

## **Aproximación paradigmática al análisis del sonido en el cine de ficción**

**Lauro Zavala**

### **0. Definición de secuencia**

Antes de estudiar la función del sonido en el cine de ficción o documental es necesario establecer qué es una secuencia, pues el trabajo de la interpretación cinematográfica establece a la secuencia como unidad análisis.

Una secuencia, por definición, tiene una estructura narrativa clásica. Es decir, tiene tres escenas: (1) escena inicial, donde se presentan los elementos narrativos que van a entrar en conflicto, creando una tensión que se agudizará en la segunda escena; (2) escena de conflicto dramático y tensión narrativa, y (3) escena climática o epifánica, donde esta tensión se resuelve y el conflicto desaparece.

Cualquier alteración de uno, dos o los tres momentos mencionados corresponde a lo que podría ser llamado una “secuencia moderna”, es decir, una especie de anti-secuencia, secuencia fragmentaria o simplemente una escena. Su sentido narrativo, cuando existe, se encuentra fuera de campo, en el montaje o incluso fuera de la película misma. En términos estrictos, no estamos frente a una secuencia, sino frente a un fragmento.

### **1. La música en el cine clásico**

La distinción paradigmática entre cine clásico, moderno y posmoderno surge de la necesidad de contar con un modelo de análisis que tenga un carácter universal. Este modelo se sustenta precisamente en las reglas del cine clásico, que consiste en el conjunto de reglas universales de los géneros cinematográficos.

Estas reglas han sido observadas y reconocidas al estudiar ciertos casos de películas individuales, y son suficientemente flexibles como para adaptarse a cada nuevo caso particular.

¿Cuál es la estructura de la cadencia musical en una secuencia de cine a la que podemos considerar como perteneciente a la tradición del cine clásico?

En el cine clásico, la música parece seguir y acompañar la cadencia dramática de la narración y la cadencia de lo que ocurre en el espacio profilmico de la puesta en escena (la acción dramática), reforzando didácticamente la cadencia del montaje.

Todos estos elementos parecen determinar el sentido de la música:

Imagen

Narración

Puesta en Escena

Montaje



Música

Las reglas del género cinematográfico son más determinantes que la visión del director:

Reglas

de

Género



Director

La cadencia musical, a su vez, pasa por varios momentos que están determinados por la narración, reforzados por el ritmo del montaje y la puesta en escena, y son posibilitados por el POV de la cámara:

Estructura Musical Clásica:

Inicio Catafórico —▶ Momento # 2 —▶ (...)  
 (...) —▶ (...) —▶ Cierre Anafórico

El inicio clásico anuncia o prepara el terreno (catafóricamente) para lo que vendrá más adelante, mientras el final clásico cierra de manera epifánica (anafóricamente) el sentido musical de los acordes finales.

El momento incoativo (es decir, inicial) no es suficiente para plantear el enigma narrativo de la secuencia. Generalmente la pregunta ocurre en el penúltimo momento musical. En ese momento, el espectador se pregunta: ¿Cómo se va a resolver esta situación?

La respuesta al enigma narrativo está contenida en el momento epifánico, en el que la resolución dramática y narrativa está acompañada por un cambio en la instrumentación, la cadencia, los silencios y/u otro elemento del registro sonoro.

El estudio de cualquier caso depende del estudio del cine clásico, pues se trata de una variante o bien de una ruptura frente al cine clásico (es decir, el cine moderno) o de una yuxtaposición de ambos paradigmas (clásico y moderno) en una secuencia posmoderna.

En el cine clásico hay dos tipos posibles de música:

- a) Música diegética, que puede haber sido compuesta antes de la película (transmitida por radio en *Rompe el alba*), compuesta especialmente para la secuencia (*Billy Eliot*) o una combinación de ambas posibilidades (*Pasatiempo americano*)

b) Música transparente, es decir, percibida por el espectador en un nivel preconsciente, experimentada como algo natural, de acuerdo con el género al que pertenece la secuencia

En ambos casos, la música cumple una función didáctica. Es un sonido didascálico que lleva al espectador, paulatina o vertiginosamente, de un estado emocional inicial a otro final.

Veamos algunos ejemplos del uso de la música en el cine clásico.

*Sólo se vive una vez* (Fritz Lang). En la secuencia en la sala de redacción del periódico, después del juicio, se pasa del tono celebratorio de la noticia inicial (acompañado por el sonido de una flauta) al tono intermedio de la incertidumbre (fagot) al tono final de la condena (trombón). Después de haber conocido estos tres posibles titulares para el periódico del día siguiente, se mantiene la tensión de la espera con un ritmo insistente (las máquinas del periódico). La llegada de la noticia por teléfono se anuncia como conclusión de la escena (platillos), lo que lleva a la resolución de la secuencia con la decisión editorial de la noticia de primera plana (trompeta).

*Pasatiempo americano*. En las dos secuencias de encuentro de la pareja de músicos se pasa de la sorpresa inicial (con el humor producido por unas notas de saxofón) al placer del baile (orquesta de jazz) a la intervención armoniosa de la improvisación (en el piano).

*Spellbound* (Alfred Hitchcock). En la secuencia del enfrentamiento entre el psicoanalista y su maestro se pasa del tono profesional de la interpretación de un sueño (violines) a la acusación de un crimen (contrabajo) a la tensión de ser víctima del mismo autor del crimen (oboe) a la sorpresa del disparo final (pistola).

*Rompe el alba* (película chicana). En la secuencia de la primera transmisión en español que se hizo en la radio de los Estados Unidos, se pasa del encuentro fuera de la cabina de grabación entre el director de la programación y el recién llegado (en un

diálogo) al momento en el que termina la interpretación musical que músicos en vivo) a la presentación del recién llegado que hace el pro el micrófono) a la intervención en español de Óscar Chávez al aire (v de radio y las expresiones de los radioescuchas que reaccionan al escuchar su propio idioma) al comentario privado del programador (en un tono de aprobación) al cierre de su intervención (“Y ahora vamos a seguir escuchando música bonita”).

*Billy Eliot*. En la secuencia de la visita inesperada que hace el papá de Billy al gimnasio, se pasa de la situación embarazosa de estar acompañado por un amigo vestido con un tutú de ballet (música inicial con notas breves) a la improvisación del baile de Billy con mucha energía (en un ritmo casi militar) a la exuberancia del puro placer del movimiento (Billy se acerca a la cámara cuando salta a la red) al momento en el que se detiene la música, el padre sale del gimnasio y el amigo aplaude (final de la música) para concluir en el momento en el que vemos al papá, con una determinación política, caminando hacia la cámara. En ese momento, Billy entra a cuadro detrás de él, a gran distancia, y se detiene angustiado para gritar, desde lejos: “¡Papá!”.

En síntesis, en una secuencia con empleo de recursos de cine clásico, los elementos formales tienden a ser transparentes, es decir, son experimentados por el espectador implícito como algo natural. Los elementos de cada corte en el montaje, los emplazamientos y desplazamientos de la cámara, la presencia de la música, todo ello contribuye a enfatizar y acompañar el sentido de la narración y de la progresión dramática de lo que ocurre en el espacio profilmico (el espacio frente a la cámara).

En el cine clásico, el emplazamiento de la cámara, la función didáctica de la música y el momento de los cortes en el montaje son recursos formales de carácter transparente. Y de esa transparencia depende su efectividad ideológica y, con frecuencia, también su efectividad emocional.

## 2. El sonido en el cine moderno

El cine moderno no sigue reglas, y por lo tanto requiere un análisis caso por caso. Cada caso es único y difícilmente repetible.

Al no haber reglas de carácter universal, a continuación presento algunos casos, que sólo tienen en común su distancia (es decir, su oposición) frente a la transparencia de los recursos formales del cine clásico.

Primer caso: Sonido expresionista. En la secuencia del desayuno en *Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1932), la modulación del sonido aísla y enfatiza cada vez que la vecina pronuncia la palabra “cuchillo”, lo cual concluye con el momento en el que Ann, al tomar el cuchillo para partir el pan, lo arroja con nerviosismo. Entonces el padre le dice: “Ten cuidado, podrías herir a alguien”. Este final le da a la secuencia un sentido de humor negro, pues los espectadores sabemos que la noche anterior Ann ha cometido un crimen en defensa propia.

Segundo caso: Una cámara que baila. En *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen), la secuencia del encuentro en la calle de Jack y la hermana de Hannah está estructurada en tres escenas: el aparente encuentro accidental, la visita de ambos a la librería y la lectura del poema que ella hace recostada en su cama.

La primera escena se inicia con la música de jazz grabada previamente. Ahí se establece la complicidad del espectador con Jack, que propicia un encuentro aparentemente accidental.

En la segunda escena la cámara acompaña los desplazamientos de ambos personajes hacia la izquierda y la derecha, como si ellos (y la cámara), al seguir el ritmo de la música, estuvieran acercándose en una especie de baile con una coreografía espontánea. Esta escena termina cuando él le regala un libro y le recomienda que lea un poema que a él lo hizo pensar en ella.

En la tercera escena la vemos a ella recostada en su cama, leyendo el poema de e. e. ummings, con la lámpara en la porción izquierda de la composición visual. Y

después la cámara se sitúa en el departamento de Jack, quien se acerca a la cámara y ocupa el espacio que ocupaba la lámpara, en una actitud que escuchando la voz de ella, que en ese momento termina de leer el poema. MERGEFORMAT

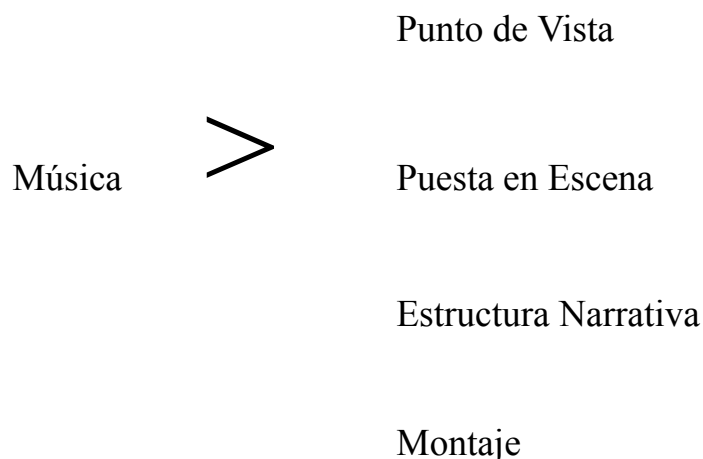
Tercer caso: Montaje al ritmo de la música. En la película cubana *Nada más* hay varias secuencias construidas a partir de piezas ya existentes de música de varios países latinoamericanos. En cada una de estas secuencias el ritmo de los cortes sigue la cadencia de la música, convirtiendo cada secuencia (y su montaje) en un homenaje a cada tradición rítmica particular.

Por ello mismo, son secuencias narrativamente fragmentarias, donde no se sigue un orden causal ni cronológico, y se insertan imágenes donde la protagonista baila sola, escribe, lee, trabaja o descansa acompañada por el ritmo musical que se escucha en off.

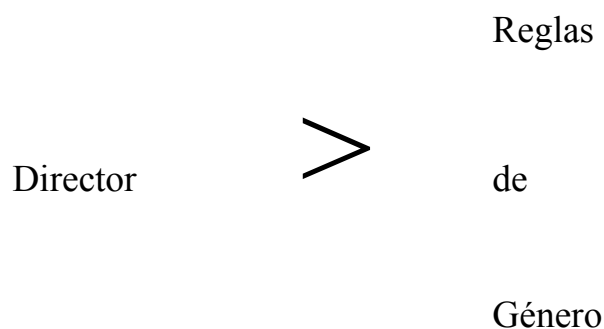
Antes de que se inicie la secuencia de mambo (con el tema *Caballo negro*) presenciamos un monólogo de la vecina que visita a la protagonista. Para dar pie a la secuencia musical, ella concluye enfática, diciendo: “Ah, mi vida. Y para mí ¡tú eres una santa!”. Al decir esta última palabra, ella enfatiza la frase con un movimiento del brazo, que es acompañado por el primer grito de la pieza de mambo. De esa manera, la escena previa es un preámbulo rítmico a la secuencia musical.

En todos los casos, el sonido (y en ocasiones, la cámara o los cortes) dejan de ser transparentes y se vuelven opacos, es decir, se vuelven evidentes para el espectador, pasan al primer plano, llaman su atención, son casi un personaje más.

En todos estos casos, el espectador tiene la sensación de que es la cadencia musical lo que determina la cadencia del montaje, la narración, la puesta en escena y/o los desplazamientos de la cámara:



La visión única del director determina esta cadencia, en lugar de que lo hagan las reglas del género:



La secuencia puede tener varios momentos musicales, pero no siguen un orden causal ni cronológico, no plantean un enigma narrativo ni concluyen de manera epifánica resolviendo este mismo enigma. Al contrario, cuando hay una narración, los enigmas siguen abiertos y las imágenes individuales sólo están encadenadas por el ritmo del sonido, y pueden tener un carácter metafórico o son narrativamente fragmentarias, autónomas, enigmáticas en sí mismas.

Estructura Musical Moderna:

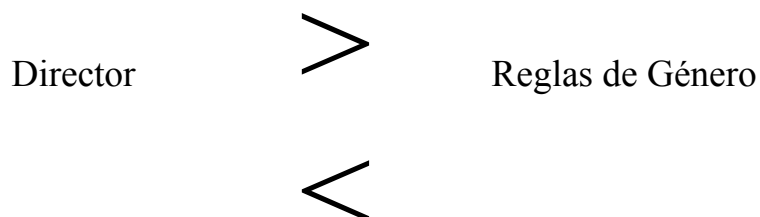
Inicio Anafórico —▶ Momento # 2 —▶ (...)  
 (...) —▶ (...) —▶ Final Catafórico

En la secuencia musical moderna el inicio es fragmentario, súbito y enigmático, es decir, parece continuar algo que se inició musicalmente con anterioridad (es decir, inicia de manera anafórica, que es lo opuesto al inicio clásico). Y el final moderno suele ser abierto, igualmente indeterminado y como si estuviera en espera del final de la secuencia musical (es decir, concluye de manera catafórica, que es lo opuesto al final clásico).

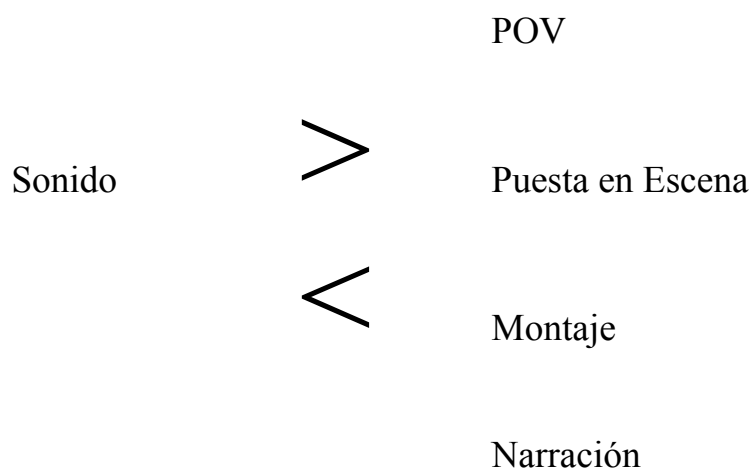
### 3. El sonido en el cine posmoderno

En una secuencia con un empleo posmoderno de la banda sonora se modifican y se alteran, en ocasiones se yuxtaponen o se crean simulacros de los recursos sonoros de carácter clásico y/o de carácter moderno.

En estas secuencias hay una oscilación, una negociación entre el POV del director y las reglas del género. Esto es frecuente en películas biográficas, que tienen registros genéricos diversos, y que conectan lo más idiosincrático con lo más universal de la experiencia humana.



El sonido oscila entre determinar el resto de los componentes :  
de ellos:



En las secuencias de cine posmoderno se pueden reconocer convenciones genéricas, que con frecuencia están ironizadas, tematizadas, hiperbolizadas, hibridizadas o parodiadas. El cine posmoderno es lúdico, marcadamente intertextual y estilizado.

El cine posmoderno no es moderno ni es clásico, pero en su interior se pueden reconocer las convenciones genéricas (clásicas) y la manera de jugar con ellas. En otras palabras, el cine posmoderno no es convencional (no es clásico), pero en su interior se pueden reconocer las convenciones genéricas. Y el cine posmoderno no es vanguardista (no es moderno), pero en su interior se pueden reconocer las estrategias que le permiten jugar con las reglas del cine de género.

El cine posmoderno es dialógico, pues dialoga con el cine clásico y con las estrategias de ruptura del cine moderno. El ácido retórico que disuelve estas fronteras paradigmáticas es la ironía.

Veamos algunos casos.

*Danzón* (María Novaro, 1982) tiene una narración con baja intensidad dramática de quienes aparecen en escena. Lo que interesa a la cámara es mostrar las experiencias sensoriales, corporales, físicas de quienes aparecen en el encuadre, lo

que puede incluir parejas bailando, un niño recibiendo un baño en un un músico tocando un solo de trompeta, una mujer seduciendo a un hombre en un baile sensual o esa misma mujer cruzando la calle con sensualidad por la mirada de los hombres o viajando en tren con falda, blusa, medias y tacones nuevos, como si se dispusiera a participar en un concurso de baile de salón.

*Danzón* es una historia de miradas, es decir, las miradas de la protagonista hacia lo que desea, de los personajes incidentales sobre ella, de las parejas de baile entre ellos, de la cámara sobre esas miradas, y del espectador hacia lo que muestra esa cámara.

En cada secuencia musical (es decir, cuya duración depende de una pieza musical) el cambio de mirada está marcado por el cambio de cadencia y tema musical.

La secuencias de llegada al puerto tiene tres escenas: (1) la cámara observa la imagen de un tren dentro del tren y observa a la mujer que observa algo fuera de cuadro; (2) al cambiar la cadencia de la música vemos a Julia bajar del tren para ser recibida por quien parece invitarla a bailar, y (3) al cambiar la cadencia, ella se detiene y se prepara para cruzar la calle con un contoneo sensual, provocando una mirada multitudinaria, apoteósica y ritual.

En la secuencia donde vemos el recuerdo de infancia del protagonista en *Más allá del mar* la voz en off del mismo protagonista anuncia y acompaña lo que vemos en las imágenes. La voz es simultáneamente testimonial y oracular. Produce los recuerdos y confirma lo que se encuentra en la memoria. Predice la historia y corrobora los hechos. Y la música acompaña y anuncia esta narración, funcionando también como predicción y recuerdo, en un doble movimiento hacia atrás y adelante, de manera oscilatoria.

La estructura musical posmoderna es paradójica y compleja, pues tiene rasgos simultáneamente clásicos y modernos:

Secuencia musical posmoderna:

Inicio Anafórico y Catafórico —▶ Momento # 2 - MERGEFORMAT  
 (...) —▶ (...) —▶ Cierre Anafórico y Catafórico

Esto significa que la música puede ser fragmentaria y al mismo tiempo coincidir con la estructura narrativa de la secuencia (cuando ésta es de carácter clásico). Cuando la secuencia es dramáticamente fragmentaria, la música puede dar unidad dramática a la escena. Y así sucesivamente, en una correlación en la que se juega con las posibilidades combinatorias entre los componentes dramáticos y narrativos, por un lado, y la cadencia musical, por el otro.

#### 4. Ejercicio de análisis

El ejercicio consiste en seleccionar una secuencia de cine y analizar la relación estructural que existe entre sonido e imágenes en movimiento.

Si se trata de una secuencia de carácter clásico, identificar y describir cada uno de los momentos musicales y los instrumentos musicales que lo caracterizan.

Si es una secuencia (o una escena) de carácter moderno, identificar la naturaleza irreplicable de la relación entre imágenes y sonido, ya sea a partir de una cámara que se mueve con la música, un sonido expresionista, unos cortes que siguen la cadencia musical u otra estrategia estructural de ruptura con la transparencia.

Si es una secuencia posmoderna, identificar cómo se modula el paso de la transparencia a la opacidad, ya sea en el interior de un plano-secuencia o en la construcción del montaje.

La realización de este ejercicio puede seguir estos pasos:

1. Identificar la estructura narrativa ternaria de una secuencia, que cuenta una historia con inicio, desarrollo y final (planteamiento / conflicto / epifanía)

2. Reconocer la cadencia sonora (en la música / en las voces / ambientales / en los efectos sonoros) y los momentos espec  
modulación didáctica de la estructura narrativa
3. Señalar la correlación entre cada uno de estos momentos sonoros y la  
puesta en escena, el montaje y los desplazamientos de la cámara
4. Precisar los instrumentos musicales utilizados en cada momento y su  
función dramática
5. Establecer el grado de transparencia de la secuencia