

El sonido como garante de sobriedad narrativa en el relato cinematográfico contemporáneo

Víctor Arranz Esteban
Universidad CEU San Pablo, Madrid
varranz.fhm@ceu.es

Resumen: *La búsqueda de una narrativa minimalista (bautizada por algunos críticos y analistas como “esencialista”) se presenta como uno de los rasgos característicos en obras de un buen número de autores del panorama cinematográfico contemporáneo. Este hecho probablemente no sea más que una reacción al acusado amaneramiento que el discurso audiovisual ha sufrido en las últimas décadas como consecuencia de una excesiva influencia del relato televisivo así como de la generalización de herramientas digitales en los procesos de producción.*

En esta vuelta a la esencia de la narración cinematográfica el audio juega un papel decisivo. La mayor versatilidad de la banda de sonido, posible gracias a una progresiva emancipación de la vertiente sonora en el discurso audiovisual, se convierte en un recurso fundamental ante la simplificación de la vertiente visual en el relato.

En esta emancipación entran en juego tanto cuestiones técnicas (en especial, los grandes avances en sonido multicanal) como estéticas (búsqueda de un concepto sonoro global para el film por parte de directores y diseñadores de sonido). La conjunción de estos factores desemboca en un tratamiento de aspecto difuso y ambiguo que propicia la consecución de un sonido mucho más evocador así como una multiplicidad de significados habitual en el relato cinematográfico de autor contemporáneo.

Palabras clave: *narrativa audiovisual, sonido audiovisual, espacio sonoro, sensorialidad*

Abstract: *The search for a minimalist narrative (baptized by some critics and analysts as "essentialist") has become a characteristic feature in works of many authors of contemporary film. This is probably a reaction to accused mannerisms of the audiovisual speech in recent decades due to the excessive influence of television narrative and the generalization of digital tools in production processes.*

In this return to the essence of filming, audio plays a decisive role. The versatility of the soundtrack, made possible by the progressive emancipation of sound in the audiovisual speech, becomes a main resource to simplify the visual part of the story. In this emancipation, not only technical issues (especially, major advances in multichannel sound) come into play, but also aesthetical issues (directors and sound designers look for a global sound concept for the film). The combination of these factors leads to a diffuse and ambiguous concept that creates a much more evocative sound and a multiplicity of meanings in the story which is quite frequent among cinematic contemporary authors.

Keywords: *audiovisual narrative, audiovisual sound, sound space, sensory*

La supremacía de la imagen a lo largo de la historia del cine ha provocado que la decisiva aportación del sonido en el avance narrativo del relato sea olvidada con frecuencia: no existe tanto una negación de sus posibilidades como una falta de atención hacia las mismas. Además de esa comprensible hegemonía de lo visual, existen factores adicionales que explican dicha desatención, como el hecho de que el sonido esté necesariamente “encuadrado” por la imagen¹ o la naturalidad con la que músicas y efectos sonoros parecen desprenderse de ella. Esto provoca que con bastante frecuencia las labores narrativas de las que se encarga el sonido tiendan a ser integradas en el estudio de los elementos visuales de la obra. Aceptado este análisis conjunto (la expresividad del discurso audiovisual no se reduce a una simple adición de aquello que aporta la imagen y aquello que proporciona el sonido), esta integración en ocasiones solo camufla una anulación de todo aquello que el sonido (junto con la imagen a la que acompaña) es capaz de trasladar hasta el espectador.

En los últimos años, encontramos un buen grupo de autores dispuesto a recuperar una narrativa a contracorriente del modelo dominante en el cine contemporáneo. Frente a la hiperplanificación, el montaje vertiginoso o el abuso de músicas, este cine propone la parquedad en la planificación, un montaje simplificado o la ambigüedad del mensaje. Esto ha provocado que sea calificado en muchas ocasiones como cine minimalista o incluso (de forma peyorativa), “no narrativo”. En este estudio adoptaremos sin embargo un término del crítico Jonathan Rosenbaum (2011: 39) y nos referiremos a estas obras como “esencialistas”, al entender que dichos discursos persiguen un retorno a la esencia del relato cinematográfico².

El objetivo último de esta comunicación será demostrar cómo en ese regreso a la esencia del discurso, la economía expresiva y la versatilidad del sonido audiovisual se convierten en pilares fundamentales para sustentar un relato basado en la simplificación de herramientas narrativas.

1. El sonido como garante de un cine “esencialista”

El sonido se ha revelado a lo largo de la historia del audiovisual como una excelente herramienta para la consecución de un discurso basado en la simplificación. No hay más que pensar en la facilidad con la que el sonido es capaz de activar el espacio fuera de campo o cómo el cine ha aprovechado las posibilidades expresivas entre lo oído y lo no visto, especialmente los géneros de terror y suspense. Frente a la imagen, el sonido siempre ha demostrado una magnífica eficacia por su flexibilidad para moverse por el relato, así como por su economía comunicativa³.

¹ Cualquier alusión al sonido debe llevarse a cabo empleando como referente la imagen correspondiente.

² Para Jonathan Rosenbaum, ese cine esencialista es aquel que elimina todos aquellos detalles narrativos que no son esenciales, con la intención dar mayor fuerza y claridad a la historia.

³ Como afirma Klas Dykhoff (2007), un reducido grupo de sonidos, correctamente elegidos y situados, estarán cargados de lo que denomina *exformation*; es decir, a pesar de su sencillez, serán capaces de disparar procesos mentales (adquiridos por el oyente en el ámbito social y cultural a lo largo de años) que consiguen rápidamente estos sonidos con conceptos complejos, de forma similar a como lo consiguen otro tipo de signos visuales. El sonido también resulta también económico desde una acepción más literal: las obras independientes han encontrado en él un aliado con el que escamotear elementos de la narración que, por razones presupuestarias, eran inalcanzables para la producción.

En las últimas décadas, diversos factores han modificado de forma decisiva la manera de afrontar el trabajo sonoro en producciones audiovisuales. Por un lado, la aportación del *Dolby* y de sistemas multicanal posteriores ha permitido una decisiva ampliación del campo sonoro (Michel Chion emplea el concepto de *supercampo*), así como la pervivencia (sin anularse) de materiales muy distintos en la banda de sonido. La creciente heterogeneidad de elementos, combinaciones y funciones, amparada años después por la implantación en todo el proceso de producción de herramientas digitales ha traído consigo una mayor complejidad del entramado sonoro, en el que destaca un acceso a nuevas funciones por parte de los ruidos. Por otro lado, existen otro tipo de factores de signo distinto, pero vinculados en buena medida a los anteriores, como el éxito de las composiciones ambientales (en ocasiones con sonoridades muy próximas a esos ruidos) o nuevos conceptos musicales que proponen la integración y la equiparación de todo tipo de muestras sonoras.

Estos rasgos, como veremos a continuación, favorecen una exponenciación semántica del sonido desde la que construir ese discurso basado en materiales narrativos esenciales.

1.1. Sobriedad narrativa a través de los ruidos

Autores contemporáneos esenciales como Jia Zhangke han convertido la sobriedad narrativa en una de las claves de su cine, demostrando que la simplificación de la vertiente visual del relato repercute de manera irremediable en un enriquecimiento de la parcela sonora. En su filmografía, el director chino desarrolla un lenguaje que evita la gramática clásica del plano-contraplano gracias a un magnífico sentido de la composición y a un cuidado uso del sonido que nos devuelve a Bresson⁴. La economía que demuestran en el plano visual películas como *The World* solo es posible gracias a una magnífica activación del sonido fuera de campo, que carga toda la secuencia de información sin necesidad de movimientos de cámara ni cambio de plano alguno.

Una postura muy similar a la que elige el taiwanés⁵ Hou Hsiao-hsien en *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003), en la que también se desecha la dialéctica clásica en favor de un punto de vista fijo y eventuales panorámicas en las que el audio fuera de campo complementa el discurso visual y aporta continuidad, creando imágenes de gran sensorialidad gracias a un rico diseño de sonido en el que el ruido de los trenes, las tormentas, las aves o las chicharras quedan privilegiados por la parquedad de los diálogos y la escasa presencia de músicas.

Bajo premisas similares, Pedro Costa inaugura con *En el cuarto de Vanda* (*No quarto da Vanda*, 2000) un modo de trabajo basado en el uso del vídeo digital y el trabajo con equipos muy reducidos que no ha abandonado en su filmografía posterior. En esta obra, el intenso sonido de las excavadoras que poco a poco van cercando el barrio lisboeta de Fontainhas, activa constantemente el espacio fuera de campo. Frente al hermetismo y la claustrofobia que invaden la imagen, el sonido se expande por todo el plano. En palabras del crítico Dailo Barco (2011: 1), los límites del barrio se vuelven

⁴ No por casualidad la primera obra del director chino se llama *Pickpocket* (Xiao Wu, 1997) y supone una libre revisión de la obra del director francés.

⁵ En realidad, Hou Hsiao-hsien nació también en China, pero se educó en Taiwán, por lo que suele ser considerado un director taiwanés.

permeables a todo sonido llegado desde fuera de campo, ampliando la imagen hasta donde nuestros ojos no llegan.

En otras ocasiones, esta activación del fuera de campo se ha convertido en recurso desde el que evitar una imagen explícita en favor de un sonido presente. En unos casos, esta práctica se emplea como potenciador expresivo; en otras, como subterfugio con el que aplicar una “autocensura”, evitando el aspecto excesivamente orgánico de la parte visual. Estos procedimientos son habituales en la obra de Michael Haneke, autor cuya filmografía lleva a cabo un complejo análisis de las múltiples formas en las que se puede presentar la violencia. En sus obras el sonido se convierte en un magnífico aliado con el que contar sin mostrar, provocando una constante sensación de malestar pero evitando un cine excesivamente escabroso que aleje al espectador de la reflexión última que sus películas proponen.

1.2. Economía narrativa desde las músicas

En la consecución de una narrativa esencialista a partir de la música, el audiovisual actual demuestra una constante recurrencia a materiales preexistentes así como al uso de clichés sonoros. Propias del discurso cinematográfico posmoderno, estas prácticas apelan a la memoria musical y audiovisual del espectador, en busca de nuevas vías de significación desde la traslación de conceptos genéricos que la música arrastra desde su uso primigenio o continuado.

En el caso del cliché, frente al uso literal de esta figura en el cine clásico, la narración posmoderna recurre a un uso indirecto desde lo irónico y lo paródico, como respuesta a la sobreutilización de este recurso y como mirada descreída. En este sentido, hemos de destacar de forma especial la figura de Aki Kaurismäki. Director de lo esencial, el finlandés ha demostrado cómo el uso de músicas cercanas al cliché le ha permitido desarrollar un relato a partir de lo básico: de la misma forma que ningún objeto delante de cámara es gratuito, tampoco lo es ninguna de las herramientas narrativas que emplea para la construcción del discurso. Kaurismäki confirma en obras como *Hamlet va de negocios* (*Hamlet liikemaailmassa*, 1987) y *Contraté a un asesino a sueldo* (*I hire a contract killer*, 1990) la eficacia del cliché musical (empleado desde la ironía) desde el conocimiento por parte del espectador contemporáneo de los rasgos propios del cine de género. Mención especial merece su obra *Juha* (*Juha*, 1999), ya que supone la recreación de una película muda en el cine contemporáneo. En ella construye una historia en la que la labor narrativa recae en intertítulos, músicas y unos cuantos ruidos diegéticos repartidos a lo largo del relato con un fuerte componente simbólico.

En otras ocasiones, estas músicas facilitan la consecución de un discurso híbrido y “contaminado” desde la acumulación de elementos visuales y sonoros que remiten a géneros cinematográficos muy distintos. De esta forma, en una obra reciente como *Los pasos dobles* (*Los pasos dobles*, 2011) de Isaki Lacuesta, las piezas musicales con aire de *western* dotan a la obra de una atmósfera propia del cine de aventuras bajo la que se esconde un complejo relato en el que se imbrican sucesos reales y leyendas.

1.3. Renovación del concepto de cine vococentrista

En otras ocasiones, los autores proponen nuevos caminos narrativos desde una radical aplicación de la norma, desde un uso hiperbólico de patrones clásicos. Con un discurso bastante alejado del propuesto por Zhangke y Hsiao-hsien encontramos obras del iraní Abbas Kiarostami como *El viento nos llevará* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999), que basan su obsesivo empleo del plano fijo en el uso del sonido fuera de campo y en un exacerbado *vococentrismo*⁶. Del primer caso encontramos multitud de ejemplos en las conversaciones que mantiene el ingeniero Bezhad en los distintos trayectos en coche con los aldeanos del pueblo, a quienes en la mayor parte de los casos ni siquiera llegamos a ver. Del segundo, en sus también abundantes excursiones a la colina en busca de cobertura para su teléfono. A pesar de que la figura del personaje casi se pierde en el amplio paisaje que muestran los grandes planos generales, la voz de Bezhad se eleva en un primerísimo primer plano.

Un tratamiento desde ese obsesivo vococentrismo similar pero con intenciones muy distintas al que encontramos en *La Hamaca Paraguaya*. En la obra de Paz Encina, la situación de la voz en un primer término (a pesar de la planificación con grandes planos generales) y su utilización no sincrónica suspenden el relato en un tiempo difícil de fijar y, por tanto, en un estadio indefinido entre la real y lo imaginario.

Tampoco debemos olvidar, sin embargo, las opciones que nos concede la vía opuesta. Una anulación radical de ese papel principal de la voz en el discurso puede convertirse en un magnífico recurso narrativo con el que contar sin palabras, en una propuesta abierta que requiere la colaboración cómplice del espectador. En *Caché* (*Caché*, 2005), Haneke aleja en varias ocasiones la cámara de la acción, alterando la habitual omnipresencia de la que goza el espectador para aportarle únicamente un sonido estéril que impide escuchar la conversación que observamos en último término y que, a pesar de concordar absolutamente con el punto de vista de la cámara, nos resulta ilógico por la alteración de ese vococentrismo al que estamos habituados como espectadores. Un procedimiento empleado de manera similar por otra obra reciente como *Un tiro en la cabeza* (*Un tiro en la cabeza*, 2008) de Jaime Rosales, en la que las conversaciones se anulan tras elementos físicos como puertas acristaladas y ventanas, en una elección que busca además un valor simbólico añadido⁷.

Por último, otro elemento de gran valor narrativo y expresivo en su conjunción con la imagen es el silencio. Como afirmaba Béla Balász, el silencio es uno de los elementos dramáticos más específicos del cine (sonoro), sin equivalentes comparables en otras manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, la literatura o, incluso, el cine mudo u otros discursos sonoros, en los que la ausencia de sonido no se interpreta como silencio, sino como falta de acción o fin de discurso⁸. Este silencio cinematográfico, que aumentó su valor expresivo con la aparición del *Dolby* y que no es propiamente silencio (precisamente por ello resulta tan expresivo), consigue

⁶ Concepto formulado por Michel Chion que hace referencia a la habitual consideración de la voz como elemento central de la banda de sonido del film. El autor califica además al cine de verbocentrista, por una excesiva preocupación en los registros de sonido por la inteligibilidad por la palabra (Chion, 1998: 17-18).

⁷ A través de esos diálogos sordos, Rosales intenta reflejar la que considera la clave del conflicto vasco: ninguna de las partes escucha al otro interlocutor (Belinchón, 2008).

⁸ Balász (2007)

generar en el espectador una incómoda sensación de amenaza, de miedo a ser descubierto como un *voyeur*⁹.

2. Nueva consecución de espacio desde el sonido

2.1. Creación de espacio a través del sonido

La música y los ruidos siempre han contribuido a crear un espacio para la narración. Algo que el lenguaje ratifica con constantes ejemplos de la relación entre lo sonoro y lo espacial. En unos casos, la dificultad que entraña describir algo tan abstracto como el sonido nos lleva a emplear símiles espaciales, más concretos. Como afirma Anthony Storr (2002: 216) en referencia a la música, “la descripción que hacemos del grado de los distintos tonos como «más alto», «más bajo» es una metáfora espacial moderna”. En otros casos, para definir su naturaleza expresiva empleamos términos con los que hacemos una transposición de rasgos espaciales: sonidos claustrofóbicos, herméticos... Y en otras ocasiones, utilizamos conceptos como ambientes, “presencias”¹⁰ o el más habitual de espacios sonoros; hecho al que han contribuido una vez más herramientas digitales recientes que nos permiten, a través de ecualizaciones, simular el comportamiento de un determinado sonido en distintos emplazamientos. Frente a un valor espacial “simbólico” de la música conseguido a través del empleo de armonías, contrapuntos o tonalidades y que tiene su origen en la figura del poema sinfónico¹¹, los ruidos puede construir sensaciones espaciales a partir de la combinación de muestras sonoras provenientes de distintos puntos de la escena, lo que facilita la consecución de direccionalidad o recorrido.

Desde la investigación se fomenta también esa creación de espacios desde la vertiente auditiva del discurso, como demuestra la buena acogida del nuevo sistema de sonido español *Imm Sound*¹². Destinado a terminar con la supremacía de patentes como *Dolby*, en palabras de Vicente López, catedrático de la Computación de la Universidad Pompeu Fabra, *Imm Sound* apuesta por un sonido inmersivo, que crea espacios en lugar de buscar un sonido físico; desde la firme convicción de que es el sonido el que crea la tercera dimensión y no la imagen estereoscópica.

Las herramientas digitales actuales aumentan las posibilidades de ubicación y tratamiento de un sonido con respecto al espacio de la acción casi hasta donde nuestra mente nos permita imaginar. Sin embargo, autores como Walter Murch nos recuerdan que la moldeabilidad del sonido en absoluto es un logro exclusivo de la revolución

⁹ Chion (2003: 150-154)

¹⁰ “En *Cabeza Borradora* grabamos muchos ventiladores de aireación en el interior mismo de los conductos de ventilación... Después ralentizamos las grabaciones remezclando los bajos para crear esas “presencias”, que es el nombre con el que las bautizamos. Son ambientes sin ser realmente ambientes.” Declaraciones de David Lynch en Casas (2007: 98-99).

¹¹ El poema sinfónico, en su intento por superar la abstracción de la materia sonora para asociarla a un significado concreto, está considerado el gran precursor de la música cinematográfica Alcalde (2007).

¹² Proyecto desarrollado durante los últimos siete años de trabajo que arrancó en la fundación Barcelona Media. Su sistema propone una configuración básica de 14.1 (15 altavoces, 3 de ellos situados en el techo) ampliable hasta 24.1. El sistema de almacenamiento y etiquetaje de los equipos Imm Sound reparte los canales registrados por los altavoces disponibles en la sala Delclós (2012: 52).

digital¹³. Hace años Murch aplicó en sus trabajos como montador de sonido una práctica que después bautizaría con el término *worldizing*. En ella registraba una serie de sonidos en sus “espacios naturales” gracias a ligeros equipos de grabación portátiles para después reproducirlos en una nueva ubicación y regrabarlos¹⁴. Para Murch, este proceso de *worldizing* se presenta como un equivalente sonoro a la profundidad de campo fotográfica, ya que durante la mezcla permite “tener a foco” en cada momento el sonido que queramos, permitiendo alternar entre el sonido real y el reubicado (desenfocado, si mantenemos el simul visual)¹⁵.

Autores actuales como Zhangke o van Sant proponen en sus obras ejercicios en los que el sonido parece contradecir la unidad espacial que muestra la imagen, en busca de resultados expresivos diferentes. En la citada *The World*, Zhangke “descentra” la posición del micro con respecto a la acción. En *Elephant* (Elephant, 2003), van Sant opta por registrar los espacios sonoros que circundan la imagen en lugar de privilegiar los que proceden del cuadro; en otras ocasiones, aplica una especie de virados sonoros: “Leslie Shatz, el técnico de sonido, propuso grabar los diálogos en estéreo. Me pareció interesante que las voces de las personas que se encontraban, por ejemplo, a la derecha de la pantalla surgiesen del altavoz izquierdo” (Burdeau y Delorme, 2007: 43). Con ello, mientras Zhangke crea espacios tremendamente vivos gracias al sonido, van Sant consigue espacios extrañamente inquietantes por su irrealidad.

Más allá de la recreación o de la alteración de esa tercera dimensión con la intención de generar una sensación de extrañamiento, el sonido se convierte en un excelente recurso desde el que recrear espacios sin necesidad de visualizarlos. Una idea que enlaza con dos conceptos que comentaremos a continuación sobre la capacidad del sonido para generar en nuestra mente sensaciones propias de otros sentidos. De nuevo Murch propone un nuevo término, el de *sonidos catalizadores*. Con él hace referencia a una solución sencilla para recrear desde el sonido espacios concretos. Cuando por razones, por ejemplo, de inteligibilidad es inconveniente usar sonidos para recrear lugares específicos, Murch apunta la posibilidad de emplear otros que estén asociados a entornos inconfundibles y que traerán consigo para el espectador de forma subconsciente el resto de sonidos propios del entorno que no conviene emplear¹⁶.

2.2. Consecución de espacios simbólicos

La cuidada creación de espacios sonoros suele ser un signo distintivo presente en autores que demuestran inquietud al enfrentarse a la parcela sonora en sus películas. A pesar de que la influencia de filmografías como la de Bresson puede seguir considerándose un punto de referencia para afrontar el tratamiento de audio en films actuales, el diseño de sonido contemporáneo, al igual que otros elementos del relato, prioriza la sugerencia o la insinuación frente a la transparencia del discurso, desechando con ello las fórmulas y estructuras cerradas de la narrativa clásica en

¹³ Además de un destacable currículo profesional como montador de imágenes y sonidos, la aportación teórica de Murch en el campo del montaje cinematográfico a través de obras como *En el momento del parpadeo* (In the blink of an eye, Ocho y Medio, 2003) es más que reseñable.

¹⁴ Una práctica que han seguido empleando diseñadores actuales como Ren Klyce en obras como *Seven* (Se7en, 1995) de David Fincher.

¹⁵ Underwood (2008: 206) y Ondaatje (2007: 145)

¹⁶ Ondaatje (2007: 278)

busca de un relato abierto. ¿Qué rasgos novedosos encontramos por tanto en el sonido contemporáneo que hayan actualizado este concepto de espacio sonoro? La nueva concepción ha demostrado que, frente a la creación de espacios concretos, los autores contemporáneos han conseguido que ese espacio adquiriera un carácter simbólico. El trabajo de diseño actual consigue una multiplicación de posibilidades expresivas derivada de una compleja ubicación de los sonidos, como resultado de esa magnífica ampliación del espacio sonoro. La indiferenciación entre los sonidos de campo y de fuera de campo, así como la confusión entre los sonidos propiamente diegéticos y aquellos que provienen de la mente de los personajes han provocado una exponenciación semántica que facilita la consecución de un relato de sentido abierto.

Un tratamiento equívoco presente ya en autores con un lenguaje tan estilizado como el de Tarkovsky, sobre quien Stefan Smith (2008: 43) afirma que emplea en su cine el sonido para definir espacio, ya sea éste literal, psicológico o exista como realidad paralela. El director ruso, afirma también Smith, permite que el sonido tenga tiempo para evolucionar, desarrollarse y construir espacio, habitualmente antes de que el espectador sea consciente de lo que ocurre visualmente.

En *Elephant*, Gus van Sant renuncia prácticamente al empleo de la música¹⁷ y gracias a un cuidado trabajo de mezcla, los ambientes sonoros en el film se interiorizan para llegar al espectador no desde su fuente, sino filtrados a través de la mente de los personajes. Los sonidos que circundan la acción, aparentemente diegéticos, se transforman en diversas ocasiones en un plano de audio subjetivo (opuesto a la objetividad de la imagen) gracias a la admirable agilidad y sutilidad con la que las muestran sonoras alternan en la película voluntades naturalistas y simbólicas.

Ejercicios similares están presentes del mismo modo en las dos últimas obras de Lars von Trier. En una de las secuencias de *Anticristo*, Ella (Charlotte Gainsbourg), tras oír el llanto de su hijo, le busca de forma desesperada en los alrededores de la casa de campo en la que se encuentran. Incapaz de ubicar la procedencia del llanto (que emana indistintamente desde distintos espacios fuera de campo), el personaje comprueba al encontrar al niño que el sonido simplemente estaba en su cabeza.

3. Capacidad evocadora del sonido

La capacidad del sonido para contar historias queda ejemplificada en una magnífica secuencia de *Lisboa Story* (Lisbon Story , 1994) de Wim Wenders. En ella el protagonista, el ingeniero de sonido Phillip Winter, propone a un grupo de niños inventar una historia exclusivamente a través de los sonidos que él genera desde una habitación contigua. La película, que relata la llegada a Lisboa del ingeniero con el cometido de registrar los sonidos de una cinta rodada previamente por el director Friedrich Monroe con una antigua cámara de manivela, se convierte en una interesante reflexión sobre la naturaleza del sonido. A través del protagonista de su obra, Wenders

¹⁷ La música en *Elephant* queda reducida a un nocturno de Beethoven interpretado al piano por uno de los asesinos. Esta pieza volverá a sonar, con un origen imposible de determinar, en un momento del paseo de otro de los alumnos por el instituto. La renuncia al empleo de músicas resulta especialmente llamativa si tenemos en cuenta que se trata de una película cuya trama transcurre en un instituto americano de finales de los noventa y está protagonizada por adolescentes.

lanza reflexiones sobre la capacidad evocadora del sonido (“escucho sin mirar y así, veo”), sobre el carácter unívoco de la imagen frente a lo inmaterial y envolvente del sonido (“¿quién pudiera vivir como los sonidos, entre las cosas sin pertenecerles?”) o sobre la viveza de éste frente al carácter fantasmal de la imagen fotográfica: el microfonista afirma que registrar las imágenes de un lugar no hace sino alejarnos de él, como si éste se evaporase a la manera de un fantasma; el sonido en cambio es el elemento que consigue sacar a esas imágenes de las tinieblas.

Los escritos teóricos de Murch son una vez más especialmente interesantes en sus reflexiones acerca de esta capacidad evocadora del sonido. En ellos establece, por ejemplo, similitudes entre la labor del director de fotografía y el mezclador, aduciendo que la mezcla de sonido permite jugar con una paleta con la que se iluminan u oscurecen determinados sonidos de la acción, de forma análoga a como el director de fotografía selecciona con sus luces aquello que quiere resaltar en la imagen; con la ventaja adicional, en el caso del sonido, de que la mezcla ofrece una mayor flexibilidad para modificar la jerarquía de los sonidos grabados mientras la luz, una vez registrada, permite hacer escasos cambios¹⁸. En otras ocasiones, Murch hace referencia a la capacidad sinestésica del sonido asociando los conceptos de color (timbre) en la instrumentación y la tonalidad de la imagen. Usando como ejemplo la conocida secuencia de las *walkirias* en *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1979), Murch relata cómo en la etapa de montaje se probó con una grabación distinta de la pieza que se usó definitivamente. A pesar de ser métricamente casi exactas, la primera grabación, que otorgaba mayor protagonismo a las cuerdas, no funcionó con las imágenes mientras la segunda, en la que destacaban los metales, resultó encajar de forma precisa¹⁹.

Filmografías como la de Lucrecia Martel demuestran de nuevo cómo la combinación de los inhabituales puntos de vista que adopta la cámara con el sutil empleo de los sonidos que rodean cada escena son esenciales para cargar al relato de sensaciones que trascienden no solo lo sonoro, sino también lo visual. Como afirma Eulàlia Iglesias:

En el inicio de *La Ciénaga* el sonido de las cigarras, que evoca el momento más tórrido del verano, se combina con el de los truenos que anuncian una tormenta. En el cine de Martel el sonido juega un papel fundamental y nos permite introducirnos en un ambiente mucho antes de que entremos en la historia. En un ambiente de veranos bochornosos y agobiantes. Porque en sus películas quizá haga sol, pero no buen tiempo (Iglesias, 2008: 58).

Desde recursos análogos, cineastas como Fatih Akin demuestran en obras como *Cruzando el puente. Los sonidos de Estambul* (*Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*, 2005) que la amalgama de ruidos y músicas que fluyen desde las calles de la metrópoli turca son capaces de trasladarnos la simbólica naturaleza de una ciudad que actúa como puente entre oriente y occidente.

Siguiendo la clave del muecín, al atardecer, el borboteo de los samovares, el rechinar de las vías del tranvía, las voces que llaman a otras voces en el interior de los edificios desportillados, el rasgueo de los laúdes y el tableteo de las fichas de la *tavla* que unen a jóvenes y viejos ante las mesas de mármol de los cafés anuncian los ritmos o *úsul* de cinco y siete octavas que desgajan la regularidad de los tiempos de tres occidentales. En

¹⁸ Ondaatje (2007: 142)

¹⁹ Ondaatje (2007: 281-282)

el hiato que separa el crisol de músicas en las que se despliega Estambul y la tradición occidental, el cine de Fatih Akin encuentra su razón de ser en un progresivo acercamiento a la orilla ciega a través del encuentro entre la música y las potencias de la noche (Pintor, 2009: 68).

Apitchapong Weerasethakul en su última obra *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010) transforma la jungla en un lugar mágico dominado por los sonidos naturales frente al inexplicable silencio de la ciudad²⁰. Como el propio director confirma en una entrevista en *Oncle Apichatpong* (Oncle Apichatpong, 2010) de Khris Houin, el sonido ambiente es tratado en esta película como un personaje más y dicho tratamiento remite a sus primeras obras, caracterizadas por un estilo documental que encierra un cierto misterio.

Por contra, Lisandro Alonso, un autor cuyas historias también se desarrollan en amplios espacios naturales, encierra en *Fantasma* (Fantasma, 2006) a los protagonistas de sus dos films anteriores²¹ en un cine del centro de Buenos Aires. Mientras en la sala principal se proyecta *Los Muertos*, fuera de la pantalla el propio Argentino Vargas y Misael se mueven como sombras, espectros por un espacio simbólico en el que convive su doble naturaleza: real y representada. El propio director afirma que en esta ocasión buscaba conseguir el extrañamiento característico en su cine no desde la naturaleza, sino a partir de otros elementos²². Para ello, el director recurre a los pasillos, las luces y, de manera especial, a los omnipresentes sonidos fuera de campo: los pitidos del ascensor, el ruido del fax o el zumbido de la corriente eléctrica combinados con el eco proveniente de la sala de proyección.

Finalmente, la francesa Claire Denis se apoya en el sonido para construir una filmografía en la que la mirada trasciende lo visual en busca de lo táctil gracias a la cercanía de la cámara a la piel de los personajes. Mientras el ojo se centra en los lunares o los pliegues de la piel, el oído prioriza de forma paralela las respiraciones, los susurros o los jadeos.

4. Conclusiones

1. La frecuente consideración de este cine esencialista como no narrativo no hace más que confirmar una fuerte desatención hacia las aportaciones del sonido en el discurso audiovisual. A pesar de su riqueza en el plano auditivo, estas obras son atacadas por emplear una gramática basada en la parquedad de la planificación, la simplificación del montaje y la ambigüedad del mensaje.
2. La ampliación del espacio sonoro ha permitido el establecimiento de un nuevo orden en el que se han visto favorecidos de modo especial los ruidos. El desarrollo de sistemas multicanal y herramientas digitales no solo facilita la convivencia de materiales sonoros muy distintos, sino también favorece su moldeabilidad, permitiendo que estos ruidos alternen con facilidad voluntades naturalistas y simbólicas.

²⁰ Ese lugar mágico queda reforzado también por un tratamiento cromático distinto al que aplica a las imágenes de la ciudad.

²¹ Misael Saaverda en *La Libertad* (La Libertad, 2001) y Argentino Vargas en *Los Muertos* (Los Muertos, 2004).

²² [DVD] *Cofre Lisandro Alonso*. Barcelona, Intermedio, 2011.

3. La figura del cliché musical y la reutilización de materiales preexistentes se convierten en un recurso desde el que conseguir una gran economía narrativa gracias a la habilidad de estas piezas para trasladar conceptos genéricos desde la obra primigenia en la que fueron empleadas.
4. El trabajo con espacio sonoro característico de diseñadores y directores contemporáneos no persigue tanto una voluntad por construir un lugar para la acción como la consecución de composiciones mucho más expresivas y sensoriales desde una cuidadosa selección de los múltiples materiales sonoros que surgen desde ese espacio o que pueden vincularse a él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALDE, Jesús (2007): "Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica" en *Área Abierta* nº 16, marzo 2007.
- BALÁSZ, Bela (2007): "Theory of the film: sound". Disponible en Internet (21-02-07): <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm>
- BARCO MACHADO, Dailo (2011): "Entrevista a Pedro Costa" en *Revista de Cine Transit*. Disponible en Internet (19-12-2011): <http://cinentransit.com/entrevista-a-pedro-costa>
- BELINCHÓN, Gregorio: "Jaime Rosales, en el bosque de ETA", *El País*, Madrid, 29 de febrero de 2008.
- BURDEAU, Emmanuel y DELORME, Stéphane: "Entrevista a Gus van Sant", *Cahiers du Cinéma*, octubre de 2006 - nº 616. Traducción de Carlos Úcar para *Cahiers du Cinéma España*, Madrid, julio-agosto 2007 - nº 3, p. 42-43.
- CASAS, Quim (2007): *David Lynch*. Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen.
- CHION, Michel (1998): *La Audiovisión*, Barcelona, Paidós.
- CHION, Michel (2003): "The silence of the Loudspeakers or why with Dolby Sound it is the film that listens to us?", en SIDER, Larry (ed.): *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*, Londres, Wallflower Press, pp. 150-154.
- DELCLÓS, Tomàs: "Sonido español en cines del mundo", *El País*, 23 de enero de 2012, p. 52.
- DYKHOFF, Klas (2007): "About the perception of sound", disponible en Internet (04-02-2007): <http://www.draminst.se/start/inenglish/articles/ljudartikel>
- IGLESIAS, Eulalia (2008): "Esos veranos tan largos, tan cálidos" en VVAA: *La propia voz. El cine sonoro de Lucrecia Martel*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón (Colección Artefactos de Lectura), p. 56-59.
- ONDAATJE, Michael (2007): *El arte del montaje. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*. Barcelona, Plot.
- PINTOR, Iván (2009): "Paisajes del éxodo" en KOVACSICS, Violeta (ed.): *Fatih Akin, El hogar errante*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 65-76.

ROSENBAUM, Jonathan: “Minimalismo vs esencialismo”, *Cahiers de Cinéma España*, Madrid, abril 2011 - nº 44, p. 39.

SMITH, Stefan (2008): “The edge of perception: Sound in Tarkovsky’s *Stalker*” en *The Soundtrack*, Number 1.1, Londres, Intellect Books, p. 41-52.

STORR, Anthony (2002): *La música y la mente*. Barcelona, Paidós.

UNDERWOOD, Mark (2008): “I wanted an electronic silence... Musicality in sound design and the influences of new music on the process of sound design for film” en *The Soundtrack*, Number 1.3, Londres, Intellect Books, p. 193-210.