gilbert:

“...los paisajes musicales y los “espacios” de escucha interactúan y cambian con las personas que ocupan y los traen a la vida. Las expresiones sonoro-musicales en diferentes contextos psíquico-materiales e históricos provocan, interactúan con, y cambian los términos de la percepción musical y su comprensión” (Kielian-Gilbert, 2014: 501).

La sirena es el mismo artefacto de siempre y se encuentra en el mismo lugar, sin embargo, el contexto social en el que fue utilizado ha cambiado y por ello pudo ser utilizada como parte de un dispositivo artístico. Su sonido, entonces, atravesó la historia convirtiendo al espacio que lo contiene en un espacio dinámico y polisémico en el cual, diferentes referencias sobre vivencias individuales y colectivas se integraron en la memoria sonora sobreviviente, y en este caso en particular, debido a la memoria de un sobreviviente.

El sonido tomó el rol de un personaje agonista, ya que tuvo el poder de activar nuestra capacidad de dar sentido y confrontar los acontecimientos en una perspectiva histórica y narrativa. Por otro lado se produjo la superposición de distintas espacio-temporalidades atravesadas por un mismo sonido. La sirena “nos contó” sobre el pasado, en el momento en el que resuena en un espacio comunitario nutrido de memoria. A la vez que, es transformado y transforma al espacio que lo contiene, al hacer audible el pasado en el presente.

Enfoque multidimensional del sonido y la escucha transmedial

La experiencia antes narrada da cuenta de que los fenómenos sonoros, estudiados y analizados sobre todo desde una perspectiva histórica, narrativa, metafórica y simbólica, requieren necesariamente de un tipo de abordaje multidimensional.

Los sonidos entendidos como señal acústica no son más que un fenómeno físico hasta el momento en que atraviesan a una persona o a una comunidad. En ese momento se transforman en portadores de sentidos, emociones, datos, informaciones, indicios, vivencias personales y colectivas que pueden ser interpretadas, contrastadas y cruzadas con otras fuentes de información para su análisis y su tratamiento en distintos ámbitos de la producción artística y los estudios sociales en general. Su perspectiva histórica, su contenido simbólico, su capacidad para ser reinterpretado en diferentes circunstancias espacio-temporales tanto por la memoria individual como colectiva de una sociedad son aspectos ineludibles, a considerar, en el marco de la producción musical y sonora para los medios audiovisuales y cualquier actividad humana que involucre el sonido y la música como una necesidad.

Ahora bien, tanto para el estudio, la producción y el análisis de los fenómenos sonoro-musicales, cada disciplina artística tiene su propia forma de abordarlos. Lo que supone distintos tipos y formas de escucha. Dentro de la diversidad de medios audiovisuales existentes actualmente existen formas intrínsecamente vinculadas a los tipos de dispositivos tecnológicos empleados para su producción. Éstos determinan, en gran medida las características de la escucha necesaria para satisfacer las necesidades de alguna disciplina artística o comunicacional en particular, desde el punto de vista del productor, del teórico, del público, del espectador y del usuario. Sin embargo, no existe un tipo de escucha ideal y pura dentro de una disciplina del campo sonoro-musical que pueda ser ajena y aislarse del resto de las escuchas provenientes de las otras disciplinas. Los lugares que se superponen, los puntos comunes y complementarios son inagotables. Toda la experiencia con el mundo sonoro y audiovisual, tienen un rol y una presencia activa, tanto para los productores artísticos como para los espectadores o usuarios, a la hora de sumergirse en una obra de arte audiovisual o sonoro-musical, cualquiera sea su género artístico.

Esta cuestión da cuenta de la necesidad imperiosa de tener que desarrollar un tipo de escucha capaz de transferir y utilizar lógicas y estrategias de la escucha de un medio audiovisual o sonoro-musical sobre cualquier otro medio o campo disciplinario. Una escucha que tenga en cuenta la profundidad y la complejidad de las dimensiones involucradas en la interacción entre el sonido y la imagen en un contexto

determinado. A este tipo de escucha -a partir de ahora- la denominaremos escucha transmedial.

La creación musical y sonora en el ámbito de las diferentes producciones artísticas audiovisuales y sonoro-musicales se produce en el marco de la influencia recíproca entre ellas. Además se nutre de la influencia del entorno ambiental, el espacio en la que se desarrolla y el contexto social y político que la atraviesa en un período determinado de la historia. Una escucha transmedial abre las posibilidades creativas trascendiendo los límites y las restricciones disciplinarias. La escucha transmedial supone que las personas y las sociedades suenan y se hacen escuchar en sus producciones artísticas y culturales más notorias, pero también, en los sonidos cotidianos y en las expresiones marginales ignoradas por los medios masivos de comunicación. La forma en que una sociedad suena habla de sus anhelos, el rumbo que ha tomado en el devenir histórico dando cuenta de sus aciertos y sus fracasos, de su identidad, su lugar en el mundo y también de sus contradicciones intrínsecas. Una sociedad también habla con los silencios y los silenciamientos. El sonido puede dar cuenta de las continuidades históricas que perduran en el tiempo, de los hitos y transformaciones sociales y personales, así como revelar indicios sobre los distintos futuros posibles.

La escucha transmedial en la canción cinematográfica latinoamericana

Bob Dylan (1941-) fue distinguido recientemente con el premio Nobel de Literatura 2016, según la Academia Sueca por: “haber creado una nueva expresión poética dentro de la gran tradición americana de la canción”. Lo que ha dejado en claro que las barreras disciplinarias tradicionales, juntos con sus límites y restricciones están, al menos, comenzando a ser revisados y relativizados. Entonces podríamos considerar la posibilidad de que el canta-autor brasileño Chico Buarque (1944) ganara un premio Oscar por la composición de la canción *Construção* de 1971. En función de haber creado una nueva poética audiovisual dentro de la gran tradición de la canción latinoamericana.

Construção narra una sucesión de hechos que describen el último día en la vida de un obrero de la construcción, quien despide de su familia, para luego dirigirse a una obra en construcción. Ya en la construcción come su vianda de feijão,

“tropieza” y cae en el medio un paseo público donde agoniza y muere.

La letra de la canción -con ritmo de bossa nova- puede ser dividida en tres secciones, cada una de ellas relata los mismos hechos pero con algunas variaciones en las comparaciones metafóricas que utilizan, cuestión que transforma la posible interpretación de los hechos.

El tipo de narración es de tipo secuencial, es decir, que cada verso relata un suceso diferente que es concatenado con el verso inmediato anterior y consecuentemente con el inmediato posterior. Las imágenes visuales que son invocadas por escuchar la canción pueden asemejarse, por sus características, a planos de escenas que conforman una secuencia cinematográfica.

Cada sección de la letra posee una concepción temporal lineal en cuanto a la forma en que relata los sucesos. Sin embargo, la canción al repetir tres veces los mismos hechos -desde distintos puntos de vista- da cuenta de una noción de circularidad temporal, en donde cíclicamente se vuelve siempre al comienzo. Esta idea de narrar un mismo hecho desde distintos puntos de vista, es semejante a la concepción que estructura el guión de la película *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa (1910-1998). En donde un asesinato es narrado según el relato de cuatro testigos diferentes de manera sucesiva. La película está basada en dos cuentos del escritor Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927): *En el Bosque* y *Rashomon*.

En el caso de *Construção* las interpretaciones de la letra son múltiples y abiertas. El obrero podría ser una misma persona y el narrador podría ser uno o tres narradores diferentes. También es posible que pudiera tratarse de tres obreros diferentes a los que les ocurrió lo mismo -en su último día de vida- y cada relato es contado por el mismo narrador o también tres narradores diferentes. Dando cuenta, metafóricamente, que se trata de una realidad que se repite, no para, ni se detiene. A pesar de la muerte del obrero, la construcción y el mundo continúan inmutables. Connotando a la narración con una atmósfera de absurda ironía. Una especie de Mito de Sísifo llevado a una situación de la realidad contemporánea. En el mito, Sísifo es forzado a realizar la absurda tarea de subir la misma piedra a la cima de una montaña para dejarla caer y repetir esa misma tarea por toda la eternidad. En el caso de *Construção* es el absurdo del obrero que repite su fatal destino al caer repetidas veces de la misma construcción.

La música y el arreglo instrumental de la canción de la

versión original grabada, también dan cuenta de concepciones que están netamente relacionadas con una banda sonora. El tipo de melodía y el uso de la voz ponen en relieve y clarifican la pronunciación del texto. El rol del cantante es comparable a la de un narrador fuera de campo (off). El arreglo instrumental, está dotado de referencias al sonido del ambiente y los efectos sonoros del cine y los medios audiovisuales. Por un lado realiza toques de instrumentos de percusión -especialmente por el agogó- que funcionan a la manera de efectos sonoros. Los sonidos del agogó remiten con sus esquemas rítmicos y su sonido metálico al uso de herramientas de trabajo y maquinarias de la construcción. A su vez participa una orquesta de cuerdas sonando desde la izquierda de la imagen estereofónica. Mientras desde la derecha se escucha una sección de instrumentos de metales en estilo big band y timbales, con un carácter más efectista. Los metales desarrollan giros musicales que complementan a las cuerdas, que son similares al estilo de los que se oían en la década del 60 en la música cinematográfica del género de acción y suspenso o también en algunas series de televisión de los mismos géneros. Ambos sumados conforman una música que nos remite a la música cinematográfica orquestal extradiegética. Llamada música de fondo (background music) por la industria de Hollywood y música de foso por el compositor y teórico francés Michel Chion (1947-). La concepción de la canción se acerca a una idea de banda sonora musical en donde, la narración, la música de foso y los efectos sonoros son todos producidos por la música a través de sus recursos vocales e instrumentales. La tensión dramática de la canción se incrementa conforme la música va aditivamente aumentando la densidad del instrumental. A su vez despliega una mayor cantidad de apariciones orquestales cada vez más masivas, de mayor sonoridad y dramatismo en cada una de sus tres secciones. La voz de Buarque permanece imperturbable y con el mismo tono durante prácticamente todo el transcurso de la canción, de un modo que enfatiza la inmutabilidad de la historia que se repite, pero en cada repetición genera distintas interpretaciones posibles. La repetición de la historia en tres oportunidades produce -dentro del contexto de una canción popular- un efecto comparable al denominado “efecto Kuleshov” en el contexto del cine. Esta técnica cinematográfica fue denominada de esa forma por haber sido demostrado empíricamente por el cineasta y teórico ruso Lev Kuleshov (1899-1970). La experiencia consistió

en realizar por medio del montaje una secuencia en la que la imagen del rostro del actor Iván Mozzhujin es interpolada alternativamente con una imagen de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer en un diván. La toma del actor que se repite es siempre la misma pero al ser interpelado por imágenes de distinta carga emocional el público creyó que su rostro se modificaba, y también que las expresiones manifestaban estados emocionales muy diferentes. De manera similar cada repetición de la historia en Construção provoca en el oyente distintas interpretaciones y emociones provocadas por la letra en combinación con la música.

Existen otros ejemplos de canciones cinematográficas afines a Construção. Entre los que se destacan su antecesora Domingo no Parque (1968) de Gilberto Gil. Canción que por su estilo narrativo, las imágenes sonoras contenidas en su letra y su acompañamiento ampliado por un arreglo orquestal, dan cuenta de la utilización de recursos similares a los de Buarque. La canción narra el transcurso de un domingo en el parque en el que se produce un asesinato pasional. João, un obrero de la construcción, decide un domingo no ir a participar en una roda (rueda) de capoeira, y en cambio se propone dedicarse a la conquista amorosa. Por otro lado su amigo José trabajador de una feria se dirige como de costumbre al parque. Al llegar sorprende a la mujer de la que está enamorado (Juliana) acompañada por su amigo João y en un desenlace, de crimen pasional, mata a ambos a puñaladas. También se trata de una historia con final trágico y con un tono que destaca el absurdo de la situación. José no podrá volver a su vida normal cuando comience la semana. Hace mención de que no podrá volver a la feria y que João no tendrá más construção (construcción), sus respectivos lugares de trabajo. La utilización de la palabra construcción es otro punto en común con la obra de Chico Buarque. Ambas canciones, claramente, tiene como protagonistas a integrantes del sector más desfavorecido de la clase trabajadora brasileña. El arreglo instrumental de esta canción también tiene por idea reflejar algunas imágenes sonoras que proyecta la letra, y lo hace, a través del instrumental. Por ejemplo, se destaca la sonoridad del berimbau, que además de estar presente en el instrumental, es aludido rítmica y gestualmente por el arreglo musical total que parafrasea su sonoridad. A su vez, la función de la sonoridad del berimbau es hacer referencia a la capoeira, ya que es el instrumento principal utilizado en las rodas de capoeira en las que se practica este arte marcial

afro-brasileño. Por otro lado, la capoeira puede ser entendida como una referencia a la lucha en sentido amplio, lo que abre el texto a múltiples interpretaciones.

Otro ejemplo es Pedro Navaja (1978), compuesta por Rubén Blades, una canción de salsa que le debe varias ideas a Construção. Posee también una letra que narra una secuencia de tipo cinematográfica y por otro lado, la voz de Blades cantando en un tono cuasi recitado, que pone en relieve la letra y la narración de la historia. Posteriormente en 1984, se realizó un video clip musical sobre la canción en un marcado estilo cinematográfico. El recurso de Pedro Navaja para incrementar la tensión dramática de manera gradual -como ocurre en Construção- es ir progresivamente acelerando el tempo de la canción. Otro punto en común con las canciones de Buarque y de Gil, es el tono trágico y absurdo. Luego de sucedido el doble asesinato -mutuo- de ambos personajes principales de la canción (Pedro Navaja y La Mujer), nadie se percató del hecho. Un mendigo “se tropezó” con los cuerpos sin vida y sólo atinó a tomar el revólver y la navaja y marcharse. Al final del tema Blades narra los hechos hablando a gran velocidad como si se tratase de un locutor radial (en off) informando las noticias policiales. También un elemento que refiere al tipo de sonido que Chion denomina con la categoría “On the air” (en el aire) (Chion, 1993: 65) utilizados con mucha frecuencia en el cine.

Principio de verosimilitud espacio-temporal del montaje audiovisual

Todos las personas que cuentan con el sentido del oído tienen una experiencia vital que ha estado siempre influenciada por el sonido. En base a esa experiencia hemos desarrollado nuestro sentido auditivo interpretando permanentemente las señales sonoras del entorno de manera voluntaria e involuntaria. Ese bagaje de información sonora que es constantemente interpretada dando sentido a lo percibido, provee a las personas la capacidad de orientarse, situarse en el espacio, informarse, comprender el entorno en el que habita y comunicarse con los otros miembros de su comunidad, entre otras tantas funciones posibles. Todas estas funciones son esenciales para la supervivencia y la formación cultural de una persona, ya que comprender el espacio circundante es fundamental para habitar, ser y estar en él.

En base a la experiencia perceptual en el mundo real

construimos un gran número de herramientas de análisis de nuestro entorno en base al sonido percibido e interpretado. Además contrastamos y sopesamos esa información con los demás sentidos -sobre todo el de la vista- para obtener datos fidedignos sobre la realidad. Como consecuencia de esta experiencia sensible es que vamos acumulando información de una gran cantidad de fenómenos físicos perceptibles a los que nos habituamos. En un determinado lapso de tiempo estos fenómenos son naturalizados y van siendo normalizados e incorporados a nuestra vida cotidiana. De esa manera vamos progresivamente incrementando el grado de verosimilitud que le otorgamos a los sucesos más habituales. El nivel de verosimilitud de los fenómenos sonoros del entorno responden en gran medida al nivel de coherencia que ellos tienen con las experiencias previas almacenadas en nuestra memoria sonora y su relación con los demás factores lógico-racionales, físicos y sensoriales involucrados. Es así que las personas nacidas contemporáneamente al surgimiento y al desarrollo del arte audiovisual y los medios masivos de comunicación -al formar éstos parte de su entorno cotidiano- también otorgan un alto grado de verosimilitud a señales sonoras que han sido originadas y producidas artificialmente a través de dispositivos tecnológicos para los medios audiovisuales. La repetición continua de prácticas que han resultado efectivas en las producciones audiovisuales y la omnipresencia de los medios tecnológicos en la cotidianeidad de gran parte de la población mundial, generan indefectiblemente, una naturalización de ciertos fenómenos y efectos audiovisuales. Éstos son capaces de conformar un sistema de señales sonoras autónomas con respecto a los fenómenos del mundo físico y natural pero que pueden ser integradas a la cotidianeidad de nuestras vidas y volverse tan familiares como cualquier sonido. Es decir, que su grado de verosimilitud puede llegar a ser equivalente a la que le otorgamos al mundo de los fenómenos naturales y la realidad física.

Desde el punto de vista de la producción audiovisual, el cine requirió desde sus inicios comprender los artilugios necesarios para crear su propia forma de verosimilitud espacio-temporal y narrativa. Fue a través de los estudios sobre técnicas de montaje de imágenes, que los realizadores de películas comenzaron a explorar cuáles eran las técnicas más efectivas que garantizaran una fluidez espacio-temporal que fuera capaz de hacer verosímil una secuencia de imágenes. Un claro ejemplo, es el recurso técnico de montaje por el cual

una escena, que a los ojos del espectador parece haber sido obtenida en una misma toma de la acción y en una misma locación, ha sido en realidad, filmada en distintas locaciones y en momentos diferentes. De igual manera, las actuaciones de los personajes involucrados en la acción también pueden haber sido filmadas en distintos momentos de la producción. Desde luego que para obtener este efecto en el espectador es fundamental que las tomas se hagan previendo las necesidades del montaje para obtener los mejores resultados.

Lev Kuleshov fue un pionero en cuanto a su preocupación por estudiar, analizar y crear técnicas de montaje capaces de impresionar al espectador. Supo tempranamente la importancia que revestía resolver los problemas formales que el cine presentaba en sus comienzos. Entendió al montaje como la esencia y la estructura fundamental del arte cinematográfico incluso valorándolo por encima del contenido del film. Kuleshov estudió en profundidad las posibilidades del montaje, que tal vez hoy puedan ser consideradas “verdades de perogrullo”, pero que a comienzos del siglo XX no habían sido aún sistematizadas y abordadas con la rigurosidad que él lo hizo. Uno de sus legados más importantes fue lo que dio a conocer bajo el nombre de “paisaje artificial” o también “geografía creativa” (Kuleshov, 1929: 5). Refiriéndose con estos términos al efecto obtenido a través de recursos de montaje que posibilitaban que tomas realizadas en lugares distantes geográficamente, y en tiempos no coincidentes, pudieran ser montadas de manera tal que fueran percibidas por el espectador como una misma unidad espacio-temporal en la que transcurría la acción. Creando, de esa manera, un espacio que no existe en el mundo real.

La verosimilitud espacio-temporal en el montaje sonoro-musical

En cuanto al montaje sonoro ocurre el mismo caso, la verosimilitud espacio-temporal del universo sonoro-musical puede ser construida de modo semejante. Es decir que sonidos que no fueron grabados en una locación real y que fueron producidos por diferentes fuentes sonoras, en espacios y en momentos diversos pueden componer, en combinación, una secuencia coherente y verosímil que de la impresión al espectador de pertenecer todos a una misma procedencia espacio-temporal.

Desde el punto de vista del montaje sonoro los conceptos

de Kuleshov antes mencionados son comparables al concepto de soundscape (paisaje sonoro) acuñado por el compositor y teórico canadiense Raymond Murray Schafer (1933-). El término puede referirse tanto a entornos sonoros reales, ya sean estos rurales o urbanos, o también a composiciones basadas en el montaje analógico y/o digital de sonidos del medio ambiente utilizados como material sonoro principal. En un obra de paisaje sonoro los materiales involucrados pueden provenir de una diversidad de fuentes y haber sido grabados o producidos en estudio en distintos momentos, sin embargo, pueden conformar, como resultado de un montaje que así lo disponga, un devenir sonoro que será percibido por el oyente como una unidad coherente y verosímil.

Un antecedente muy importante del paisaje sonoro -curiosamente originado en el ámbito del cine experimental- fue la pieza radiofónica del cineasta alemán Walter Ruttmann (1887-1941) llamada *Wochenende* (fin de semana) de 1930. Pieza que fuera concebida por su autor como un “film sin imágenes”, y también como una obra de “arte sonoro fotográfico” (Ruttmann, 1929: 1). El dispositivo de grabación óptica utilizado fue el llamado Tri-Ergon, cuya finalidad principal era la de grabar sonido sobre film para ser utilizado en la industria cinematográfica.

En cuanto a las canciones cinematográficas latinoamericanas mencionadas, *Construção* sobre todo y *Domingo no Parque*, y en menor medida *Pedro Navaja*, pueden ser también relacionadas con la obra de Ruttmann. Más allá de la diferencias en las procedencias culturales, artísticas, geográficas y temporales todas tienen el poder de narrar y producir sentido, exclusivamente con medios sonoro-musicales.

Otro nexo común es su concepción temporal lineal en la forma en la que transcurre la secuencia de los sucesos narrados. A su vez, con una concepción circular del espacio-tiempo construida sobre la idea de retornar al comienzo de la narración con variaciones en los casos de *Domingo no Parque* y *Construção*. Además todas pueden producir en el oyente la proyección mental de imágenes sonoras de tipo cinematográficas.

Ruttmann propuso que: “Todo lo audible del mundo entero se convierte en material” (Ruttmann, 1929:1). Muy en sintonía con esta concepción del sonido posteriormente John Cage diría: “Música es sonido, sonidos a nuestro alrededor estemos dentro o fuera de las salas de conciertos”. (Schafer, 1977: 5). A

su vez Murray Schafer basándose en los postulados de Cage afirmaría en su libro *The Tuning of the World* (la afinación del mundo): “Hoy todos los sonidos pertenecen a un continuo campo de posibilidades yaciendo dentro del amplio dominio de la música. Contemplan a la nueva orquesta: ¡El universo sonoro!” (Schafer, 1977: 5). La pieza de Ruttman fue también considerada por algunos teóricos como una obra anticipatoria de lo que veinte años después surgiría con el nombre de música concreta iniciada por el compositor francés Pierre Schaeffer (1910-1995).

Las relaciones y semejanzas entre una obra de paisaje sonoro y una banda sonora cinematográfica son muchas, pero sin duda difieren en su propósito y su función. La divergencia principal es que la banda sonora cobra su sentido narrativo completo en estrecha relación con la imagen de una película u otro medio audiovisual. Así como también lo está su concepción del espacio-tiempo. En definitiva, el paisaje sonoro constituye una unidad autónoma, la banda de sonido no. En este sentido las canciones cinematográficas se acercan más al paisaje sonoro, por su autonomía, que a una banda sonora de cine convencional. En este sentido para Michel Chion no existe la banda sonora como tal:

“Por supuesto, nadie podría negar que en el sentido puramente técnico de la palabra existe un canal de sonido que discurre durante toda la duración de la película, pero eso no quiere decir que los sonidos del film constituyan una entidad coherente.” (Chion, 1990: 39).

Es interesante observar cómo tanto *Wochenende*, como también las tres canciones cinematográficas, al ser analizadas desde la perspectiva de la escucha transmedial como si se tratara de bandas sonoras, desafiarían la afirmación de Chion, al menos conceptualmente. Ya que constituyen una entidad unitaria autónoma y narrativa completa, que describen una secuencia temporal clara. En *Wochenende*, en la que se narra el transcurso de un fin de semana en Berlín, comprendiendo un comienzo, un desarrollo y un final, se deja en evidencia su concepción temporal lineal en cuanto al devenir narrativo. Por otro lado, deja al espectador la posibilidad de visualizar el film -sin imágenes cinematográficas provistas- con imágenes abiertas que éste pueda proyectar mentalmente a modo de imágenes sonoras. Es por ello que la pieza puede ser asociada más con una obra de paisaje sonoro o una

canción cinematográfica que con una banda sonora de cine convencional.

En cuanto a las semejanzas los tres tipos de trabajo sonoro-musical, puede decirse que surgen de la misma raíz conceptual al considerar que todo sonido existente en el universo acústico, electroacústico, analógico y digital pueden ser materiales integrados a trabajos en sus respectivos campos de creación sonora-musical. Tanto en una obra de paisaje sonoro como en una banda sonora pueden coexistir en un mismo trabajo músicas de cualquier género, estilo y procedencia estética, geográfica y cultural. Algo que en el contexto de la música de concierto no suele ocurrir, al menos, en los circuitos tradicionales. Se desvanecen también el sentido que suele otorgarse a las denominaciones categóricas como: música culta, erudita, académica, contemporánea, tradicional, clásica o popular entre otras. Puesto que en el momento en que participan de una banda sonora o paisaje sonoro se igualan en su propósito y su función esencial, que es la de narrar y comunicar sentido. Desde luego que por lo general las bandas sonoras -por cuestiones inherentes a la industria cinematográfica y los medios audiovisuales- suelen tener una función más activa en la narración de una historia mientras en el paisaje sonoro no priman las propuestas narrativas centradas en una historia o guión. Es así que desde el punto de vista de la narración de historias y relatos las canciones cinematográficas se aproximan más a la concepción de una banda sonora. Cierto es que más allá de las diferencias y semejanzas, los tres campos mencionados de la creación sonoro-musical tienen grandes posibilidades de diálogo y aprendizajes mutuos que emprender, en cuanto a prácticas, técnicas, tecnologías, experiencias y propuestas que les son afines desde una perspectiva multidimensional y transmedial de la escucha.

Sobre la función narrativa del sonido y la música en el espacio-tiempo audiovisual

La pieza radiofónica *Wochenende* de Ruttman, fue una experiencia que vinculó las prácticas cinematográficas con las de la radio dejando en claro el potencial narrativo de un montaje sonoro, que puede ser común a diferentes medios. El montaje fue realizado a la manera de una banda sonora de cine sin la presencia de imagen alguna. Si *Wochenende* hubiera sido realizada veinte años después, es decir, en el

período de postguerra durante el auge del pensamiento de John Cage o Pierre Schaeffer hubiera sido considerada probablemente como una obra de música electroacústica dentro del ámbito de la música académica. Una pieza que generaría bastante controversia en cuanto a que reavivaría la vieja discusión sobre si es función de la música, o no, la comunicación de sentido y significado, así como su capacidad de expresar algo. Cuestión que había sido vista como posible por la estética musical del período Pre-Barroco y el Barroco pero que desde la llegada del Iluminismo fue desechada en cuanto se comenzó a considerar a la música como una forma de arte absoluta. Ésta línea de pensamiento estético llegaría a su apogeo en la década de 1950 en el contexto del avance racionalismo musical promovido por la música académica contemporánea centro-europea. En la misma década en que *Wochenende* veía la luz Igor Stravinsky infería:

“Considero que la música es, por su naturaleza, incapaz de expresar nada en absoluto, sea un sentimiento, una actitud mental, un estado psicológico, un fenómeno natural. Si, como casi siempre es el caso, la música parece expresar algo, esto es sólo una ilusión y no una realidad”. (Stravinsky, 1936: 91)

Si las aseveraciones de Stravinsky pudieran ser tenidas en cuenta a la luz de la obra del sector de la música contemporánea centro-europea más purista y sus derivaciones en el resto del mundo, la música de cine vendría a contradecir de raíz estos postulados. Como sostiene Anahid Kassabian:

“La música de cine siempre ha dependido de la comunicación de sentido, en los términos de la tradición del arte musical occidental de la que deriva, es un caso especial” (Kassabian, 2000: 17).

La música, en el contexto de una obra audiovisual, siempre tenderá a ser interpretada por el espectador en función de los sentidos y las emociones que puedan derivarse de su relación con las imágenes que la contienen. Sin tener, por ello, que llegar al extremo opuesto -como ocurre en algunos muchos casos dentro de la industria cinematográfica de Hollywood- en donde el repertorio de la música original de tradición clásica para cine ha sido entendida, por un sector de los académicos estadounidenses, como “un sistema comunicativo que puede ser “leído” por los escuchas” (Kassabian, 2000: 17). Que la

música de cine es capaz de comunicar, transmitir sentido así como narrar -en relación con la imagen- tiene ya un prolongado consenso en el ámbito de las academias y la producción audiovisual. Pero, que sea un sistema absolutamente cerrado que pueda ser leído por el espectador, es una aseveración que parece poco sustentable y por demás simplista. Si así fuera estaríamos subestimando, entonces, la real dimensión de la capacidad interpretativa tanto del espectador-auditor como del productor musical y sonoro. El énfasis debería ponerse en la cualidad y la capacidad narrativa de la música y el sonido en lugar de buscar la elaboración de un pseudodiccionario de significados absolutos. Estas tendencias absolutistas son, en parte, la proyección a ultranza de una apología acrítica del modelo industrial y los estándares de producción hollywoodense al campo de la teoría y la estéticas sonoro-musicales para los medios audiovisuales.

Referencias bibliográficas

Chion, Michel. *La Audiovisión*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona. 1993.

Kassabian, Anahid. *Escuchando Películas: Rastreando Identificaciones en la Música de Cine en el Hollywood Contemporáneo*. Ed. Routledge, Nueva York y Londres, 2001. Traducción del inglés a cargo del autor.

Kielian-Gilbert, Marianne. *Escuchar Películas: Música/Temporalidad de la película, materialidad, y memoria*. En: *El Manual de Oxford sobre Estudios de Música de Cine*.

Ed. Oxford University Press. Nueva York, 2014. Traducción del inglés a cargo del autor.

Kuleshov, Lev. *El Arte del cine: Mi experiencia*. Ed. Tea-Kino Pichat. Moscú, 1929. Reimpreso en: *Kuleshov en Film: Escritos de Lev Kuleshov*. Traducción de Ronald

Levaco. pp. 41-124. Ed. University of California Press. California. 1974. Traducción del inglés a cargo del autor.

López Cano, Rubén. *Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. Ed. JGH Editores. 1997.

Murray Schafer, Raymond. *The Tuning of the World*. Ed. A. Knopf. New York. 1977. Traducción del inglés a cargo del autor.

Ruttman Walter. *Nuevo diseño del cine sonoro y la radio. Programa arte de escucha fotográfica*. En: *Film-Kurier*, Oct. 26, 1929, no. 255. p. 1. Reimpreso en: Jeanpau Goergen, *El Montaje sonoro de Walter Ruttman como Arte Acústico*.