

Elementos para una profundización del sonido y la escucha en el trabajo cinematográfico
Gustavo Celedón Bórquez
Arkadin (N.º 13), e054, 2024. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe054>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ELEMENTOS PARA UNA PROFUNDIZACIÓN DEL SONIDO Y LA ESCUCHA EN EL TRABAJO CINEMATOGRAFICO

Elements for a Deepening of Sound and Listening in Cinematographic Work

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ | gustavo.celedon@uv.cl

Universidad de Valparaíso. Escuela de Cine. Chile

Recibido: 15/02/2024 | Aceptado: 30/04/2024

RESUMEN

Se elaboran ideas para un aprendizaje del sonido cinematográfico a partir de tres ejes: la incorporación de la escucha, y el análisis y el uso experimental del sonido cinematográfico. El orden no es casual, pues se basa en el desarrollo de la escucha enmarcada en una apertura sensible del quehacer cinematográfico. Sobre esta base, el análisis buscará formas alternativas al plano y la experimentación pondrá a prueba lo que aquí llamamos ideas sonoras. Se concluye una apertura del trabajo cinematográfico como labor de la sensibilidad en su conjunto. Es esta perspectiva la que rige un aprendizaje del sonido en el cine.

PALABRAS CLAVE

sonido; aprendizaje cinematográfico; escucha; análisis; experimentación

ABSTRACT

Ideas are developed for learning cinematographic sound from three axes: the incorporation of listening, and the analysis and the experimental use of cinematographic sound. The order is not accidental, as it is based on the development of listening framed in a sensitive openness in cinematographic work. On these bases, the analysis will look for shapes to the plane and the experimentation will test what we call sound ideas here. An opening of the cinematographic work as a work of sensitivity is concluded: it is this perspective that governs a learning of sound in cinema.

KEYWORDS

sound; cinematographic learning; listening; analysis; experimentation



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

El presente texto expone algunos ejes considerados estratégicos para una formación apropiada de la dimensión audible en el cine. El primero es el más importante y constituye la base de los restantes. Se trata de expandir la disposición sensible de quien está inmerso en el quehacer cinematográfico. El segundo refiere al análisis del sonido en el cine y a la necesidad de exorcizar prejuicios y comenzar a indagar en un análisis activo cuyas estrategias permanezcan abiertas. En tercer lugar, la promoción de un uso experimental, creativo e inteligente del sonido en el cine que va más allá del mero acompañamiento o de lo que Michel Chion llama el valor agregado (2018, p. 21). Por el contrario, este eje es la materialización progresiva de un proceso de incorporación de la escucha y el sonido como elementos vitales del trabajo artístico. En el caso de la formación cinematográfica, el refinamiento y la incorporación de la escucha apuntan a una indagación continua de la convivencia imagen-sonido, manteniendo viva y latente la disposición exploratoria de la sensibilidad.

PRIMER EJE: INCORPORACIÓN DE LA ESCUCHA

El primer eje implica ejercitar la disposición sensible, remarcar las condiciones estéticas del cine y acentuar el ejercicio de la mirada, de la escucha y de todos los sentidos. En rigor, se trata de revisitar y tensionar los umbrales de lo que podemos llamar, desde Rancière, un reparto de los sentidos (Celedón Bórquez, 2015; 2023), gobernado por una cultura visual que requiere remover este reparto, confundir los sentidos, e indagar en otras geometrías de la dimensión sensible.

Es en este sentido que una valorización del sonido y la escucha en el ámbito cinematográfico debe buscar formas para repensar constantemente la relación visual-aural en el horizonte de una disposición sensible general. Para el caso, suponiendo que el reforzamiento del ejercicio visual está siempre presente en el aprendizaje del cine, uno de los primeros aspectos a resaltar es la necesidad de concentrarnos y utilizar la escucha. Puede resultar extraño, pero la escucha no está desarrollada en nuestras sociedades. Como señala Carmen Pardo, a propósito de la hipersonorización de las ciudades contemporáneas, es necesaria «una escucha de la propia escucha, que permita comprender la ciudad y sus habitantes sin seguir los códigos de interpretación fijados por la economía neoliberal» (2018, p. 122). Somos solicitados con frecuencia y de manera automática por diferentes señales sonoras — alarmas, timbres, mensajes, etcétera—, músicas diversas —los espacios públicos están prácticamente siempre ocupados por músicas— y por usos del sonido gobernados por la utilidad y la homogenización, conectándonos con una primera y única capa de sonido.

Por otro lado, si en términos ontológicos pueda no ser conveniente hablar de capas sonoras, en el ámbito cinematográfico encontramos este término con frecuencia. En *La Audiovisión*, por ejemplo, es verificable un pensamiento del sonido en tanto capas: «la ‘banda de sonido’ de una película (en el sentido meramente técnico, el único que validamos) a menudo está constituida por varias capas realizadas y depositadas independientemente, que se yuxtaponen unas a otras» (Chion, 2018, p. 58). Encontramos también una figuración del sonido como capa en diversos manuales de edición y en el lenguaje común del mundo audiovisual. Un ejemplo, tomado al azar: «A partir de estos componentes aislados [fuentes sonoras agrupadas y/o recreadas], el trabajo del sonido por capas permite la construcción del nuevo objeto sonoro» (Cuadrado Méndez, 2002, p. 307).

Sin embargo, para ir más allá del lenguaje y sus usos, el tratamiento del sonido a través de capas puede ser transversal: en esas distintas capas, en esas diversas líneas de sonido, en cada una de ellas, podemos crear diferencias de volumen, de espacio, de distribución que, combinadas las unas con las otras, creen un efecto que ya no se deje comprender del todo bajo el nombre, en plural, de capas. Trabajar con capas para deshacer las capas. El efecto es más abierto, más espacial, pues, de hecho,

resulta del esfuerzo por presentar alternativas a la consideración del espacio como yuxtaposición de capas o transparencias sonoras, creando un movimiento perpendicular a la linealidad continua del sonido que vemos efectivamente en pantalla bajo la forma de frecuencias. Esto no se propone para lograr un efecto más directo de realidad, sino efectos de profundidad continuos que se corresponden de manera mucho más certera con experiencias audibles. Si Chion, un poco más arriba, nos da a entender que la existencia de la banda sonora solo se puede admitir en un sentido técnico, pensamos, por el contrario, que esa tecnicidad interrumpe toda posibilidad de la audiencia para combinar las situaciones cinematográficas con las situaciones de su propia experiencia. El contexto técnico encuentra su artisticidad o su sensibilidad, su inteligencia estética, cuando rompe con sus instrucciones para combinarse, justamente, con la vida. No hablaremos en todo caso de banda sonora, sino simplemente de sonidos en el cine: cómo estos son también los sonidos que escuchamos en el día a día, solicitados en el cine por el encuadre, por los planos, por la forma cinematográfica.

La idea de capa está asociada a un instructivo técnico con el que peligrosamente se entiende la totalidad del trabajo y el aprendizaje audiovisual y cinematográfico. Un ejemplo de esta (contra)idea lo encontramos en *Les Rendez-Vous de Anna* (1978) de Chantal Akerman [Figura 1]. Anna entra a su habitación y, de espaldas, abre la ventana. Poco a poco la escucha se dirige hacia la profundidad del plano, pues los sonidos comienzan a aparecer en dirección contraria a la linealidad continua de la película —a lo que llamaríamos la banda sonora—. Akerman, en efecto, nos muestra un pensamiento sonoro que solo puede concebirse a partir de una escucha atenta en constante indagación y en sentido perpendicular a la continuidad de toda idea de banda, a toda idea de temporalidad lineal (Celedón Bórquez & Festa, 2024, pp. 88–90).



Figura 1. Chantal Akerman (1978). *Les Rendez-Vous d'Anna*

En el mismo sentido, Claire Atherton nos habla de la instalación *Now* (2015) de Chantal Akerman [Figura 2], que consiste en cinco pantallas suspendidas y dos proyecciones en el suelo, acompañadas de «entrelazamientos de pistas sonoras en el espacio» [*entanglement of soundtracks in space*] (Seiler, 2019, p. 48). La noción de entrelazamiento es interesante, pues la audiencia está convidada a «caminar en el espacio y descubrir las diferentes capas de sonido» (2019, p. 48). Pero estas capas están separadas en el espacio, al igual que las imágenes. El trabajo, por tanto, no es una yuxtaposición, ya que no se resuelve en un plano. Es la separación lo que se busca evidenciar, como si en frente la audiencia encontrara los materiales dispersos con los cuales opera la técnica cinematográfica y, sin ser convidada a montar, a yuxtaponer, pueda apreciar restos de realidad, restos de cine, imágenes y sentidos sin montaje —instalar no siempre es montar—, porque, tratando la obra sobre la violencia en medio oriente, lo que queda ahí como evidencia es el trozo, el fragmento, la mirada y la escucha sin mediaciones.



Figura 2. Chantal Akerman (2015). *Now*

Para una profundización de la escucha como condición fundamental del trabajo artístico, un libro orientador es *Deep Listening* de Pauline Oliveros (2019). Antes que las famosas tres escuchas de Michel Chion (2018) —escucha causal, codal y reducida—, es necesario comenzar por Oliveros (2019): lo importante, ante todo, es escuchar, desarrollar la escucha, darse cuenta de que los sonidos existen, adquieren formas, las desechar, duran, suceden. A diferencia de la escucha fenomenológica de Chion, la escucha profunda de Oliveros no consiste en una suspensión del mundo —lo que los fenomenólogos llaman una *epoché*—, sino en una intensificación de la experiencia audible que en ningún caso hace desconexión con el resto de los sentidos ni menos con el entorno, sino que los convoca a una instancia, decimos, audible.

Los sonidos transportan inteligencia. Ideas, sentimientos y memorias son activados por los sonidos. Si tu conciencia de los sonidos es demasiado reducida, probablemente perdiste conexión con tu entorno. La vida urbana frecuentemente genera una conciencia reducida y la desconexión. Demasiada información llega al córtex auditivo o la rutina ha reducido la escucha solamente a lo que parece valioso e incumbe a quien escucha. Todo lo demás es desintonizado o descartado como basura (Oliveros, 2019, pp. 44–45).

Recuperar el sonido es también una labor cinematográfica en tanto práctica audiovisual. Transferir y compartir en instancias de aprendizaje cinematográfico esta idea y esta práctica, reposiciona el sonido en el cine y lo incorpora de suyo en la disposición a trabajar, a realizar, a analizar cine.

SEGUNDO EJE: EL ANÁLISIS

Si se ha podido asegurar que la mínima unidad de análisis fílmico es el plano, entonces el análisis sonoro ha de ser concebido de manera diferente y complementaria. No por la conclusión a la que llega Chion (2018, pp. 57–58), a saber, que no hay plano sonoro —lo que implicaría, para él, una desorganización del análisis, cierta imposibilidad—, sino porque el sonido cinematográfico sí solicita estrategias de análisis y propone consistencias diferentes al plano.

En rigor, existen esfuerzos por concebir un plano sonoro en el cine. En el plano técnico, el concepto existe:

Se puede definir como el lugar geométrico de los emplazamientos del micrófono para los que se percibe, en la audición, una misma impresión de distancia para determinada posición de la fuente [...] Matemáticamente, el plano sonoro se define como aquel conjunto de emplazamientos del micrófono, en un local cerrado, para los que la relación

$$G = \frac{\text{Sonidos directos}}{\text{Sonidos reflejados}}$$

se mantiene constante (Roselló Dalmau, 1981, p. 86)

Esta definición es más bien un problema de la ingeniería acústica. Jerónimo Labrada describe la misma idea, quizás más dinámica, cuando dice que la «relación entre campo directo y difuso es lo que va a determinar la presencia o plano sonoro de una fuente en un local» (2009, p. 176). Antes, no obstante, utiliza el término *plano sonoro* en un sentido más próximo a lo que estamos discutiendo, esto es, como posibilidad de existencia, en el sonido cinematográfico, de una unidad —analítica, sintética, estética— que se pueda poner en relación de equivalencia con el plano. Describiendo el sonido de *L'homme qui ment* (1968) de Alain Robbe-Grillet, cuyo sonido y música estuvo a cargo de Michel Fano, Labrada nos dice:

En el sonido, además de los diálogos y la voz en off de Trintignant, hay una serie de cadenas sonoras, que por momentos se escuchan debajo de los diálogos. Como una corriente de agua. O fuertes golpes metálicos, debajo de una secuencia amorosa. En otra secuencia, durante una larga conversación de dos personajes en un campanario, alternando con los diálogos, como respuestas o puntuaciones a la conversación, oímos notas sostenidas y sueltas de cuerdas. En otro momento se oyen chillidos de puertas, el ruido del viento, gongs metálicos, pizzicatos de cuerdas en notas disonantes. O el personaje se aleja y escuchamos los golpes de hacha talando un árbol que finalmente se oye caer justamente antes de un diálogo. En otras secuencias las voces se alternan con cantos de pájaro en un primer plano sonoro (2009, p. 73).

Acá *plano sonoro* funciona como metáfora visual aplicada al sonido. La alternancia entre voces y cantos de pájaros es lo primero que impacta; lo que se ve en ese plano es, en verdad, lo que se escucha, el sonido de los pájaros. Precisamente porque el sonido ocupa el lugar de la imagen, puede ser considerado un plano que se inscribe en el continuo del filme. Sin embargo, estos ejemplos resultan forzados. Gobierna la metáfora visual. Ciertamente se pueden pensar las consistencias temporales y espaciales del sonido como planos y se puede concebir igualmente *un* sonido, una *sonoridad*

propia de un filme —por ejemplo, *La Condena* (1987) de Bela Tarr tiene un sonido áspero, oscuro, desesperanzado— que permita afirmar, a diferencia de Chion (2018, p. 53), que sí hay horizontalidad y continuidad del sonido en el cine. Pero traducir las consistencias sonoras de un filme al lenguaje visual para justificar la existencia y la construcción de métodos de análisis sonoros para el cine, crea el doble error de pensar que el análisis visual es paradigma de todo análisis cinematográfico y de transformar el sonido en imagen, de someterlo a la medida *plano*.

Por el contrario, y sin desarmar las estrategias del análisis fílmico propiamente, la posibilidad de inventar medidas y geometrías diferentes para tratar el sonido en el cine no constituye sino un enriquecimiento al análisis.

Es cierto que la presencia y la importancia del sonido, el hecho incluso de que reclame o solicite análisis diferentes a lo regularmente establecido como paradigma de análisis cinematográfico, tiene que ver con su propia evolución técnica dentro del mundo-cine. De una sonoridad escasa, difícil de hacer, limitada las más de las veces a la pura funcionalidad, a recrear realidad y a no entorpecer la rítmica narrativa, pasamos hoy a una sonoridad abundante, relativamente fácil de sostener y que, en su abundancia o en su multiplicidad, exige sus derechos. Aun así, reconociendo este hecho, es fundamental recordar y afirmar que la inquietud por hacer cosas interesantes con el sonido —y con el silencio— está presente desde muy temprano:

Song of Ceylon (1934) dirigida por Basil Wright, se basaba en probar las teorías de Eisenstein en el uso del sonido (Mareth y Bloom, 1980: 73). *Night Mail* (1936), codirigido con Harry Watts, subordinó el montaje al ritmo de la banda sonora. El éxito conseguido convirtió la película en modelo para la experimentación audiovisual (Sellés Quintana, 2015, p. 167).

Algunas tesis incluso detectan la presencia del sonido en el cine mudo. El germen de la inquietud sonora estuvo desde el comienzo, no basta con pensar que, por ejemplo, el sonido en los documentales de los años treinta y cuarenta no tenía mayor incidencia porque ya el hecho de su incorporación era un procedimiento técnico tan difícil que impedía toda idea creativa. Por el contrario, el germen es temprano, no aparece exclusivamente por el perfeccionamiento de las posibilidades técnicas.

El público, frecuentemente activo, manifestaba ruidosamente su alegría. Participa del sonido, del espectáculo. El estudio de los sonidos que envuelven las proyecciones nos permite sentir en su globalidad lo que vivía el público de las películas de la *Belle Époque*, comprender cuál era el placer del espectador, experiencia audiovisual total (Barnier, 2010, p. 15).

Ahora bien, retomando el curso del argumento, definamos el término *consistencias*, palabra que utilizamos para realizar una lectura crítica de Chion. Para el autor el sonido en el cine constituye una multiplicidad sin cohesión, sin unión, sin lógica, sin banda sonora (Chion, 2009, p. 176; 2018, p. 56). Los sonidos caen verticalmente para describir sonoramente a las cosas y las acciones en las películas. No obstante, es conveniente abandonar la necesidad de forzar la forma-plano a los sonidos cinematográficos a fin de otorgarles dignidad y posibilidad de análisis. A modo de herramienta conceptual, utilizamos la terminología ontológica del filósofo francés Alain Badiou y llamaremos a este desorden sonoro que describe Chion una *multiplicidad inconsistente*. Inconsistente porque no tiene lógica, no se agrupa, no forma conjuntos, ni símbolos, no está representada (Badiou, 1999). Por el contrario, una multiplicidad consistente es aquella que se reúne por una denominación que otorga a todos sus elementos un factor común, unificándolos (Badiou, 1999). Por ejemplo, las denominaciones plano, escena, secuencia, filme, filmografía, dan cuenta de distintos tipos de agrupaciones con las que

podemos analizar el cine. Son consistencias. Recordemos que el análisis, a diferencia de la síntesis, implica una disección del todo en partes que, examinadas separadamente, dan cuenta con mayor precisión de la totalidad. En este caso, el tipo de corte con el cual se ordena el mundo cinematográfico lo da el plano. Es *el* elemento. De este modo, un número determinado de planos da lugar a una escena o a una secuencia o a una película. Relaciones entre planos dan lugar a denominaciones como plano/contraplano, montaje dialéctico, montaje a distancia, etc. Y los mismos planos, según el tipo de encuadre, dan lugar a diferentes denominaciones que señalan formas o modos del plano: plano medio, primer plano, plano detalle, plano general, etc. La consistencia de estas partes viene dada por una disección detallada y bien pensada de lo que se ha considerado el elemento mínimo del lenguaje audiovisual, el plano. Y, no está demás decirlo, sobre este reparto geométrico de la forma fílmica (Bordwell; Thompson, 1995) se generan abstracciones como *la imagen*. Gilles Deleuze es uno de los grandes generadores de estas abstracciones: imagen-movimiento, imagen-tiempo, cristal, acción, afección, etcétera. No resulta extraño que en sus estudios de cine, luego de una reflexión sobre el movimiento, Deleuze comience una escritura que describe de manera progresiva los elementos y las acciones cinematográficas, comenzando, en efecto, por el plano y el encuadre (1983, p. 27). Esto no es menor porque estas imágenes-abstracciones permiten agrupaciones más extensas y complejas que no se comprenden simplemente por el tipo de relato o contenidos, si no por la estrategia de abstracción que se genera a partir de la disección por plano. Es a través de *La Imagen* que Deleuze puede hablar de cine premoderno, cine moderno, y desde entonces, resignificar el cine experimental, el cine clásico, postcine, entre otros. Podemos afirmar que es por el plano y su geometría correspondiente que las clasificaciones abstractas de Gilles Deleuze han sido posibles.

Y, a pesar de todo, en el sonido, no existe tal corte; no existe el plano sonoro. El análisis consistirá en saber cortar cada vez. Al contrario del análisis visual, que ya cuenta con cortes o consistencias preconcebidas por una identificación total de las partes y sus características y propiedades, que sabrá agrupar, separar, disponer o rejuntrar, a modo de un puzzle o de un lego, el análisis sonoro parece funcionar sin corte previo, operando a través de una escucha atenta que detecta entradas que permiten realizar cortes o extraer —separar— consistencias sonoras. Estas consistencias no se encuentran del todo preconcebidas: son más bien puntos de inquietud aural que llamaremos ideas sonoras. Estas ideas son trabajadas, puestas en la película, determinando la calidad y el arte sonoro del filme. Es decir, lo que prima en el análisis sonoro es la escucha, incluso si se utiliza el análisis de frecuencias y de espectro sonoro, habrá sido antes necesario detectar por la escucha diversos momentos en los que el sonido indica consistencias, momentos de cohesión, de acontecimientos sonoros.

Por ejemplo, zonas de alta significación sonora que se reparten durante una determinada película; puntos en donde el sonido dispone el espacio o la temporalidad; momentos en los que la música parece abordar y secuestrar el filme, como es el caso en muchas de las películas de Léos Carax. Lo interesante es que muchas consistencias sonoras pueden ser abordadas desde diferentes entradas. Ya desde la introducción de *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, accedemos a diversas consistencias sonoras que nos permiten ingresar desde varias entradas: los sonidos tienen que ver, a la vez, con la descripción del lugar, con significaciones, con afecciones, con señales de clase social, con simbolizaciones, metáforas, con usos técnicos, con impresiones y texturas, esto es, con múltiples entradas para abarcar una sonoridad compleja, de alta sensibilidad e inteligencia.

Así, uniendo estas partes, uniendo estas conclusiones, estos análisis, podemos pasar a enunciados más generales, referidos a una escena completa y luego a la película e incluso a la filmografía. Podríamos decir, por ejemplo, que el sonido en Lucrecia Martel no solo es delicado y bien pensado, es filoso, abundante, lleno de profundizaciones que sólo pueden ser captados por medio de un hábito de escucha que se ha incorporado fuertemente al momento de ver las películas.

TERCER EJE: LA EXPERIMENTALIDAD

Es necesario examinar utilizaciones experimentales del sonido. Para ello, consideramos que no existe algo así como un género experimental del sonido en el cine, sino más bien situaciones aisladas, ideas que encontramos en diversas películas y que, conectándolas, permiten construir teoría al respecto, ligada a la dimensión artística de la escucha cinematográfica que tiene incidencia en la forma cinematográfica, en los procesos de formación y deformación del cine.

Efectivamente, se trata de ideas sonoras, de pruebas, de experimentos en donde el tratamiento del sonido corrobora cierta condición separada. Esa vida propia, siempre al servicio del filme, otorga al cine más espacio, más posibilidades laberínticas que empujan a reconsiderar las formas de ver el cine, en la medida en la que se incluye la autonomía de la escucha y, con ello, se abre la alternativa latente para forjar una reflexión constante sobre la relación ver-escuchar, imagen-sonido, en el cine. Para decirlo de otra manera, la autonomía del sonido en el cine, su tratamiento separado, plantea cuestiones importantes sobre la forma-cine, sobre las disponibilidades y posibilidades materiales, sobre los modos de ver, analizar, concebir y realizar cine que, antes de cualquier cierre teórico, se *examinan* a través de experimentaciones concretas en las películas. Experimentaciones no porque sus resultados sean particularmente raros, sino porque parten desde cierto desconocimiento, devienen verdaderas pruebas, hacen algo que comúnmente no se hace, buscan ver los resultados, ver qué ocurre si se hace esto o lo otro. Describiremos a continuación tres ejemplos de experimentación sonora que se corresponden con tres etapas: rodaje, montaje —postproducción— y guion.

a. El arribo de nuevas tecnologías que se pueden incorporar es una motivación importante. Léos Carax es un ejemplo interesante al respecto. Aparte de demostrar recurrentemente una sensibilidad especial por la música y el sonido, el cineasta arma dispositivos tecnológicos interesantes, logrando muy buenos resultados. En *Holy Motors* (2012) el personaje de Denis Lavant llega a una iglesia y, solo, coge un acordeón y comienza a tocarlo, mientras avanza, cámara en frente. Pronto se le suman músicos que lo siguen en su camino, robusteciendo la pieza musical mientras avanza. Todo esto es registrado, la música es diegética, y no hay ningún tipo de doblaje. Para lograr un buen registro, el equipo técnico dispuso micrófonos repartidos por todo el camino de recorrido por la banda. El experimento: se registra el sonido de una banda en movimiento y la evidencia de esta proeza se incorpora visualmente en la película. Si tomamos estratégicamente la noción técnica de plano sonoro descrita más arriba, que, a grandes rasgos, consiste en equilibrar el sonido de la fuente respecto a las distancias y movimientos del micrófono. Lo que aquí crea Léos Carax, sin alterar la definición, es un plano secuencia sonoro, en la que lo técnico se vuelve artístico.

b. En *A Janela* (2001), Edgar Pêra hace funcionar un trabajo de postproducción sonora muy interesante. En primer lugar, hay un trabajo de diseño sonoro puntualizado, bien pensado y concebido. Los sonidos resultan muy caricaturizados, brillantes, cada uno de ellos con un alto grado de personalidad. Ahora bien, Pêra añade a cada elemento y a cada situación estos sonidos extravagantes, pero de una manera que no siempre van sincronizados, la puntuación es intencionadamente errónea, el sonido de golpe no concuerda con el acto-golpe, pero está puesto ahí de tal forma que se logra un resultado magnífico: el sonido resume toda la situación sonora sin necesariamente calzar con lo que pasa en pantalla. Y esto es una constante en la película: el sonido tiene, por el montaje, una continuidad propia, una vida independiente que sin embargo está siempre en referencia a los acontecimientos del filme sin que, insistimos, las líneas visuales y sonoras están perfectamente sincronizadas. Pero el sentido de las situaciones no se altera, es decir, la película resulta un experimento que prueba la idea de un sonido que no puntualiza, sino que resume las situaciones, las acciones del filme.

Algunas frases sobre Edgar Pêra: «La música (en un amplio espectro que va desde el punk, al fado o lo experimental) es un elemento central de su cine; la experiencia sonora determina su obra (la de Edgar Pêra), concebida desde lo rítmico y lo musical» (Benavente & Salvadó, 2023, p. 103). Y en la misma página, a propósito de la tesis que recorre este escrito: «El cine-ojo deshabituja la mirada y abre las puertas a una nueva percepción. La revolución empieza por los modos de lo sensible» (Benavente & Salvadó, 2023, p. 103).

c. Por último, el guion. Marguerite Duras, cineasta preocupada por el sonido, fue alguien que lo incorporó en la escritura del guion. Al leer, por ejemplo, el guion de *India Song*, nos encontramos con una película pensada desde la música y posteriormente desde el diálogo. Las indicaciones y la película como tal organizan su eje a partir de la *phoné*, de la materia vocal. Es sabido que para Marguerite Duras el universo musical se inscribe en la profundidad de las cosas. La propia escritura se transforma en una acción cuyo impulso es musical, sonoro. Podríamos decir que practica una ontología del sonido, una antecendencia al mundo que se abre y que se vive. Si se lleva esta idea al trabajo de guion, tal como ella, de hecho, lo hizo, nos encontramos no sólo con escritos que gozan de indicaciones relativas al sonido, sino con guiones que, en el caso de *India Song*, sitúan a la música y a la voz como ejes. En *India Song* el guion es imaginado como una partitura. Y las voces, los sonidos de las voces, se integran en ese destino musical con el cual, de antemano, se imagina el guion.

En este sentido, se trata de guiones que no solo deben ser leídos experimentando lo comúnmente asumido por instancias como la producción y la adaptación, con un sentido práctico en el que por lo general la lectura del guion se vuelve un asunto técnico. Por el contrario, la lectura del guion solicita algo más que eso: leer en voz alta, probar actores/as, usar dispositivos sonoros, pensar ya en las situaciones espaciales y pensar ya en las soluciones técnicas, tanto para el rodaje como para el montaje. Escuchar el guion, de eso se tratan las experimentaciones escriturales de Marguerite Duras. Nos dice:

Claro. Les pedía que leyeran el texto. Bueno, su papel. Lo leían y después les hacía escuchar sus propias voces. Y cuando rodaba, aprovechaba esta distracción en la que les sumergía la escucha de su propias voces para rodar (Noguez, s. f).

Estos tres ejemplos tienen en común remarcar la importancia del sonido y la escucha al momento de concebir el cine y trabajar el cine. Independizando el sonido, convirtiéndolo en una entrada de reflexión y creatividad, la forma cinematográfica se vuelve afirmativamente más compleja. Por tanto, el espacio de concepción de una película, nunca dejando de ser una experiencia que trabaja la imagen y explora formas de ver, adquiere sin embargo mayor multiplicidad. De este modo, hay más arterias que componen la producción cinematográfica. De ahí que la experimentación que separa, que da al sonido posibilidades autónomas, creativities más allá de cualquier simplificación y utilitarismo significativo, subraya la existencia de una dimensión sonora en el cine que está ahí, que existe, que puede hacer mucho por el trabajo audiovisual en general, fortaleciendo un ejercicio sensible mucho más integral que el que nos enseña el hábito visual. No se trata de no ver, pues el cine es, de hecho, para ir a ver. Se trata más bien de romper, en virtud de la misma visualidad, la preponderancia que invisibiliza al resto sensible. Aquí se trata de lo contrario, de experimentar una apertura sensible del ver a través de, por ejemplo, un trabajo de separación e independencia de la escucha que, en cuestiones de cine, no deja nunca de retornar a la imagen. Pero planteando otras relaciones. Otras asociaciones.

REFERENCIAS

- Barnier, M. (2019). *Bruits, cris, musique des films. Les projections Avant 1914*. Presse Universitaires de Rennes.
- Benavente, F. y Salvadó Corretger, G. (2023). Edgar Pêra. Kino Sapiens. Caimán. *Cuadernos de Cine*, 181, 101–103.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Celedón Bórquez, G. (2023). Filosofía y experimentación sonora (Trad. Fabián Videla). Metales pesados.
- Celedón Bórquez, G. y Festa, G. (2024). *Fotograma(s)*. Editorial Montoneras.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Chion, M. (2018). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora.
- Cuadrado Méndez, L. (2002). Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática. Comunicación. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura* 1(1): 299–311.
- Labrada, Jerónimo (2009). *El sentido del sonido. La expresión sonora en el medio audiovisual*. ALBA.
- Noguez, D. (s. f.). El color de las palabras. Conversación con Marguerite Duras, Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Carlos D'Alessio y Bruno Nuytten sobre 'India Song'. Lumière. [http://www.elumiere.net/especiales/duras/durasnoguezindiasong.php?fbclid=IwAR2rUJtkZXqJv5S0VhzKovTRhLTuzuoTLk\)-tpb_5QAUFyh0dF0boXzjH0](http://www.elumiere.net/especiales/duras/durasnoguezindiasong.php?fbclid=IwAR2rUJtkZXqJv5S0VhzKovTRhLTuzuoTLk)-tpb_5QAUFyh0dF0boXzjH0)
- Oliveros, P. (2019). *Deep listening: una práctica para la composición sonora*. Dobra Robota Editora.
- Pardo, C. (2018). Capitalismo, sonidos y procesos de subjetivación en la ciudad contemporánea. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, 4, 111–124.
- Roselló Dalmau, R. (1981). *Técnica del sonido cinematográfico*. Ediciones Forja.
- Seiler, E. (2019). *Chantal Akerman. Tiempo expandido – Expanded time*. BEI, Oi Futuro.
- Sellés Quintana, M. (2015). Una introducción al estudio del documental musical en España. Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales (Fraile y Viñuela eds.). Universidad de Oviedo.