



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Producción y Dirección de Cine, Radio y Televisión.

Tesina

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO SONORO
EN EL CINE ARGENTINO,
PRIMEROS AÑOS DEL CINE SONORO.

Alumna: Antonella Rofrano

Tutor: Lic. Adrián Birlis

Año: 2021



LINK PARA DESCARGAR LA TESINA EN FORMATO POWERPOINT CON LOS VIDEOS EN PLAY:

https://www.dropbox.com/sh/2qwpbrzmylc9lbg/AADm9PJZjlFpFq4ZQ_BOeXkca?dl=0

Nombre del archivo: *Rofrano Antonella - Tesina-La construcción del espacio sonoro.ppsx*

Peso: 1.6 GB



LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO SONORO EN EL CINE ARGENTINO PRIMEROS AÑOS DEL CINE SONORO

1. INTRODUCCIÓN

El sonido fue un factor determinante y precursor de una era muy importante en el cine nacional argentino. Es por eso que el interés de este trabajo radica en poder estudiarlo, y analizar en detenimiento cómo cada director hizo uso de sus propiedades en los comienzos.

2. ANTECEDENTES

En su libro “La audiovisión: Introducción a un análisis en conjunto de la imagen y el sonido”, Chion Michel se centra en el valor añadido que el sonido suma a la imagen. Este valor, expresivo e informativo, aporta a la imagen un elemento que no está presente en ella para enriquecerla; mayormente según él, en relación a la dimensión del tiempo. Describe un efecto que él denomina “acousmetre”, el cual depende del retraso de la fusión imagen y sonido con el propósito de proveer solamente el sonido y ocultar la revelación de la verdadera fuente del mismo hasta llegado el final de la película. Y sólo en ese momento donde la audiencia ha usado su imaginación plenamente, es cuando la identidad de la fuente de sonido es revelada. El personaje de la madre en el film Psicosis es un ejemplo de este recurso.

Este fenómeno de valor añadido también funciona por lo que Chion denomina fenómeno de “síncresis”, que es la relación inmediata entre algo que se ve y algo que se escucha. Por ejemplo, una explosión, un choque; a través del valor agregado del sonido adquiere una impronta mucho más imponente potenciando a la imagen. De esta manera deja supeditado el fenómeno sonoro únicamente a la imagen y a la construcción de una transparencia del sonido en relación a ella, y no bajo una relación recíproca entre ambos.

El autor limita el papel del sonido en la narración audiovisual pura y exclusivamente como enriquecedor de la imagen, dándole a la visión la primacía absoluta.

En contraposición al concepto de Chion, Ángel Rodríguez Bravo –desde su libro “La dimensión sonora del lenguaje audiovisual”- define al sonido como un agente modificador de la percepción global del receptor y no como un mero enriquecedor de la imagen.

El sonido no actúa en función de la imagen ni depende de ella, sino que actúa como ella y a la vez que ella, aportando información que el receptor va a procesar de manera complementaria en función de su tendencia natural a la coherencia perceptiva. A su vez, afirma que nuestros oídos no dependen en absoluto de nuestros ojos para procesar información, sino que actúan en sincronía y en coherencia con ellos.

El sonido según el autor actúa en la narrativa audiovisual siguiendo 3 líneas expresivas:

- Transmite con gran precisión sensaciones espaciales.
- Conduce la interpretación del conjunto audiovisual.
- Organiza narrativamente el flujo del discurso audiovisual.

El autor expande esta primera línea expresiva definiendo al espacio sonoro como la percepción volumétrica que surge en la mente del receptor, a medida que éste va procesando sincrónicamente todas las formas sonoras relacionadas con el espacio. Esas formas sonoras llegan regularmente al oyente como parte de la información acústica que recibe su sistema auditivo.

En el texto “La construcción imaginaria del espacio audiovisual: del sonido auto-referencial al sonido centrado en el espectador” los autores Samaja y Pasin conciben al sonido como creador de nuevas relaciones de espacialidad entre los elementos del campo y el fuera de campo. Hacen hincapié en la característica propia que tiene el sonido de sugerir una presencia invisible dentro de la imagen, tomándolo como elemento que inaugura una nueva dimensión y no como simple enriquecedor de la imagen. Capaz de invertir la articulación de la imagen que se venía dando desde adentro hacia fuera, permitiendo operar desde el fuera de campo hacia el adentro de campo.

En el capítulo 8 de “El arte cinematográfico: una introducción”, Bordwell y Thompson también destacan como cualidad del sonido la construcción de un espacio. Y el modo en que el cineasta utiliza el sonido de forma poco realista para dirigir la atención del espectador hacia lo que es narrativamente importante.

Por otro lado, en su artículo “Estirando el sonido para ayudar a liberar la imagen”, y al igual que Rodríguez, el galardonado Walter Murch se pronuncia en contra del concepto que sostiene que el sonido es el que realza a la imagen y no a la inversa. Habla del poder que tuvo el sonido en los comienzos, después de la comercialización del cine sonoro, en 1926, cuando el sonido tenía que ser grabado en simultáneo con la imagen bajo el sistema de Vitaphone. En ese entonces el sonido tuvo un poder y una supremacía que nunca más volvió a adquirir, ya que el sonidista jugaba un papel fundamental al realizar la mezcla en vivo y era quien dirigía todo el proceso de filmación. El sonido mandaba, y el resto de los elementos, incluida la imagen, quedaban a merced de él.

Luego con la perfección del sonido óptico en 1929, el sonido pudo ser re editado y re ordenado. Y en 1930 con la invención de la re-grabación, se permitió que varias pistas de sonido pudieran ser controladas por separado y luego recombinadas.

El autor habla del concepto de re-asociación que vendría a ser la actividad de estirar la relación entre el sonido y la imagen, entre lo que está en la pantalla y lo que está sucediendo en la mente del espectador. Sostiene que el peligro del cine actual radica en una suerte de asfixia hacia el espectador por su inmensa habilidad de la representación. También destaca una tercera dimensión, como la manera en la que el espectador percibe la imagen y el sonido, que es única y particular en cada uno de los individuos.

En “Historia general del cine, Volúmen VI” -en el capítulo: “Los pioneros del sonido en Estados Unidos”- Merchán aborda un extenso análisis de las primeras películas sonoras. Abre el capítulo haciendo referencia a la película *Siva l'Invisible* de Méliès estrenada en 1904, donde gracias a la incorporación del sonido éste le brinda la característica única al personaje de la película “El hombre invisible”, al posibilitarle una voz y con ella la cualidad de poder materializarse y adquirir existencia física en el filme.

De esta pieza audiovisual también se nutre Chion, en su libro “La Audiovisión”, Capítulo 6.2, enfatizando en el impacto que genera en el espectador el descubrimiento de esa voz “invisible” que sólo podía facilitar el sonoro. Un recurso impensado en la época muda.

Volviendo a Merchán, el autor hace una distinción entre un período de adaptación, de transición hacia el sonoro, y un segundo período que denomina de los “pioneros” como aquellos directores que logran sobreponerse a dificultades técnicas: como por ejemplo no poder mover la cámara, y finalmente reinventan el cine. Diferenciando a los pioneros de sus antecesores, obviando dentro de estos segundos el análisis de las primeras películas: las películas mudas re sonorizadas, las sonoras con versiones mudas para cines no adaptados o las películas mudas con efectos musicales sincronizados, que se realizaron en Estados Unidos entre 1927 y comienzos de 1928. Considerando éste período como “de adaptación”. Las tres películas que para el autor inauguran la época de transición hacia el sonoro son *Don Juan* (1926), *Orgullo de Raza* (1926) y posteriormente *El cantante de jazz* (1927).

A partir de mediados de 1929, para Merchán se considera inaugurada la época sonora del cine estadounidense, donde se deja de lado el Vitaphone y se pasa al sistema Movietone. Estrenándose la primer película denominada por el autor como “cien por ciento sonora: *On with the Show* (1929) de Alan Crosland.

Fleming, por otro lado -con su primer película cien por ciento sonora *El Virginiano*- fue el primer director en sacar el pesado equipo de cámara y sonido a los exteriores y arriesgarse a utilizar ruidos naturales sincronizados con la acción, que luego quedarían como elementos típicos del western (vacas mugiendo, el sonido característico de los trenes y los vagones etc.).

También en ésta película quedan establecidos los primeros diálogos famosos de las películas habladas. Es el que mantienen sus dos protagonistas:

-Water Huston: “Piernas largas, hijo de...”

-Gary Cooper: “Si quieres llamarme eso, sonrío.”

-Water Huston: “Yo siempre sonrío, cuando tengo un arma en el estómago.”

Ford, también otro pionero del Western que ya venía haciendo más de sesenta películas en el período mudo, entre cortos y largometrajes, se arriesga al sonoro en 1928 con la realización de dos cortometrajes: *Napoleon’s Barber* que fue uno de los primeros intentos de rodaje en escenarios naturales y *Riley the cop*. Luego dirige un largometraje titulado *Strong boy*, pero el que es considerado su primer largometraje cien por ciento sonoro fue *The Black Watch* (1929) con un interesante tratamiento del sonido, destacando una escena en particular, la secuencia del regimiento abandonando la estación londinense, siendo considerada por el New York Times como la escena más realista lograda con el sonido hasta el momento. Ford luego continúa con una práctica constante en el sonoro, de 0 a 3 películas por año. Se destaca *Seas Beneath* (1931), en la que la impresión de realismo del bravo océano se consigue precisamente gracias al tratamiento sonoro que le da la película, y que en el mudo hubiera estado representado por los “cabeceos” de cámara. La genialidad de Ford y su uso creativo del sonido se ve sobre todo en *The Informer* (1935), ganadora de un Oscar. Demostró la capacidad del cine sonoro para abordar de manera muy diversa al cine mudo el realismo y la denuncia social.

King Vidor, otro de los pioneros, con la realización de su primera película sonora *Aleluya* (1930), logra una utilización muy creativa del sonido. Vidor filmó la película sin grabar ningún sonido, Vidor filmó la película sin grabar ningún sonido, excepto por las



secuencias con diálogo. Esto le permitió poder mover la cámara libremente y también a través del sistema de post sincronización del sonido, tuvo ilimitados recursos para crear atmósferas y añadir dramatismo a la imagen. Esta es la primer película con una banda sonora propiamente dicha, diseñada en la post de sonido, con una amplia gama de temas musicales de Jazz, efectos sonoros tomados naturalmente y añadidos luego en post, así como también la creación de silencios. Una película a nivel sonoro muy novedosa para la época, con utilización de conversaciones, con ruidos superpuestos, fundidos de imágenes diversas que quedan unidos por temas musicales, así como también la invención de los planos sonoros: el grito de una mujer, el ladrido de un perro que se escuchan a la distancia. Esta película en su secuencia final de persecución, demostró una de las escenas mejor sonorizadas del período y también cómo el sonido y la utilización de su banda sonora es capaz de crear emociones y sensaciones tan fuertes como las provistas por la imagen.

Raoul Walsh, un director neoyorquino que filmo *En el viejo Arizona* (1929) también considerado pionero por realizar el primer largometraje sonoro filmado en exteriores. Fue el primero en utilizar el sonido fuera de campo. También Lewis Milestone cuya postproducción en *Sin novedad en el frente* la convirtió en la película bélica más realista de la década del 30, con un uso dramático del sonido, con primeros planos y sonidos de disparos en off.

Rouben Mamoulian, destacado por la implementación de la voz en off, lo demuestra con creces en su segunda película sonora *City streets* donde recurre a un primerísimo primer plano de la protagonista llorando mientras la misma voz de la actriz en off empieza a relatar su pasado. Este novedoso uso del sonido en off, del que hasta sus propios colaboradores desconfiaban, argumentando que el público no iba a poder entender si no conocía la fuente de dónde provenía, fue un hallazgo. Recurso que luego repitió en la primer toma de la adaptación de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932), un larguísimo plano secuencia en el que se escucha desde el comienzo la voz de Dr. Jekyll llegando también en off. La utilización de música sintética compuesta por sonidos de latidos de corazones mezclados con sonidos de gongs y campanas con ecos. La película también trabaja con el sonido para actualizar el espacio fuera de campo: en la escena del asesinato de champagne Ivy.

También James Whale con su versión de *Frankenstein* (1931), conmociona al público por la crudeza de la historia y por la utilización efectista del sonido, destacándose en la utilización del mismo para crear horror. Sus ambientes llenos de efectos sonoros y la utilización del sonido extradiegético en ocasiones, resulta novedoso y muy efectista. *Drácula* (1931) y *Freaks* (1932) de Tod Browning también fueron pioneras en el cine de terror. Si bien *Drácula* resultó mucho más llamativa y efectista a nivel visual que *Frankenstein* de Whale, es mucho más pobre en su utilización del sonido, desaprovechando momentos de tensión dramática, en los que no existe correlato con la banda sonora. Los únicos aciertos sonoros de *Drácula* según el autor son: la voz suave, melodiosa y penetrante del conde.

La comedia y el género policíaco, también fueron extraordinariamente potenciados por el sonido de los pioneros, mientras el musical basaba su fuerza en la banda sonora, como la producción de los clásicos musicales de Hollywood. Pero fue Lubitsch quien dio el auge definitivo a este género. Primero con *The love parade* (1929), con varios toques sonoros: cañones que suenan durante la noche de bodas y los esfuerzos por silenciarlos, un perro que ladra musicalmente al mismo tiempo que el coro entona una canción sentimental y los momentos en que Chevalier cuenta chistes verdes y su voz queda hundida en un susurro confidencial. Después con *Montecarlo* (1930), donde

graba sonidos naturales de un tren traqueteando y los utiliza para que se vayan fundiendo con la música, sincronizándola a con los movimientos del tren y con los campesinos que trabajan en el prado. La siguiente fue *The Smiling Lieutenant* (1932) y junto con las dos anteriores colocan al director de Paramount en los primeros puestos de la carrera sonora.

La primera película policíaca con sonido fue *The Dawn Patrol* de Howard Hawks, característica por sus diálogos sueltos que todos querían imitar. Hawks consigue el mayor éxito con *The Criminal Code* (1931) y con *Sacarface: shame of a nation*. (1932) coproducida con Hughes.

Willian Wellman realizó varias películas, pero las más interesantes fueron *Chinatown Nights* (1929) y *The public enemy* (1931). La primera un poco inmadura en cuanto al sonido, incluso con algunos ejemplos de sonido fuera de campo: cuando se desarrolla una discusión entre dos de sus protagonistas y tras un portazo se sigue escuchando la voz de uno de ellos que ya no se ve en cuadro. En *The public enemy* presenta un abuso de sonidos de disparos y sirenas que indican la enfatización sonora de la película.

Le Roy, con su película más famosa *Soy un fugitivo* denuncia las inhumanas condiciones de los presos de Georgia, presentando una madurez sonora con un uso muy dramático del sonido.

En el marco de la comedia, Merchán deja de lado un análisis profundo debido a que este género en su transición del mudo al sonoro es un campo demasiado complejo y amplio para abarcar en el capítulo en pocas líneas. Menciona a Chaplin, dejándolo fuera del análisis, y únicamente mencionando que tuvo algunos problemas en la utilización del sonido. Mencionando las películas *Luces de la ciudad* (1931), *La carrera de los hermanos Marx* y las interesantes primeras comedias sonoras de Frank Capra *The Donovan Affair* (1929) *Ladies of Leisure* (1929) *The platinum Blonde* (1931) *Forbidden* (1932) o *American Madness* (1932) son algunas de las mencionadas.

Por otra parte, en Europa, el autor Castro de Paz - en el capítulo "Pioneros del sonido en Europa" hace un análisis de los primeros directores del sonoro en este continente, haciendo énfasis en que los modelos de representación se ven afectados por una influencia americana que de a poco se vuelve imparable. La inmediata necesidad de adaptación a las nuevas tecnologías obliga a las productoras a tomar soluciones de urgencia. Películas cuyos directores habían comenzado a rodar sin sonido, fueron sorprendidos por el éxito del sonoro viéndose obligados a volver a filmar algunas de las escenas con la nueva técnica, o a sonorizar otras ya filmadas en post producción. Generando algunos híbridos en el medio del proceso de transición.

Alemania se transforma de inmediato en centro de producción de películas sonoras, con una gran co-producción de películas multilingües. Pero el sonoro viene a contrastar fuertemente por sus limitaciones con las novedosas formas narrativas y ágiles movimientos de cámara que venían consiguiendo en la etapa del mudo.

Uno de los fenómenos mas visibles en el primer cine sonoro fue la excesiva cantidad de diálogos que dejó en segundo plano el trabajo sobre la imagen. Aquí también comienzan a producirse de manera seriada musicales denominados Musikfilme, Operetten y Musikerfilme. Algunos de ellos, los primeros éxitos internacionales del cine europeo (*El trío de la vecina* de 1931, *El congreso se divierte* de 1931).

Fue el sincronismo de la voz humana y el musical, la voz sincrónica con la imagen, lo que provocó una desmedida fascinación inicial por el público también en Europa.



Con la película *Melodie der Welt*, Ruttmann fue de los primeros en incorporar sonido al montaje visual. La película estaba compuesta por una variedad de tomas filmadas en distintos lugares del mundo en las que el montaje se enriquece fuertemente con la banda musical de Wolfgang Zeller, y utiliza algunos efectos sonoros de ruidos naturales para momentos concretos; y además utilizados sin relación sincrónica causal: realismo sonoro.

También en su película *Acciao* (1933), se puede observar una búsqueda de combinación rítmica y abstracta de música, sonidos e imagen.

Generalmente la voz humana era el elemento que preponderaba en la banda sonora. El trabajo sobre los efectos sonoros, incluso en Alemania, que era el país europeo más avanzado en técnicas de grabación, era llamativamente limitado.

Únicamente en casos muy aislados como *Abschied* (1930), de Robert Siodmak u otros casos de cine francés (Renoir o Duvivier) los efectos sonoros adquirirían un rango significativo, y siempre a condición de una casi total desaparición de música extradiegética.

El ángel azul es solo un ejemplo donde se utilizan los efectos sonoros con un fin narrativo. Con la utilización de reiterados sonidos de cacareos de gallinas o cantos de pájaros con una función en algunos casos asincrónica y contrapuntística. El cacareo en la secuencia inicial describe el despertar de la ciudad, pero también la señal de amor y de dominio. Que luego se convertirá el sonido del cacareo en el trágico final de la película.

También destaca las películas *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931, de Fritz Lang) y *El testamento del Dr. Mabuse* (1932) del mismo director por el uso del narrador en off. Siendo *M, el vampiro de Dusseldorf* aún mas sorprendente por ser la primer película sonora del director con una gran cantidad de recursos sonoros modernos. La denominada "palabra-texto" que es la voz en off fuera de campo y comentarios del narrador adquieren un absoluto protagonismo y lo más sorprendente es que no está sujeta a un determinado personaje y durante un tiempo concreto, sino que va fluctuando permanentemente, provocando un efecto de discontinuidad narrativa sin perder la funcionalidad requerida. También es utilizada con funciones sintéticas, provocando ambigüedades narrativas muy provechosas.

El papel de los sonidos fuera de campo es fundamental, variando incluso los niveles de la voz en off respecto al lógico alcance acústico para dar indicios de movilidad.

Otro cineasta Alemán que destaca el autor es G.W. Pabst. La película *Cuadro de Infantería* (1930) impacta particularmente por el tratamiento sonoro de los ruidos de guerra, auténticos protagonistas de la banda sonora, que logran recrear la atmósfera caótica con muy buenos resultados. Así como también, por la utilización del sonido en off de disparos y bombas que anuncian desde fuera de campo el reinicio del combate mientras vemos a dos soldados cantando bajo las estrellas.

Y finalmente C.T. Dreyer con su co-producción franco alemana *La bruja vampiro* (1932), destacada por el autor por su cuidada banda sonora, plenamente integrada en un trabajo que deshace los mecanismos de la continuidad espacio-temporal del modelo narrativo transparente. Subraya el recurso de continuos ruidos y gemidos en off de los que siempre es aludida la causa y la importancia de la música en la creación de una atmósfera que requiere una gran complejidad.

El cine francés de los primeros años treinta se destaca por sus investigaciones, prácticas y teóricas, sobre el estatuto estético de lo que habría que hacer respecto al cine sonoro/hablado.

Uno de sus principales referentes fue Rene Claire, quien argumentaba que el cine sonoro traería consigo un exceso sincrónico. Según él, la palabra sincrónica pasaría a convertirse en un elemento estructurador del film, en detrimento de los avances visuales que se habían alcanzado con el cine mudo. Planteando en la práctica cinematográfica una necesidad de equilibrio entre imagen y sonido a la hora de resolver cada secuencia. Es decir, una limitación de la palabra al mínimo, emulando el uso que realizaba el mudo de los intertítulos: neutro, conciso y siempre supeditado a la imagen. Algunas de las películas sonoras más influyentes de Claire son *Bajo los techos de París* (1930), *El millón* (1931) y *¡Viva la libertad!* (1931).

En sus películas, no solo limitaba el diálogo, sino que también empleaba diversas fórmulas para generar un efecto de rareza en ellos, tornando extraño el uso de la palabra, argumentando un uso realista del sonido. Algunos ejemplos de esto son un plano sostenido donde vemos a la pareja protagonista manteniendo una conversación, pero resulta inaudible para el espectador por la presencia de un cristal; o una extensa secuencia de baile donde la cámara se mantiene en constante movimiento y permanece alejada de los personajes impidiendo oír los diálogos que mantienen. O algunas escenas donde manifiesta lo opuesto: la imagen completamente oscurecida, mientras se escucha en exclusivo la voz y los ruidos durante una pelea nocturna. La actitud de Claire frente al sonoro fue en cierta forma “reaccionaria” y “elitista”, limitando las posibilidades expresivas de las películas habladas.

Marcel Pagnon, por otra parte, destacado por el autor por su gran interés en el tratamiento de la voz y la veracidad realista de entonaciones y acentos. Así también, como por una general inmovilidad de la cámara.

Julien Duviver, director de *Pelirrojo* (1931) y *La cabeza de un hombre* (1933).

Castro de Paz destaca particularmente a Jean Renoir, con su primer film *La purga del bebe* (1931) por prestar una particular atención al realismo sonoro, así como también a la veracidad de los acentos. En su película siguiente *La Golfa* (1931) hace un uso de diversas expresiones y acentos concretos y particulares de cada clase social. En *La Golfa*, el autor puntualiza el trabajo de la banda sonora: la sutil manipulación de las variaciones del volumen de los sonidos y el trabajo del sonido fuera de campo en la secuencia del asesinato a la chica.

La edad de Oro (1930), de Luis Buñel, con una de las primeras bandas sonoras grabadas en Francia bajo el sistema Tobis Klangfilm, alternando secuencias mudas postsincronizadas y otras con sonido directo, evidencia muchos hallazgos sonoros contrapuntísticos que se convierten luego en rasgos característicos de su estilo.

El célebre director español –el primero en conseguir el Óscar a la mejor película de habla no inglesa- destaca como mayor aporte francés, la realización de numerosas e importantes películas en un contexto de la industria cinematográfica local poco desarrollada y extremadamente frágil a nivel económico.

En Gran Bretaña, en cambio, se destaca como principal e indiscutido pionero al gran Alfred Hitchcock. Su famosa película: *La muchacha de Londres* (1929), fue objeto de estudio de numerosos historiadores.

El director trabaja con el sonido sin ningún tipo de prejuicio que limite las posibilidades de partida. La película se filma muda, pero ante el rotundo éxito de los primeros films “part-talkies” se le pide a Hitchcock que incorpore un último rollo con diálogos. Sin embargo, intuyendo lo que iba a suceder e interesado desde muy temprano por el cine sonoro, el director ya había filmado una buena parte de las tomas con ambos sistemas.

Gracias a esto pudo añadir diálogos y efectos a muchas más secuencias de las que se le habían pedido. La película se estrena en 1929 como “La primer película de total duración sonora realizada en Gran Bretaña” ofreciendo una combinación de sonido directo y post sincronizado, añadiendo diálogos en conversaciones de personajes de espaldas, sin la necesidad de mostrar el movimiento de los labios; así como también efectos sonoros y música; la utilización del sonido subjetivo; raccords sonoros intersecuenciales por medio de gritos superpuestos e infinidad de recursos que el director utiliza muy tempranamente. Hitchcock además se caracteriza por luchar contra las limitaciones técnicas usando su ingenio. En la película siguiente *Murder* (1930), el protagonista se afeita frente al espejo mientras escuchamos en off su voz (cómo monólogo interior) que había sido grabado previamente. Al mismo tiempo escuchamos una orquesta que, ubicada detrás del decorado, se escucha como música extradiegética.

No se han encontrado análisis del sonido en las películas argentinas en relación a la creación del espacio sonoro.

En su texto “Recepción en Argentina del espectáculo cinematográfico audiovisual (1929-1933)” Samaja profundiza sobre los medios más importantes de comunicación de la época y cómo estos describen la recepción por parte del público del cine sonoro. Con el objetivo de demostrar que el sonido también es un elemento atractivo en el público, algo que se le suele atribuir únicamente a la imagen visual.

En su otro texto previamente mencionando “La construcción imaginaria del espacio audiovisual.” los autores, a modo de ejemplificar, hacen un análisis de una de las escenas de la película argentina *Monte criollo*, donde la intensidad del sonido mantiene una correspondencia con la posición de la cámara.

En el artículo “La música en los inicios del cine sonoro argentino” la autora Rosa Chalkho aborda el nacimiento de la industria cinematográfica argentina enfocándolo desde la manera en que lo sonoro y lo musical marcaron el pulso que dio el paso de un modelo de producción a otro. La autora hace un paralelismo entre Estados Unidos y Argentina mediante los acontecimientos por los que se produce la transición del mudo al sonoro observados desde lo musical y encontrando algunas coincidencias como la primacía de la música en la estructura discursiva de las películas fundacionales y el uso funcional de la canción (en el caso de Argentina el tango y en el caso de Estados Unidos el jazz). En Argentina, según la autora, el tango para la autora funciona como “la foto musical de la ciudad retratada en estos films pioneros”.

Y además le atribuye el auge del cine sonoro y el cambio de época no únicamente a la existencia de las tecnologías nuevas, ya que argumenta que se contaban con numerosos equipos desde hace décadas, sino a la combinación con otros factores como los aspectos sociales, culturales y en este caso en particular con fenómenos artísticos como el auge de la música, la canción popular y la dimensión que éstas cobran a través de la fonografía el cine y la radio.

Chalkho analiza en profundidad la utilización de la música en las dos primeras películas fundacionales del cine sonoro argentino.

En *Tango!* si bien la música es una sucesión de tangos dentro del argumento y la diégesis de la película, que podría considerarse como un planteamiento sonoro y musical simple, subraya algunos procedimientos de elaboración discursiva. Por ejemplo, en el pasaje de la música del campo al fuera de campo en la escena en que Mario y Malandra salen de la milonga a la calle para pelearse, mientras sigue sonando

el tango *Malevaje* instrumental que une los planos fijos del barrio recurriendo a un procedimiento primario pero temprano de codificación del sonoro.

Así también, como la utilización de la música de tango como factor que une a las diversas clases sociales, representadas por los personajes de la película. Aludiendo al tango como una “costura omnipresente que entreteje los espacios y las clases sociales”.

En *Los tres Berretines* destaca una preocupación importante ya desde la concepción y una muy actual operatoria en término de recursos de montaje sonoro. Un ejemplo de esto se puede ver cuando el personaje de Eusebio, interpretado por Luis Sandrini, comienza a imaginar la melodía de un tango al escuchar “los tonos” que producen unas cacerolas al caerse mientras trabaja en la ferretería de su padre.

Así también detecta una tensión entre tradición y modernidad representada en la película a través de la música. El jazz era la música que representaba lo moderno. Un ejemplo de esto se puede ver al comienzo de la película donde escuchamos una pieza de jazz y el ritmo de la música es acompañado por imágenes de exteriores que muestran una ciudad de Buenos Aires moderna, con filas de automóviles, tranvías en la calle, plazas cuidadas con transeúntes urbanos, y fachadas de edificios ejemplares como el palacio de Tribunales.

En los comienzos del siglo 20 el tango y el folklore eran los dos géneros representativos de lo nacional en Argentina. El tango según la autora, al acercarse al jazz en la orquestación y abandonar un orgánico inicio centrado en las guitarras, se posiciona en “lo moderno”. Con una formación más internacional con la inclusión del piano, el violín y el contrabajo.

El sonido ambiente de la película está utilizado para reforzar un tono ciudadano cada vez que hay exteriores, incluyendo voces de niños jugando, bocinas, motores, campanas de tranvías. Así como también se ve una presencia del uso del sonido fuera de campo, un recurso sumamente precoz para la época, que se emplea tanto para algunos diálogos como para construir el decorado sonoro urbano en los exteriores.

La música en *Los tres Berretines* también representa las clases sociales: mientras los hijos del inmigrante gallego tienen berretines populares como el tango, Susana, una señora rica y de clase alta, toca en el piano música clásica y estudia ballet.

La pieza de piano que toca Susana, por transición pasa a ser incidental, acentuando el clima de nostalgia de la escena.

El tratamiento de la música incidental de *Los tres Berretines* se comporta como parte del discurso encodificado: “si el cine logra un código enunciativo con el montaje, la música forma parte de ese código.”

La música incidental como agente portador de los sentimientos y la emociones, se transforma en un factor esencial del discurso cinematográfico, y es en *Los tres berretines* justamente que se escuchan esas primeras composiciones de Maiztegui como el punto de partida.

Se encontraron también varios análisis en relación a la creación del espacio sonoro en las películas en los textos de Bordwell, Walter Murch, así como también en los de Chion, donde se pueden desgranar, desde varios puntos de vista, numerosas cintas que serán tomados como referencia. Al final del texto “La Audiovisión” el autor propone varios mecanismos y metodologías de visionado y extracción de datos para el estudio sonoro de las películas.

3. PROBLEMA

Dentro del campo de investigación del sonido en las películas argentinas hay una carencia de un análisis profundo respecto a la influencia que tuvo el tratamiento sonoro sobre la narrativa en el período de surgimiento de las primeras películas sonoras. Particularmente respecto a la construcción del espacio visual a partir del sonido como creador de un espacio sonoro, proveniente de un fuera de campo no visible dentro de la imagen.

El problema que plantea este trabajo es la carencia de una investigación profunda del cine sonoro nacional puntualmente respecto al sonido como participante activo en la imagen. Así como también del poder narrativo que éste genera, no sólo como mero acompañante de lo visual.

Este trabajo puede resultar de mucha utilidad a alumnos e historiadores de cine, en un período fundamental de consolidación del cine nacional y donde el sonido como recurso tecnológico de novedad jugó un papel fundamental en la historia y en el desarrollo del cine argentino.

3.1 Preguntas de investigación:

¿Los sonidos (efectos sonoros, diálogos y música) que se oyen en la banda son diegéticos o extradiegéticos?

¿Los sonidos diegéticos en algún momento se vuelven extra diegéticos o viceversa?

En el caso de los sonidos diegéticos: ¿La intensidad de los sonidos tiene una relación directa con la ubicación de la cámara respecto al objeto emisor del sonido dentro de cuadro?

En el caso de los planos con movimiento de cámara, ¿cómo se comporta la intensidad de los sonidos ante los movimientos? ¿Guardan una relación con la ubicación de la cámara respecto al elemento emisor del sonido dentro de cuadro?

Cuando la cámara se mueve y el elemento emisor del sonido que antes veíamos dentro queda por fuera de cuadro: ¿Cómo se comporta el sonido? ¿Se sigue escuchando por fuera de campo convirtiéndose en acusmático? ¿Se deja de oír? ¿Se oye, pero baja la intensidad?

En el caso de los sonidos extradiegéticos: ¿Mantienen alguna relación respecto a alguno de los elementos visible dentro de cuadro o no guardan ningún tipo de relación?

Los diálogos que se oyen en la banda sonora, ¿se pueden identificar con personajes visibles dentro del cuadro?

4. HIPÓTESIS

La incorporación del sonido en las películas argentinas tuvo una fuerte incidencia en la narrativa, pudiendo incorporar recursos desde un fuera de campo no visible que en la época del mudo eran impensados.

La manera en la que fue abordado el tratamiento sonoro por cada director pionero de la época en Argentina tuvo una fuerte influencia en su estilo narrativo y en el crecimiento y desarrollo de su cine.

5. INTRODUCCION HISTÓRICA

El inicio del cine sonoro argentino en la década de 1930 marcó un antes y un después y dio paso al comienzo de la industria cinematográfica con el nacimiento de los grandes estudios que consolidaron el modelo de representación institucional clásico en nuestro país.

La transición del cine norteamericano del mudo al sonoro marcó el pulso de la producción a nivel mundial.

En las tres primeras décadas del siglo XX se desarrollan los sistemas de sincronización de sonido con la imagen que podían grabar y proyectar sonidos claros y con alto alcance.

Entre 1928 y 1931 se genera una guerra de patentes sonoras entre Western Electric con el sistema Movietone, el alemán Tobis Klang con el sistema Tri Ergon y Francia que desarrolla el sistema Gaumont Petersen-Poulsen quien acapara la producción francesa y la de algunos países cercanos, como por ejemplo España. Estos fueron los sistemas de sincronización de sonido con imagen que permitieron darle comienzo a la etapa del cine sonoro.

También estaba el *Vitaphone: sound on disc* (sonido sobre disco) que consistía en dispositivos mecánicos de ajuste entre la película y el sonido grabado y reproducido por discos, cuya principal virtud radicaba en una buena calidad de audio y su principal problema era la facilidad con la que el sistema se desajustaba produciendo desincronizaciones especialmente en las películas más largas con cambios de discos.

El otro sistema, *Movietone: sound on film* (sonido sobre película) previamente mencionado, consistía en la transducción óptica de la onda sonora fotografiada en la propia película. La ventaja era la sincronización asegurada y su principal debilidad la baja calidad de audio en sus comienzos.

Dos empresas en paralelo y con objetivos dispares, fueron las creadoras de los dos avances tecnológicos que permitieron la incursión en el cine sonoro. AT&T bajo el objetivo de mejorar su servicio de telefonía a larga distancia crea el *sound on disc* y RCA en la búsqueda de aumentar su ventaja en el campo de la radio.

Pero en un comienzo y debido a sistemas anteriores, como por ejemplo el Kinetophone de Edison que el día de su estreno resultó en un gran fracaso, nadie confiaba en estas nuevas tecnologías. Mayormente porque nadie lograba un sonido sincrónico y que pueda alcanzar a la totalidad de la sala.

Warner fue el primero en apostar al exitoso Vitaphone (*sound on disc*) pero entre 1930 y 1931 termina abandonando el sonido fonográfico y pasándose a la que fue la norma finalmente: el Movietone (*sound on film*). Gracias a la alianza entre Theodor Case y William Fox (Fox Film) constituyendo la Fox-Case Corporation, se crea un nuevo estándar de sonido aceptable con la introducción de las mejoras en la grabación eléctrica (micrófonos de condensador y grabadores de línea de caucho) de la AT&T/Western Electric.

Las primeras experimentaciones de sincronización de sonido con imagen en Argentina fueron en 1907 por Eugenio Py junto con Max Glücksman produciendo películas de ficción. *Amalia* (1912), *Mariano Moreno* y *La revolución de Mayo* (1915) fueron las primeras.

Ferreya, también considerado como "el hombre de los comienzos" con *La canción del gaucho* (1930), fue el primero en intentar la aventura del largometraje sonoro en la Argentina; la película fue filmada sin sonido y luego sonorizada para agregarle música por el sistema vitaphone en Side1.

Luego dirigió el primer film con sonido del cine argentino, *Muñequitas porteñas* (1931), realizado con el sistema Vitaphone de discos sincronizados.

Otra película también considerada dentro de las primeras sonoras fue *Mosaico Criollo*, también con el sistema Vitaphone. No contaba con el blindaje necesario para eliminar los ruidos de la cámara y los del motor sincrónico que debía accionarla. Su rodaje resultó en una suerte de primeros experimentos para aislar el ruido. Inicialmente se probó encerrándola en una caja de madera, con una ventana de vidrio frente al objetivo, pero no se logró aislar el ruido. Entonces probaron forrando la caja por dentro con varios materiales aislantes pero el sonido seguía filtrándose. Finalmente deciden encerrar la cámara en una carpa de lona tapizada por dentro con una ventana de vidrio frente al objetivo y ubicar el motor en otra habitación contigua, que se comunicaba con la cámara. Aunque no fue muy práctico se eliminó el ruido del motor, dejando únicamente el ruido de la cámara. Luego para aislar también el ruido generado por la cámara se decide encerrar ambas (cámara y motor) en la habitación, haciendo un agujero en la pared y colocando vidrios de ambos lados de la abertura. Con este método se consiguió finalmente el buscado silencio para la filmación a costas de la imposibilidad de mover la cámara. Teniendo que arrimar el decorado a la ventana y jugar con el cambio de lentes.

Se realizaron también dos películas relativamente sonoras, *Corazón ante la ley* y *Dios y la patria*, dirigidas por Nelo Cosimi, y un ensayo de Arturo S. Mom, *El drama del collar*, con Neda Francy que tuvieron menos escenas sonoras que sonorizadas.

1. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE) fue una empresa cinematográfica que fue fundada el 2 de mayo de 1929 con sede en Ituzaingó 949 de la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Lo que se hacía era filmar los diálogos en exteriores o interiores reales, en planos largos, y ubicando a los actores cerca de un punto de referencia evidente (una ventana o un cuadro por ejemplo), luego la ventana o pared con el cuadro se reconstruía en el estudio y se tomaban los planos de corta distancia con el sistema de la cámara aislada, previamente descripto. Para los diálogos de los planos largos se recurría al doblaje. Con esta metodología se realizaron las películas ya mencionadas de entre 1930 y 1932. Después de los primeros ensayos sonoros de 1930 en materia de películas "habladas" (*La canción del gaucho* y *El cantar de mi ciudad*, así como otras ya citadas) en 1931 se realizan *Pancho Talero en Hollywood* de Lanteri, tomada de la tira cómica *El hogar, La vía de oro*, de Cominetti, con argumento de Mom, y *La barra del taponazo*, de Del Conte.

El período desde 1931 a 1940 en Argentina abarcó la aparición del cine sonoro y la industrialización, con su consiguiente expansión dentro y fuera del país. Esta fue la década de mayor impulso a la industria cinematográfica.

La transición del mudo al sonoro forjó las grandes empresas de la denominada "era de oro" del cine, tanto en Estados Unidos como en Argentina. En Hollywood se constituyeron las 5 grandes empresas productoras: Paramount, Loew's/MGM, Warner Bros, Fox y RKO y 3 estudios menores: Columbia, Universal, United Artist, que a diferencia de las 5 grandes, no poseían cines de su propiedad.

En la década de 1930 en Argentina con la producción de *Tango!*, dirigida por Moglia Barth, se establecen las bases como parte inicial de un plan productivo de la flamante *Argentina Sono Film*. Y junto con la producción de *Los tres Berretines*, del director Telmaco Susini, que dio origen a *Lumiton*; se establecen estas dos empresas como las dos grandes productoras nacionales de la época.

Lumiton, empleaba un equipo construido por el ingeniero Orzábal Quintana. Y Argentina Sono Film utilizaba un equipo fotofón de área variable construido por los hermanos Rosemberg.

Sin embargo, las primeras películas que se realizaban bajo el sistema de Vitaphone son consideradas por algunos autores como Belton como películas medias sonoras, con retrocesos al mudo o cambios de secuencias mudas a sonoras. Con la llegada del sistema de sonido fotográfico, un sistema de grabación portátil, se posibilitó el rodaje en exteriores. Aunque Movietone al principio consistía en un equipo pesado con un sistema de aislamiento del ruido que hacía la cámara, resultaba muy difícil moverlo limitando la movilidad de la cámara y por consecuencia la variedad de planos.

Es por eso que Eduardo Rodríguez Merchán denomina a los "Pioneros del sonido" como aquellos directores que logran "volver a mover la cámara y le devuelven al cine el ritmo que tenía el cine mudo", que se desprenden definitivamente del cine "hablado" y su dependencia del teatro de Broadway, y logran realizar una utilización sutil del sonido, así como también redescubrir el silencio ¹.

¹. A.A.VV. Historia General del Cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro. Coordinado por Manuel Palacio y Pedro Santos. Madrid: Edit. Cátedra; 1995. Versión al castellano de Susan Case.

Basándonos en estas distinciones que hacen los autores en las películas de Estados Unidos, se podrían clasificar a las películas argentinas del mismo modo en mudas, híbridas y cien por ciento sonoras según las siguientes características:

| PELICULAS MUDAS | PELICULAS HÍBRIDAS DE TRANSICIÓN AL SONORO | PELICULAS CIEN POR CIENTO SONORAS |
|--|---|---|
| Carente de sonido, consistiendo únicamente en imágenes | Incorpora el sonido con sistemas de sincronización en disco. Sonido diegético principalmente. | Incorpora el sonido sincronizado sobre la banda de la imagen (sonido óptico) Incorpora el sonido extra diegético. Creación de espacios sonoros. Utilización del sonido como elemento narrativo. |
| Mayor énfasis en el lenguaje corporal (señas) y en la expresión facial. | Protagonistas provenientes de otras artes como la música, el teatro o la radio. | Protagonistas ya consagrados por su desempeño en el arte cinematográfico. |
| Con música en vivo durante la función | Con música incorporada a la película por la popularidad de sus intérpretes. | Con música incorporada a la película para fortalecer o enfatizar la narración. |
| Sin diálogo de voz | Con diálogos hablados, pero no en la totalidad de la película. | Con diálogos hablados en la totalidad de la película. |
| Con subtítulos, textos explicativos, o textos para mostrar las conversaciones, pero sin escuchar voces. | Recurre todavía a textos explicativos. | No recurre más a textos explicativos. |

6. MARCO TEORICO

Bordwell y Thompson en “El arte cinematográfico, Capítulo 3 “ se refieren al poder del sonido, siendo éste una técnica de gran impacto por 3 razones:

Crea un modo de percibir diferente. Incluso antes de que el cine sonoro, o grabado sobre la película, existiera, el cine mudo ya reconocía este concepto al utilizar música orquestal como acompañamiento de la imagen ya que proporcionaba al espectador una experiencia más completa.

El sonido como condicionante de la forma activa en que se percibe e interpreta la imagen.

El sonido como causante de nuestra atención dentro de la imagen. Que sería el poder que tiene el sonido de guiarnos a través de la imagen indicándonos qué cosas mirar, estableciendo una relación activa con la imagen.

Existen 3 tipos de sonidos:

Diálogo

Música

Efectos sonoros

Estos tres no necesariamente están aislados. Incluso muchas veces un mismo sonido puede traspasar las categorías. Un grito puede ser un efecto sonoro, por ejemplo, en la película *Psicosis* cuando la mujer grita, escuchamos un sonido estridente de violines.

La selección y combinación de estos 3 elementos de la banda sonora resulta en el desempeño de funciones concretas dentro de las películas.

Walter Murch lo analiza en su texto “Claridad Densa - Densidad Clara” al describir la particular describe la manera en la que se pueden combinar los diversos sonidos. El les da otro nombre, denominando a los diálogos: sonido encodificado, a los efectos sonoros: sonido encodificado – incorporado y a la música: sonido incorporado, siendo esta tercera capaz de ser experimentado por el público directamente, sin que ningún código intervenga. Los efectos sonoros, en cambio, tienen parte código y parte de experiencia directa.

Murch otorga a cada uno de estos elementos un espacio para poder analizarlos y combinarlos.

Situando el sonido encodificado (más frío, que él representa con el color violeta) a la izquierda, el sonido incorporado (que representa con el rojo) a la derecha y en el medio los efectos sonoros, ya que son mitad lenguaje y mitad música (representados por el amarillo).

Las tres clases de sonidos pueden moverse dentro del espectro, no están fijos. Por ejemplo, los efectos sonoros pueden moverse desde su lugar central (amarillo) hacia cualquier otro extremo, convirtiéndose en más fríos si son más lingüísticos, o más cálidos si son más musicales.

Esta puesta en imagen, por decirlo de alguna manera, es utilizada por el autor para mostrar la capacidad de los mismos de combinarse según el lugar del espectro del que provienen. Algunos sonidos se podrán superponer

transparente y eficazmente, mientras otros, al superponerse, tienden a interferirse entre sí, bloqueándose y creando una mezcla inteligible. Cuando los sonidos son armónicos pueden superponerse cuantos elementos uno quiera. Ahora, cuando los sonidos no son armónicos al juntarlos no se llegan a apreciar por separado. Esto es lo que se denomina la *ley del dos y medio* que se aplica entre sonidos del mismo “color” (es decir del mismo lugar del espectro conceptual sonoro que mencionamos previamente según la clasificación de Murch), es decir, agrupando sonidos de una misma armonía se puede llegar hasta dos y medio para seguir percibiendo su claridad (sus notas) y su densidad (el acorde). Si superamos los 3 sonidos no hace falta sincronizarlos con cada uno de los elementos visuales que vemos (el cita el ejemplo de efectos sonoros de pasos) , ya que se el oído superando ese número no llega hacer una distinción de cada uno por separado. Ahora, cuando se trata de sonidos de distintas partes del espectro esta ley no aplica, pudiendo tener una cierta libertad. Esto se debe a las áreas del cerebro en las cuales se procesa cada sonido. El sonido encodificado (lenguaje) en el lado izquierdo del cerebro, el sonido incorporado (la música) en el derecho, lo que significa que separando el número de trabajos que los hemisferios pueden realizar simultáneamente, el número total de capas sonoras aumenta. Es decir, uno puede manejar hasta 5 capas en lugar de dos y medio gracias a la dualidad izquierda-derecha del cerebro humano. Concluyendo que esto no significa que siempre haya que tener 5 capas en simultáneo.

Michel Chion afirma que los sonidos se disponen en relación con el marco visual y su contenido (denominado genéricamente imagen), quedando unos englobados en cuanto in y síncronos, otros fuera de campo; y algunos situados fuera de la diégesis (la música off). Es decir que se distribuyen en relación con lo que se ve en la imagen, situación susceptible de replantearse en todo momento apenas cambie lo que se ve., Entonces la escena audiovisual queda delimitada, estructurada, por los bordes del marco visual. El sonido es lo contenido o lo incontenido de una imagen: no hay lugar de los sonidos, ni escena sonora preexistente; no hay por tanto banda sonora. La problemática espacial que plantea el sonido no es ¿donde está? Sino ¿de dónde viene?. El problema de la localización de un sonido se limita ,la mayoría de las veces, a la localización de su fuente.

Hay en el cine una **imantación** espacial del sonido por la imagen según el autor. Un sonido percibido como fuera de campo o localizado a la derecha lo es pues sobre todo mentalmente, al menos en una proyección monopista.

En este el punto del que los sonidos llegan físicamente al espectador es muchas veces distinto del punto de la superficie de la pantalla en el cual se encuentra la fuente, y sin embargo es el lugar de donde los oye venir.

El efecto de profundidad, de lejanía de la fuente, se utilizó a través de indicios tales como un espectro armónico decolorado, el carácter difuminado, la mezcla entre sonido directo y reflejado, la reverberación, el volumen, etc. Sin embargo esta distancia es interpretada de manera parcialmente mental, ya que el sonido puede ubicarse hacia atrás, pero también inclinado hacia la derecha o izquierda, dependiendo de la imagen.

Existen infinitas definiciones y clasificaciones respecto al sonido. Por lo que para el abordaje de este trabajo y el análisis de las películas elegí tomar los conceptos del autor :

Sonido Acusmático: es aquel sonido que se oye sin ver la causa que lo produce. La radio, el disco, o el teléfono son medios acusmáticos. Su contrario es la escucha visualizada, es decir acompañada de la visión causa / fuente.

Un sonido desde que aparece puede realizar dos clases de trayectos:

De entrada visualizado, y luego acusmatizado.

De entrada acusmático y solo después se visualiza.

En la oposición visualizado/acusmático es donde especialmente se apoya la noción del **Fuera de Campo** que es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente.

Sonido In: Es aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca.

Sonido off: Es aquel cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada. Ej. Voces comentario de la narración, y la música no diegética.

Excepciones: voces que salen de un teléfono, altavoces de una radio, etc. ; personajes presentes en la imagen que hablan de espaldas; voces interiores de un personaje visible; la voz de un adulto que acompaña las expresiones faciales de un bebé en "mira quien habla" ,esta voz está ligada al presente de la acción, pero no es visualizable; sonidos ambientes como el viento o los pájaros, en el cual la fuente no se ve pero están allí.

Sonido Ambiente (Sonido Territorio): Es el sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita un espacio, sin que provoque la pregunta de la localización y visualización de su fuente. Se los llama también sonido territorio porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes.

Sonido Interno: Sonido que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos de corazón (sonidos internos objetivos), o sus voces mentales, sus recuerdos, etc (internos subjetivos o mentales).

Sonido On The Air: Son los sonidos presentes en una escena, pero retransmitidos eléctricamente, por radio, teléfono, amplificación, etc.

Estos sonidos que están en el tiempo real de la escena, atraviesan libremente las barreras espaciales.

Sonido/Acorde de Aparecidos: Término que se refiere a un sonido que es utilizado para expresar los pensamientos o sentimientos de los personajes. En el libro *Cómo escuchar la música*, editado por Fondo de Cultura Económica en México en el año 1955 su autor Aaron Copland hace referencia a esta práctica: "*La música puede subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación. Un acorde disonante bien colocado puede modificar la actitud del espectador.*"

Lugar del sonido y lugar de la fuente:

Sonido y fuente del sonido según Chion son, desde el punto de vista espacial, dos fenómenos distintos. Mientras que la fuente de un sonido puede localizarse, el sonido en si mismo es por definición un fenómeno que tiende a extenderse a todo el espacio

disponible. En el caso de los sonidos ambientales, que son muchas veces producto de una multiplicidad de fuentes puntuales, lo importante es el espacio habitado y delimitado por el sonido, más que su origen multipuntual.

De manera general, cuanto más reverbera el sonido, más expresivo resulta con respecto al lugar que lo contiene. Cuanto más seco, más susceptible es de remitir a los límites materiales de su fuente, representando la voz aquí un caso particular, puesto que, por el contrario, cuando se la priva de toda reverberación y se oye muy de cerca, es cuando, cinematográficamente, es capaz de ser la voz que el espectador interioriza como suya, y la que al mismo tiempo, toma totalmente posesión del espacio diegético.

Fuera de Campo Activo y fuera de Campo Pasivo:

Fuera de Campo Activo: Es aquel en el cual el sonido acusmático plantea preguntas ¿qué es? ¿qué sucede? Que reclamen respuesta en el campo e inciten a la mirada para que vea en él. El sonido crea una atención y una curiosidad.

El fuera de campo activo está esencialmente constituido por sonidos cuya fuente es puntual o, dicho de otra manera, corresponde a objeto cuya visión puede ser localizada.

Ej. *Psicosis* se basa en la curiosidad creada por el fuera de campo activo: ¿cómo es esa madre a la que oímos?.

Fuera de Campo Pasivo: Es aquel en el cual el sonido crea un ambiente que envuelva la imagen y la estabilice, sin suscitar en modo alguno el deseo de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y de cambiar, pues, de punto de vista. Este fuera de campo pasivo está esencialmente constituido por sonidos-territorio y por elementos de decorado sonoro.

La música se clasifica en dos grandes grupos:

Música No Diegética (de foso): es la música que acompaña la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la acción.

Música Diegética (de pantalla): es la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo.

Pueden presentarse casos mixtos, por ejemplo: alguien toca el piano en escena (música diegética) y la orquesta en off lo acompaña (música no diegética). O arrancar viendo en escena música que comienza como diegética y luego prosigue como música off, o a la inversa.

A su vez el autor desarrolla el concepto del **valor añadido por la música**, es decir cómo la música puede generar una emoción específica en relación a la situación mostrada. Clasifica dos modos:

Modo empático: cuando la música participa directamente en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, la emoción y el movimiento.



Modo anempático: la música se muestra indiferente ante la situación, progresando de manera regular, como un texto escrito. Esto provoca la intensificación de la escena. En general refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla.

En el texto de Samaja y Pasin, los autores hablan de los indicios que puede producir el sonido para la construcción de un espacio (ya sea diegético o no diegético). Al principio del sonoro ya se comienza a experimentar con el sonido y los efectos que produce en la sugerencia de espacios. De esas primeras experimentaciones surgen dos modelos:

Realismo sonoro estricto: Donde se intentaba reproducir los sonidos con una escala real, como si el espectador estuviera frente a la escena y escucha tal cual los sonidos como los escucharía en la realidad. Con las mismas relaciones proporcionales que el plano visual establece en la imagen.

Verosimilitud narrativa: Se intentó a diferencia del realismo estricto, codificar una convención audiovisual (al igual que como se hizo con la imagen en el siglo XX) donde se priorice el orden narrativo y no una reproducción fiel a la realidad del espacio sonoro. La manipulación sonora resulta altamente tolerable y necesaria para la comprensión del relato.

Pero donde enfatizan puntualmente sus autores, como mencionamos previamente, es de esta capacidad única y propia que tiene el sonido y consiste en la posibilidad de establecer relaciones de espacialidad entre los elementos dentro del campo con los que están fuera de campo. El sonido no necesita de ninguna continuidad con los elementos dentro de cuadro, sino que puede presentarse como elemento procedente de un afuera que no guarda ninguna relación con los elementos internos del cuadro.

Es esta capacidad característica del sonido de poder inaugurar una nueva dimensión en relación con el espacio lo que nos interesa abordar en el análisis. El sonido, no como un mero complemento de la imagen, sino como elemento que permitió establecer relaciones espaciales entre el campo y el fuera de campo en términos de distancia y proximidad de un modo diferente.

Se afirma entonces que el sonido es creador de un espacio sonoro propio y mucho más amplio por fuera de la imagen visual que permanece limitada al encuadre.

Cuando hablamos de la percepción del **espacio sonoro** nos referimos a la capacidad que tiene el sonido de generarnos sensaciones volumétricas o de perspectiva con suma precisión. El oído, en un proceso rutinario e inconsciente, procesa la información de los parámetros aportados y reconstruye en nuestra mente la sensación de volumen espacial. Esta característica del sonido se dice que es propia porque justamente no depende de otros sentidos, no necesita tocar ni ver para poder reconocer el espacio o lugar en el que nos encontramos.

Todo el tiempo el oído está haciendo este ejercicio, y verificando además que los sonidos coincidan con lo que vemos, es decir: **coherencia perceptiva entre los**

sentidos.

Esto que los oídos hacen de manera automática, no resulta tan fácil de reproducir en los procesos de creación de audiovisuales.

En el texto “Percepción del espacio sonoro” Birlis clasifica en 3 los parámetros fundamentales para poder realizar la creación de un espacio sonoro realista y verosímil:

- **Distancia:** bajo el principio de que a medida que nos alejamos de la fuente sonora la intensidad disminuye. La regla de los 6db según el autor dice que la intensidad del sonido disminuye 6 db cada vez que se dobla la distancia. Esta regla funciona para espacios reducidos, para grandes distancias se deberá tener en cuenta también la atenuación de las frecuencias.
- **Reverberación:** Las reflexiones múltiples del sonido. Calculando el tiempo que tarda la primera reflexión, se tiende a una primera aproximación de las dimensiones del lugar. El tiempo que tardan en extinguirse las múltiples reflexiones de un sonido es denominado: tiempo de reverberación. La reverberación nos brinda también información acerca de la forma o volumen del lugar.
- **Direccionalidad:** Es la dirección de procedencia de los sonidos. Manipulando las intensidades de los canales izquierdo - derecho se crea la sensación del panorama sonoro.

La **sincronicidad** del sonido también es un factor determinante, si bien el objeto de estudio del trabajo propuesto es el espacio, el tiempo del argumento y de la historia se pueden manipular a través del sonido de 2 formas según Bordwell:

Sonido simultaneo: cuando el sonido se produce al mismo tiempo que la imagen en términos de los hechos de la historia.

Sonido no simultáneo: cuando el sonido que oímos se produce antes o después en la historia que los hechos que vemos en la imagen. El ejemplo más común sería en una película de terror, cuando escuchamos el grito de la víctima antes de ver el ataque del asesino. Este sonido se inserta en la banda sonora para provocar adrenalina en el espectador. El sonido no simultáneo puede proporcionar información de hechos sin la necesidad de mostrarlos.

7. OBJETIVOS

Este trabajo propone hacer un análisis de las películas sonoras en Argentina producidas durante los primeros años de la denominada “edad de oro”, filmadas bajo la norma de sonido óptico. Realizar un informe exhaustivo de cómo fue implementado el sonido en relación a la percepción y creación de los espacios visuales y la importancia que tuvo el sonido en este aspecto. También se propone poder estudiar si se dan casos donde se implementa el sonido para establecer relaciones de espacialidad con los elementos de adentro y de afuera de campo.

Analizar si la utilización del sonido en sus comienzos fue abordada como un recurso potenciador de la imagen, estrictamente relacionada a los elementos de adentro de cuadro, y/o si el sonido fue trabajado como un elemento propio, aportante de información desde un fuera de campo no visible y creador de un espacio sonoro independiente de la imagen.

7.1 OBJETIVO GENERAL

A partir del análisis sonoro en determinadas piezas audiovisuales, el objetivo general está ligado a establecer un patrón de crecimiento en relación al tratamiento sonoro del cine argentino en este período. Específicamente se efectuará una evaluación minuciosa de todos los sonidos que se oyen en la banda sonora (música, efectos sonoros y diálogos).

Se someterá una evaluación de las fuentes sonoras, de donde provienen cada uno de ellos, así como también si los sonidos se presentan de manera diegética o extradiegética.

También se evaluará el uso y la presencia de las narraciones en off, y cómo se utiliza la música. Si prevalecen los sonidos ambiente o se recurre a la música como recurso alternativo a este. Se evaluará el comportamiento del sonido en función a la posición y los movimientos de cámara. Si la intensidad de los mismos mantienen una relación directa con la ubicación de la cámara respecto al objeto emisor del sonido dentro de cuadro. También se estudiará la intensidad de los sonidos ante los movimientos de cámara, y la distancia y reverberación de los mismo en cada uno de los casos.

La fundación de las dos productoras, además, marca el inicio de un ciclo constante de producción que trajo consigo la posibilidad del perfeccionamiento del cine y sus técnicas por parte de los realizadores.

7.2 OBJETIVO ESPECÍFICO

Como objetivo específico se plantea analizar las transformaciones de los primeros usos sonoros. Evaluar cómo el tratamiento sonoro fue afectando a la narrativa. Realizar una investigación completa acerca del rol que juega el sonido en la narración.

CINE SONORO – ESPACIO SONORO FUERA DE CAMPO - REALISMO SONORO – NARRATIVA

8. ESTRUCTURA DEL DATO

8.1 SUPRAUNITARIO:

En la década de 1930 aparece el golpe militar del general Uriburu que derriba al segundo gobierno de Yrigoyen y se establecen varios pactos de comercio con Inglaterra como el Roca-Runciman que comprometen a Inglaterra a comprar una determinada cantidad de carne argentina a cambio de entregar los frigoríficos nacionales e importaciones libres de impuestos, así como también ofreciendo prácticamente el control de las empresas de servicios públicos. El país comienza una etapa de “Estado rico” y “Pueblo pobre”. También en este período cae la bolsa de Wallstreet y los grandes países se ven obligados a aplicar un régimen de autoabastecimiento. En Argentina empieza un proceso de industrialización, especialmente en los rubros que no competían con la economía inglesa. El cine argentino se encontraba en un período de adaptación hacia el sonoro. Algunas películas eran todavía mudas con algunas partes sonoras sincronizadas por Vitaphone, pero la mayoría eran mudas.

Intérpretes abundaban y tenían una formación profesional. Los directores, en cambio, 22

no eran tantos y al carecer de un ejercicio frecuente no contaban con un profesionalismo marcado. Únicamente tres directores iniciados en el mudo: José Ferreyra, Leopoldo Torres Rios y Luis J. Moglia Barth, hicieron carrera en el sonoro. En esta década, y con la incorporación del sonido óptico se forman las dos grandes productoras de cine nacional de la época: Argentina Sono Film y Lumiton.

Por otra parte, gracias a que las películas extranjeras todavía no eran dobladas, las películas nacionales cobran una gran popularidad entre el público fortaleciendo a la industria. Así también por tratar temas populares combinados con la música de la época que era el tango, el espectador siente una familiaridad con el cine nacional que ahora, gracias al sonoro, habla su idioma y trata temas de su conocimiento. La voz sumada a la imagen intensificó la adhesión de los espectadores al cine nacional, debido a las expresiones idiomáticas características nacionales y muy diversas al resto de los países latinoamericanos. La adhesión del público al cine nacional permitió que los directores pudieran filmar mucho más y mediante esta práctica constante poder mejorar y perfeccionar su técnica.

Los argentinos fueron los primeros en producir películas habladas en castellano que tuvieron una fuerte atracción tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica por la posibilidad de ver a los actores actuando en su propia lengua. Durante este período, Argentina se convierte en el principal productor y exportador de películas de Latinoamérica.

En 1933 el estreno de dos históricas películas marcan el exitoso desembarco del cine sonoro: *Tango!*, dirigida por Moglia Barth y luego *Los tres berretines*, dirigida por Enrique Susini.

La primera producida por Argentina Sono Film fundada por Ángel Mentasti y Barth que luego consiguieron en sus socios Favre, y Ramos el capital extra necesario para concretarlo. La idea fundacional de la productora consistía básicamente en dar seriedad a la explotación de películas nacionales. Hasta entonces, los directores y productores afrontaban la realización de las películas con capital propio, limitándolos a la hora de negociar ante los exhibidores. Argentina Sono Film impuso una nueva forma de trabajo de producción ininterrumpida de películas, de ese modo si una película fracasaba, pronto tenía otra lista para compensar los déficits. Era la forma más avanzada hasta el momento de producción nacional. Por primera vez las películas serían negociadas en block y a través de Mentasti que era un experto en la distribución.

La segunda producida por los estudios Lumiton, cuyos dueños eran César Guerrico, Enrique Susini y Luis Romero Carranza, técnicos en comunicaciones radiales y expertos en sonido. Sus bases fundacionales fueron la idea de crear un “estudio integral”, a la manera de los existentes en Hollywood. Importaron equipos norteamericanos, hicieron fabricar un equipo de sonido y trajeron técnicos extranjeros: John Alton, fotógrafo norteamericano, Lazlo Kish, sonidista húngaro, entre otros. Fueron los primeros estudios de tipo moderno que se construyeron en el país, y sus películas llamaron la atención por la calidad de su sonido y de su fotografía nítida.

8.2 UNITARIO / FOCAL:

Las películas largometraje sonoras producidas en Argentina por las productoras Argentina Sono Film y Lumiton filmadas mediante el sistema de sonido óptico (Movietone: la banda sonora impresa en el margen de la película) hasta el año 1935 inclusive.

8.3 SUBUNITARIO:

Listado de películas a analizar:

1933: *Tango!*, producida por Argentina Sono Film y dirigida por Jose Luis Moglia Barth.

1933: *Los Tres Berretines*, producida por Lumiton y dirigida por Enrique Telémaco Susini.

1934: *Riachuelo*, producida por Argentina Sono Film y dirigida por Jose Luis Moglia Barth.

1935: *El alma de bandoneón*, producida por Argentina Sono Film y dirigida por Mario Soffici.

1935: *Monte Criollo*, producida por Argentina Sono Film y dirigida por Arturo S. Mom.

1935: *Noches de Buenos Aires*, producida por Lumiton y dirigida por Manuel Romero.

Se dejará por fuera del análisis las siguientes películas de las que no se cuentan con copias ya que no han podido recuperarse:

1933: *Dancing*, producida por Argentina Sono Film y dirigida por Jose Luis Moglia Barth.

1934: *Ayer y hoy*, producida por Lumiton y dirigida por Enrique Telémaco Susini.

1935: *Picaflor*, si bien fue dirigida por Jose Luis Moglia Barth, no fue bajo la producción de Argentina Sono Film, pero tampoco se cuentan con copias para su análisis.

9. MATRIZ DE DATOS

9.1 PROCEDIMIENTO

El procedimiento para la recolección del dato será el visionado y la escucha de las películas.

9.2 UNIDAD DE ANÁLISIS

Unidad de análisis: Las escenas de las películas que presenten creación de espacios sonoros.

Se analizarán las escenas que cuenten con la utilización del sonido como elemento potenciador de la imagen visual y de la narrativa.

9.3 SUB-UNIDAD DE ANÁLISIS

Cada plano dentro de cada una de las escenas.

9.4 VARIABLES, INDICADORES Y VALORES

Variable 1: Distancia del sonido diegético en off.

Indicador: Intensidad de los sonidos provenientes de un fuera de campo que escuchamos en off ,y que sugieren un espacio mas allá de la acción visible. A mayor distancia menor intensidad.

Valores: alta/media/baja.

Variable 2: Reverberación del sonido diegético en off.

Indicador: Tiempo que tardan en extinguirse las múltiples reflexiones de un sonido provenientes de un fuera de campo que escuchamos en off y sugieren un espacio mas allá de la acción visible. Analizándolo en relación al espacio que vemos en la imagen.

Valores: realista / no realista.

Variable 3: Distancia del sonido diegético en on.

Indicador: Intensidad que guardan los sonidos respecto a la fuente visible proveniente del dentro de campo, sujeta a una relación proporcional entre la ubicación de la cámara y los objetos emisores del sonido: A mayor distancia menor intensidad.

Valores: realista / no realista.

Variable 4: Reverberación del sonido diegético en on.

Indicador: Tiempo que tardan en extinguirse las múltiples reflexiones de un sonido proveniente de una fuente visible dentro de campo en relación al espacio donde se encuentra dentro la imagen.

Valores: realista / no realista.

Variable 5: Distancia del sonido diegético interno.

Indicador: Intensidad de los sonidos provenientes de la mente del personaje. A mayor distancia menor intensidad.

Valores: alta / media / baja.

Variable 6: Reverberación del sonido diegético interno.

Indicador: Tiempo que tardan en extinguirse las múltiples reflexiones de los sonidos provenientes de la mente del personaje en relación al espacio que vemos en la imagen.

Valores: realista / no realista.

Variable 7: Distancia del sonido diegético externo.

Indicador: Intensidad de los sonidos provenientes de una fuente física de la escena. A mayor distancia menor intensidad.

Valores: realista / no realista.

Variable 8: Reverberación del sonido diegético externo.

Indicador: Tiempo que tardan en extinguirse las múltiples reflexiones de un sonido proveniente de una fuente física de la escena en relación al espacio que vemos en la imagen.

Valores: realista / no realista.



Variable 9: Distancia del sonido no diegético.

Indicador: Intensidad que guardan los sonidos provenientes de una fuente externa al espacio de la historia, con el espacio que vemos en la imagen.

Valores: alta/media/baja.

Variable 10: Reverberación del sonido no diegético.

Indicador: Tiempo que tardan en extinguirse las múltiples reflexiones de un sonido proveniente de una fuente externa al espacio de la historia en relación al espacio que vemos en la imagen.

Valores: realista / no realista.

Aclaración:

El factor *direccionalidad* no es tenido en cuenta en este análisis debido a que en el período analizado todavía no se había arrancado a experimentar con las primeras mezclas estereofónicas que le proporcionarían direccionalidad a los sonidos.

10. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS



1933

Tango!

Jose Luis Moglia Barth
Argentina Sono Film

Mayoritariamente el sustento de la película son las piezas musicales. En las escenas con diálogos no se escuchan efectos sonoros fuera de campo ni un sonido ambiente trabajado, únicamente el sonido de las voces y los sonidos de los elementos captados por el micrófono que son en su mayoría visualizados. No se detectó un tratamiento de la perspectiva sonora, ni creación de espacios sonoros por fuera de la imagen. La música funciona como sustento de la narración y como sonido ambiente en la mayoría de las escenas, siendo esta empática con los sentimientos y las emociones de los personajes.

El director hace uso del pasaje de la música diegética a extradiegética y viceversa, en varias oportunidades a lo largo de toda la película.

Se pudieron destacar algunos usos de la voz acusmática, luego visualizada pero no con fines narrativos, sino por limitaciones técnicas de la época, al contar con un solo micrófono para grabar la totalidad de la escena.

Algunos de los tangos que se interpretan en la película son los siguientes:

"La canción de Buenos Aires" (apertura) - Interpretado por Azucena Maizani .
Música: Orestes Cúfaro / Azucena Maizani. Letra: Manuel Romero.

"Yo soy así pa' amor" (minuto 05) - Interpretado por Tita Merello (Tita). Música:
Lalo (Luis Eduardo) Etchegoncelay / Juan Antonio Collazo y Letra: Luis Rubinstein.



"Botines Viejos" (minuto 15) - Interpretado por Azucena Maizani y Juan de Dios Filiberto y su orquesta. Letra : Alberto Vaccarezza. Música: Juan de Dios Filiberto.

"Malevaje" (minuto 20) - Letra: Enrique Santos Discépolo. Música de Juan de Dios Filiberto, en la versión del compositor y su orquesta.

"Mi desdicha" (minuto 33) - Interpretado por Alberto Gómez. Letra : Juan Miguel Velich y Música : Luis Iglesias.

"Chiruzá" (minuto 42) - Juan D´Arienzo y su orquesta.

"No salgas de tu barrio" (minuto 24) - Interpretado por Tita Merello. Música: Enrique Delfino. Letra: Arturo Rodríguez Bustamante.

"Alma de Bohemio" (minuto 42) - Interpretado por Alberto Gómez. Música: Roberto Firpo. Letra: Juan Andrés Caruso.

"Andate (no te vayas)" (minuto 48) - Interpretado por Libertad Lamarque. Música: Rodolfo Sciammarella. Letra: Roberto Fontaina / Rodolfo Sciammarella

"Alma" (minuto 54) - Interpretado por Alberto Gómez. Música: Federico Scorticati. Letra: Juan Sarcione.

"Milonga sentimental" (minuto 57) - Interpretado por Mercedes Simone. Música: Sebastián Piana. Letra: Homero Manzi.

"Cantando" (hora 01, minuto 01) - Interpretado por Mercedes Simone . Letra y música de Mercedes Simone.

"Noviecita" (hora 01, minuto 08) - Interpretado por Libertad Lamarque. Letra : Luis Jorge Bates. Música : Sebastián Lombardo.

"Milonga del 900" (final) - Interpretado por Azucena Maizani . Compositores: Sebastián Piana / Homero Manzi.

Paso de música diegética a extradiegética

UNIDAD DE ANÁLISIS: ESCENA 14



Sub unidades de análisis:

UA 1: La primera parte de esta escena arranca con música extradiegética, de hecho es la misma que veníamos escuchando en la escena anterior que estaba tocando la orquesta en el bar, y continúa en este plano que nos sitúa en la academia de baile. UA 2: Luego vemos a las parejas bailando, no sabemos si bailan al ritmo de la música que escuchamos u otra, por ende no sabemos aún si la música es diegética o no.

Es recién en la UA 8 donde vemos al bonito que se da vuelta y por detrás de él vemos una radio, apaga la radio, e inmediatamente la música para, y descubrimos finalmente la fuente, transformándose en diegética.

No se diferencia un tratamiento sonoro que acompañe los cambios de plano de exterior (cartel) a interior (sala de baile) ya que la música siempre se mantiene con la misma intensidad.

UA 9: Sonido de voces que quedan en silencio. Guardan una relación intensidad-distancia de cámara, se las puede escuchar con una intensidad baja, en el fondo.

Valor añadido de la música - música empática

La función de la música como valor añadido, particularmente los tangos en esta película así como en este período en general, y sus cambios de ritmos y melodías para acompañar los cambios de ánimo y situaciones de los personajes, se puede observar en los siguientes ejemplos:

UNIDAD DE ANÁLISIS: ESCENA 5

Sub unidades de análisis:

Toda la escena cuenta con música diegética empática .

UA 8: Se puede apreciar un cambio en el ritmo que coincide con el cabeceo de Malandra a Tita para irse, este cambio de ritmo dura hasta la UA 16 cuando finalmente Tita se va, dejando a Alberto solo.

Valor añadido de la música - música anempática

Otra escena donde la música juega un rol muy importante, es la siguiente pasando de diegética a extradiegética y viceversa. Agregando un valor añadido por anempática, intensificando la escena de la pelea entre Alberto y el Malandra donde por momentos podemos observarlos pelear casi como si estuvieran bailando:

UNIDAD DE ANÁLISIS: ESCENA 11

Sub unidades de análisis:

UA 1: Música diegética que se vuelve extradiegetica en la UA 2 cuando pasamos al exterior del bar donde vemos la pelea entre Alberto y Malandra.

Mientras vemos un montaje paralelo entre planos del exterior que muestran la pelea y planos del interior de las parejas bailando y la orquesta tocando, la música va pasando de ser diegética (UA: 9, 10, 11, 15) a extradiegética (UA: 2 3 4 5 6 7 8, 12, 13, 14, 16 17, 18, 19 Y 20) reiteradas veces, pero sin alterar nunca su intensidad, ni su reverberación. Manteniéndose siempre igual. El montaje crea un paralelismo entre el baile dentro del bar y la pelea afuera en la calle que hace que por momentos esta también parezca un baile y esto es gracias al valor añadido que aporta la música a esta escena y a como el director hacer uso de la misma junto con el montaje. La música, si bien está siendo tocada por la orquesta en el interior del bar, guarda más relación con los sucesos del exterior y con el seguimiento de la narrativa de los protagonistas. De hecho termina en el momento en el que finaliza la pelea y Berretín esconde el cuchillo.

UA: 21, 22 Y 23: Sonido de diálogos diegéticos.

Valor añadido de la música - música empática

Otro claro ejemplo de cómo la música es empleada de manera empática se puede ver en esta escena donde la melodía va acompañando en todo momento lo que va sucediendo narrativamente no solo con el ritmo, sino también con la letra de la canción:

UNIDAD DE ANÁLISIS: ESCENA 10



Sub unidades de análisis:

Esto se puede apreciar notoriamente en la UA 17 cuando Malandra se sienta en la mesa de la otra mujer con la que va a coquetear, hay un fuerte cambio de ritmo en la música, hasta pareciera en la UA 18 ver a la cantante en imagen reaccionar enojada al verla y dedicarle la letra de la canción a Tita. Luego en las UA 19, 20 y 21 también podemos notar un cambio de ritmo muy marcado cuando Berretín divisa a Tita sola sentada en una mesa y le avisa a Alberto.

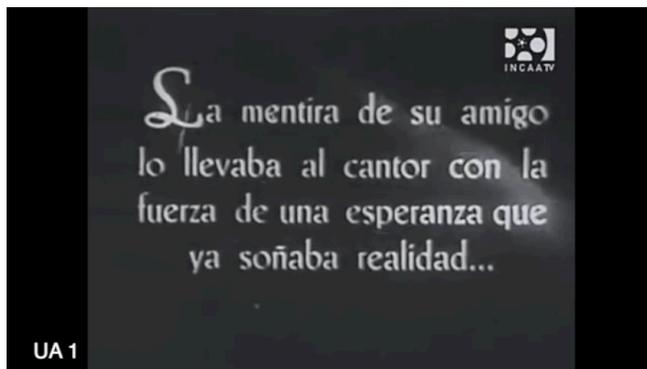
La música también es utilizada por el director como herramienta de transición entre las distintas escenas.

No se pudo observar una búsqueda por parte del director en el tratamiento de la intensidad de la música en relación a la distancia respecto de las fuentes emisoras, o los cambios de plano de exterior a interior, por ejemplo.

Sí se pudo percibir un trabajo de sonorización en algunos planos respecto a las voces, y algunos efectos sonoros, sobre todo en planos generales con presencia de muchos actores u extras. Por ejemplo en las siguientes escenas:

Tratamiento de la intensidad de los sonidos dentro del espacio sonoro

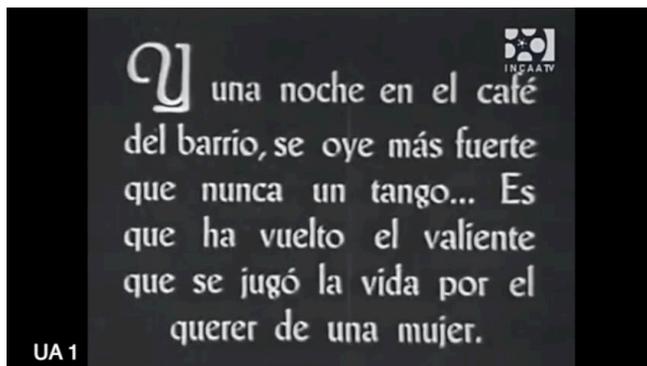
UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 18**



Sub unidades de análisis:

UA 12: Realismo estricto: Sonido de aplausos diegéticos del público de fondo que guardan una relación con el espacio pero no bajan su intensidad al comenzar el diálogo entre Libertad Lamarque y su amiga, quedando prácticamente inaudible el diálogo de ellas entre el sonido de los aplausos que queda en primer plano sonoro.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 13**



Sub unidades de análisis:

UA 16: Sonidos de susurros de las voces de las mujeres de la orquesta que guardan una relación distancia-intensidad respecto a la ubicación dentro del plano.



1933

Los Tres Berretines

Enrique Telémaco Susini

Lumiton

Los Tres Berretines si bien es contemporánea a *Tango* (se estreno a solo días de diferencia) es sorprendentemente superior a nivel sonoro por los recursos que emplea. Mientras el argumento de *Tango!* -como pudimos analizar- es sostenido por piezas musicales, *Los Tres Berretines* tan solo cuenta con dos escenas musicales en la totalidad del film donde se puede escuchar los siguientes temas:

"*Araca la cana*" (minuto 44). Interpretado por Aníbal Troilo junto al cantor Luis Díaz.

Autores: Enrique Delfino y Mario Rada .

"*Ventanita Florida*" (minuto 21). Interpretado por Luis Díaz. Autores: Enrique Delfino y Luis Cesar Amadori.

El director aborda el tratamiento sonoro no como un mero acompañamiento de obras musicales, sino como un elemento aportante y activo en la narrativa.

Esto se puede notar desde el comienzo de la película, la primer escena ya cuenta con sonido ambiente, efectos sonoros y sonidos fuera de campo. Pero el sonido no solo acompaña sino que en ocasiones el director hace uso de los sonidos fuera de campo para aportar información a la narrativa. La película también cuenta con escenas, mayoritariamente exteriores , con sonido ambiente donde se pudo observar un trabajo de diferenciación de intensidades respecto a los planos y la distancia en función de las fuentes sonoras. Un trabajo muy elaborado y precursor para la época.

Tratamiento del espacio sonoro : distancia - intensidad

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 1

En esta primera escena podemos ver cómo el director realiza un tratamiento sonoro del ambiente, utilizando sonidos diegéticos y acusmáticos. Y la manera en que va manejando las distintas intensidades de los sonidos a medida de la cámara va moviéndose bajo la relación: mayor proximidad a la fuente – mayor intensidad y viceversa.



Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido ambiente de calle: podemos escuchar varios sonidos visualizados todos trabajados en distintas intensidades solidarios al movimiento de cámara. Al comienzo escuchamos a los chicos jugando, con una intensidad muy baja, el sonido del tranvía a lo lejos con una intensidad baja también, y cuando la cámara avanza y se acerca hacia los chicos, la intensidad de sus voces sube, luego la cámara avanza hacia la calle y luego hacia la puerta del local, escuchamos nuevamente el sonido ahora acusmático pasivo de la bocina de un auto y del tranvía nuevamente con una intensidad mas alta.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 8

En esta escena se destaca es notable cómo el director prioriza la verosimilitud narrativa, por sobre el realismo estricto, bajando la intensidad del sonido ambiente, y priorizando el diálogo de las conversaciones:



Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido ambiente de calle: Podemos escuchar el sonido de los autos pasando, el sonido acusmático pasivo de una bocina, y al final, el sonido visualizado del auto yéndose que guarda una relación de intensidad-distancia.

UA 2: Sonido ambiente del interior del edificio: se escucha el sonido de las conversaciones con una intensidad muy leve, cuando la cámara se acerca a los protagonistas la intensidad del sonido ambiente sube guardando una relación de distancia respecto a la distancia de cámara que se va acercando.

UA 3: El sonido ambiente cesa, priorizando la verosimilitud narrativa y dejando únicamente las voces de los protagonistas en primer plano.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 9

En esta escena podemos apreciar un director que mantiene siempre una relación realista de distancias-intensidades respecto al tratamiento sonoro.

En la UA 6 destacamos como hace uso de varios sonidos acusmáticos pasivos, de elementos que nunca muestran en cuadro pero que nos dan la noción del espacio en donde transcurre la escena. A través del sonido podemos denotar que es un lugar con mucho ruido, céntrico, con mucho tránsito. También está trabajado el fuera de campo pasivo: el sonido ambiente en los planos de exteriores en esta escena crea un espacio sonoro por fuera de los límites del encuadre, extendiéndolos. Si bien vemos algunos elementos en cuadro, el sonido es utilizado por el director como un recurso que ayuda a ampliar el campo de la imagen, sumando información que por las limitaciones del encuadre no se llegan a ver.



Sub unidades de análisis:

UA 1: Escuchamos el sonido visualizado del tranvía, la campana, el sonido acusmático activo de algunos autos pasando con una intensidad mas baja a lo lejos

UA 2: Sonido acusmático activo de algunos autos pasando, una bocina, la campaña nuevamente, todos con una intensidad mas alta, la cámara se encuentra mas cerca, en un plano mas cerrado. El sonido de la campana y la bocina al borde del corte hacia el plano siguiente del interior.

UA 3: Música diegética, voz acusmática de la profesora de Ballet.

UA 4: Otra vez, un sonido que acompaña el corte de interior a exterior. Sonido ambiente de calle: el sonido visualizado del camión que pasa, los sonidos acusmáticos pasivos de unas campanas y la bocina de un auto.

UA 5: Voces diegéticas visualizadas

UA 6: Escuchamos sonidos de autos pasando, algunos diegéticos, otros acusmáticos pasivos, bocinas, sonido de tranvía.

UA 7: Seguimos escuchando autos pasar en distintas intensidades algunos más bajos luego otros más cerca y bocinas de autos. Escuchamos un tranvía pasar también. Y al final varias bocinas a medida que la cámara se va acercando con mayor intensidad.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 17

En esta escena se destaca la sonorización del ambiente en la UA2. El uso de la voz acusmática, desde el fuera de campo pasivo del mozo encomendando la orden de los cafés a la barra. Y cómo se utilizan las voces en distintos planos, desde dentro y fuera de campo. Sumado a los sonidos. Se escuchan varios sonidos visualizados: el golpe en la ventana, los aplausos y también otros acusmáticos pasivos como una variedad de golpes y voces con distintas intensidades.

Luego pasamos a la planta alta y en la UA 3 el tratamiento sonoro del ambiente cambia, baja su intensidad manteniendo la perspectiva y la relación respecto a la distancia.



UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 26**

Esta escena tiene un trabajo muy grande de sonorización, y a su vez cada situación dentro de la escena tiene su propio espacio y tratamiento sonoro.

Por ese motivo si bien está dividida en las sub unidades de análisis (los planos) para poder analizarla en profundidad, a su vez la dividí en grupos respecto a cómo fue hecho el tratamiento sonoro de cada espacio :

Grupos:

1- Estadio de Fútbol:

A - Planos abiertos de la hinchada y jugadores en el campo de juego. UA: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 25, 29, 30, 31, 32

B- Planos cerrados hinchada. UA: 27, 34, 35.

C- Poste de luz padre. UA: 21, 33.

D- Comentaristas. UA: 12, 28.

2- Calle. UA 3.

3- Ingreso a la cancha. UA 11.

4- Vestuario. UA:17 Y 19.



Grupo 1:

Planos del estadio de Fútbol

A y B : Planos de la hinchada en las tribunas abiertos y cerrados. Y planos de los jugadores en el campo de juego.

Se puede escuchar en el sonido ambiente las voces diegéticas de los hinchas alentando, siempre en un mismo nivel e intensidad a pesar de la variación entre planos en todas las unidades de análisis del grupo 1 A.

Cuando el director corta a planos más cerrados dentro de la hinchada (grupo 1B) se puede apreciar como el tratamiento sonoro cambia. El sonido ambiente que veníamos escuchando en la UA 26 de las voces de la gente alentando, baja la intensidad cuando pasamos a la UA 27 en el plano cerrado, y el sonido ambiente que escuchamos ahora además varía, difiere del sonido del plano anterior. Los gritos de aliento son otros.

También podemos escuchar sonidos mas audibles y distintivos como aplausos acusmáticos en un fuera de campo pasivo y el sonido diegético de la voz del personaje gritando "Tejeiro".



C: Planos de padre mirando el partido arriba del poste de luz en el exterior de la cancha:

El sonido acusmático de la hinchada desde el fuera de campo pasivo, nos aporta información, si no fuera por el sonido, ese poste de luz, podría ser cualquier poste de la vereda y no el de la cancha de fútbol. El sonido además guarda una relación de intensidad-distancia. La intensidad es menor respecto a los planos del grupo 1, al igual que tendría desde esa distancia y ubicación respecto a la fuente sonora.

D: Planos del relator y comentarista dentro de la cancha

El tratamiento sonoro también es distinto. El sonido ambiente, en este caso visualizado, de los hinchas del estadio guarda una intensidad menor, no tanto por la proximidad; dejando escuchar mas fuerte el sonido ambiente de los hinchas pero sin tapar la voz de los protagonistas, quienes siempre se mantienen en primer plano. Podemos destacar la búsqueda del director de una verosimilitud narrativa por sobre el realismo estricto.

Grupo 2:
Planos de la calle.

UA 3: Escuchamos el sonido visualizado de un tranvía pasando, bocinas de autos en primer plano, pasos, y en un plano mucho más lejano, con menor intensidad, voces de gente conversando como sonido ambiente muy por lo bajo.

Grupo 3:
Planos del exterior del estadio, en el ingreso a la Cancha.

UA 11: Escuchamos el sonido diegético de gritos y murmullos de la gente en el ingreso a la cancha en primer plano, que a pesar de haber un cambio de plano no alteran su intensidad.

Grupo 4:
Planos del interior del estadio, en el vestuario.

UA 17 Y 19: Se pueden escuchar en distintos planos las voces de los jugadores y el plantel del equipo. El ruidos de algunos pasos que mantienen una intensidad mas alta en estos planos abiertos.

UA 18 Y 20: Solo escuchamos las voces diegéticas de los dos personajes, sin sonido ambiente.

Sonidos acusmáticos desde un fuera de campo pasivo – creación de espacio sonoro

UNIDAD DE ANÁLISIS : *ESCENA 1*

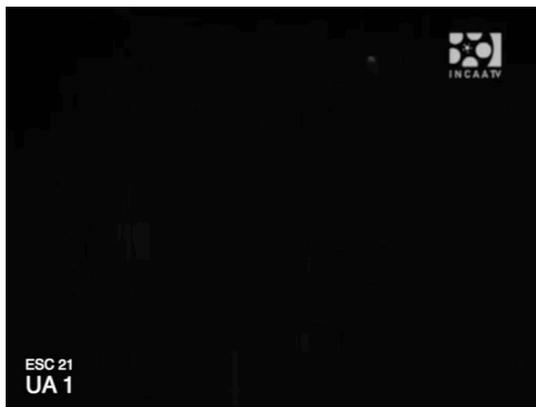
En esta primer escena se emplean sonidos acusmáticos que nos indican que se rompió algo desde el fuera de campo. Nunca se visualiza el elemento roto, el sonido es el aportante de la información desde el fuera de campo y podemos ver cómo el director empieza a incursionar en la utilización del sonido para narrar hechos de este estilo, sin la necesidad del sustento visual:



Sub unidades de análisis:

UA 8 y 13 : sonido acusmático desde fuera de campo de elementos rotos.

UNIDAD DE ANÁLISIS : *ESCENA 21*



Sub unidades de análisis:

En esta escena escuchamos el sonido acusmático de la voz del diariero que luego será visualizado al final de la UA 1, pero es lo primero que escuchamos, incluso antes de arrancar a ver la imagen, lo que nos sitúa en el exterior de una calle. Luego visualizamos a Eusebio que efectivamente está frente a un bar, pero lo vemos de espaldas, no vemos la calle en el encuadre, es el sonido acusmático que extiende ese fuera de campo pasivo que no llega a cubrir la imagen. Escuchamos el sonido acusmático de la bocina de un auto, y hasta el silbido de una persona que nunca vemos pasar.

El sonido nos sitúa en el contexto, construye y ayuda a ampliar la imagen de la escena contenida en el encuadre. La calle el ruido, un hombre que pasa silbando, un auto que toca bocina. Los primeros indicios de construcción de espacio sonoro, y un director que no se limita a sonorizar lo que vemos en el encuadre se pueden apreciar en estas escenas.

UA 2: El sonido ambiente del interior del bar predomina, por sobre la voz de Eusebio, escuchamos las conversaciones diegéticas, algunas fuera de campo, en diversas intensidades, sonidos acusmáticos de bochas, tazas, vasos, sillas, silbidos, siempre manteniendo una relación intensidad-distancia respecto a las fuentes sonoras. En la UA 3, cuando Eusebio se sienta para conversar podemos observar como se manipula el sonido para la comprensión narrativa, baja la intensidad del sonido ambiente para no obstruir la voz de Eusebio dejándolo en primer plano.

UA 4: El sonido ambiente al cambiar de ubicación baja su intensidad acorde a la distancia respecto de la fuente.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 19**



Sub unidades de análisis:

UA 5: Sonido acusmático de teléfono, luego visualizado en la UA 9.

Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo + utilización de sonido Interno

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 11



Sub unidades de análisis:

UA 2: Sonido Interno de ambiente de partido de fútbol proveniente de la mente de Eusebio.

UA 3: Sonido acusmático de silbido de Eusebio que luego se visualiza en la UA 4.

UA 4: Voz acusmática del cliente que dice "Buen día" desde fuera de campo. Sonidos acusmáticos de objetos contra los que golpea Eusebio fuera de campo cuando se cae hacia el costado.

UA 5: Utilización de efectos sonoros visualizados cuando se caen las cacerolas para enfatizar la comedia.

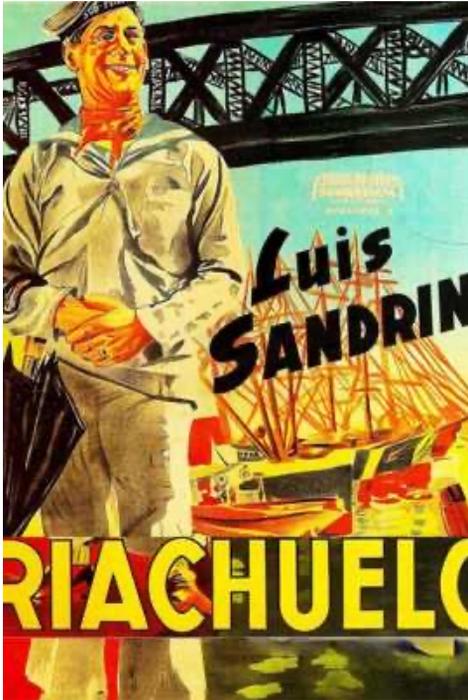
Musica diegética a extradiegética

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 23:



Sub unidades de análisis:

En esta escena vemos en la UA 1 a la protagonista tocando el piano. Hasta ese instante la música es diegética, pero en la UA 2 vemos cómo la protagonista levanta su mano para agarrar un portarretratos que tiene junto a ella, y a través de su acción la música se transforma en extradiegética. El piano cesa, entran unos violines, vuelve a entrar el piano de manera extradiegética y la música continúa desde el afuera.



1934

Riachuelo

Jose Luis Moglia Barth
Argentina Sono Film

En esta segunda película del Moglia Barth las escenas musicales no son el sustento narrativo como lo fueron en *Tango!*. Mayoritariamente las escenas son sonorizadas con música extradiegética que es empleada como sonido ambiente. La música juega un rol como valor añadido siempre empática con las emociones de los personajes y la narración en general. Pero muy pocas escenas cuentan con música diegética con grandes orquestas y cantantes en vivo si la comparamos con la película previa del director.

Tan solo 4 escenas en la totalidad del film son musicales :

"Berretín" (minuto 06). Letra: Máximo Orsi. Música: Edgardo Felipe Valerio Donato.

"Y llegó el amor" (minuto 42). Interpretado por Margarita Solá. (Sin orquesta en vivo). Letra: Máximo José Orsi. Música: Edgardo Donato.

Ranchera (minuto 56). *Nombre desconocido*.

"Ensalada mixta" (hora 01 minuto 07). Interpretado por Antonio Maida, Edgardo Donato y su orquesta. Letra de Máximo Orsi.

No se encontró un trabajo muy desarrollado de sonorización de los ambientes en las escenas que no contienen música a través del empleo de efectos sonoros o el desarrollo de distintos planos sonoros. En cuanto a avances respecto a la creación de espacios sonoros por fuera de la imagen se destaca el empleo de las voces fuera de campo y los sonidos acusmáticos.

Sonidos acusmático desde un fuera de campo pasivo

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 3



Sub unidades de análisis :

Al final de UA 8 y UA 9 se escucha la voz acusmática de la cantante, luego visualizada en la UA 10, llamando a Berretín.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 13



Sub unidades de análisis :

UA 2: Sonido acusmático de relámpagos.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 16

En esta escena se puede empezar a ver el indicio de una construcción del espacio sonoro, con este sonido que irrumpe desde el fuera de campo pasivo con una incidencia en la narrativa.



Sub unidades de análisis:

UA 2 sonido acusmático de silbato que indica el final de la jornada laboral, luego se convierte en visualizado en el plano siguiente UA 3 y continúa en off en UA 4.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 24

Se vuelve a repetir el mismo sonido fuera de campo, pero esta vez se mantiene acusmático porque ya lo vimos en la escena anterior, y sabemos su procedencia y el significado narrativo que conlleva.



Sub unidades de análisis:

UA 8 sonido acusmático de silbato a vapor.

Sonidos acusmáticos desde un fuera de campo pasivo – creación de espacio sonoro

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 26

En esta escena nuevamente el director utiliza nuevamente el sonido fuera de campo para aportarnos información hacia el adentro de campo y el sonido es implementado como un elemento activo de la narración develándole al inspector que Berretín se está escapando por los techos .

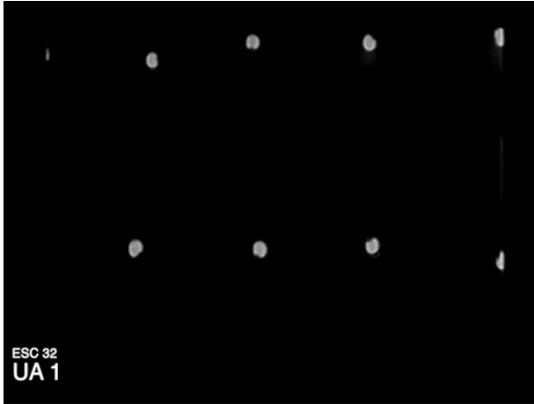


Sub unidades de análisis:

UA 10 sonido acusmático de golpes.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 32

Al comienzo de esta escena el director utiliza varios sonidos acusmáticos, algunos luego visualizados, pero la mayoría como extensión del fuera de campo.



Sub unidades de análisis:

UA1: En esta toma hay un tratamiento sonoro de las intensidades de las distintas voces y los efectos sonoros de aplausos. Todos los elementos están trabajados en los distintos planos sonoros acordes a la imagen visual. Es la primera vez en la película que presenciamos una escena con varios planos sonoros, varias voces en distintas intensidades con un grupo de gente tan grande. Algunas voces mantienen una intensidad más tenues desde un plano más lejano, otras con mayor intensidad más cercanas, algunas voces de niños. Y todas sin lograr ver con total claridad en imagen su fuente, a quien pertenecen. El tratamiento sonoro es el que nos aporta la información acerca de los invitados, escuchamos su entusiasmo hacia la pareja de recién casados. Y cómo también el sonido va incrementando a medida que el movimiento de cámara va descendiendo.

UA2: Escuchamos los mismos sonidos pero con mayor intensidad, debido a la cercanía del plano. Los sonidos son todos diegéticos pero acusmáticos, correspondientes al fuera de campo pasivo. Que luego visualizaremos en la UA 3 Y 4.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 33

En esta escena, el director utiliza el sonido de las risas acusmáticas de la gente que dejó los regalos a modo de chiste para Berretín, que se escuchan desde el fuera de campo; articulándose como una extensión del encuadre. Guardando una relación intensidad-distancia y también utilizando el sonido fuera de campo como un elemento activo de la narración:



Valor añadido : Música extradiegética empática





1935
El Alma del Bandoneón
Mario Soffici
Argentina Sono Film

Las escenas de la película están sonorizadas mayoritariamente con música extradiegética que funciona como sonido ambiente, siempre empática con la narrativa y las emociones de los personajes. Y otras veces con música diegética o extradiegética cantada por los propios protagonistas. Pero es la música la que sostiene las escenas a nivel sonoro aunque con algunas excepciones donde el director donde opta por la sonorización a través de sonido ambiente. En algunas escenas también utiliza la música acompañada por algunos efectos sonoros.

El trabajo en cuanto a la diferenciación de planos sonoros o creación de espacios sonoros no está muy desarrollado pero está trabajado en algunas escenas puntuales. El tratamiento sonoro de los ambientes es en su mayoría realista, pero mantiene la verosimilitud narrativa. También se pudo observar el uso de las voces en off, de sonidos empáticos, y sonidos no simultáneos que proporcionan información desde el fuera de campo.

Las escenas musicales dentro de la película corresponden a los siguientes tangos:

"Pero el día que me quieras" (minuto 08) - Interpretado por Libertad Lamarque. Letra : Luis César Amadori Ricciotti. Música : Enrique Santos Discépolo.

"Mis Sueños" (minuto 30) - Interpretada por Dorita Davis. Letra y música : Enrique Santos Discépolo.

"Tu sombra" (minuto 32) - Interpretado por Libertad Lamarque. Letra : Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori. Música : Enrique Santos Discépolo.

"Horizontes" (minuto 36) - Interpretado por Charlo (Juan Carlos Pérez de la Riestra). Letra de Homero Manzi. Música de Charlo.

"Cambalache" (minuto 57) - Interpretado por Ernesto Famá. Música y letra: Enrique Santos Discépolo

"Alma del Bandoneón" (final) - Interpretado por Libertad Lamarque. Música: Enrique Santos Discépolo. Letra: Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori.

Valor añadido: música empática

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 2**



Sub unidades de análisis:

Podemos ver cómo en la UA 2 y UA 4 la música es empática con Fabián y la figura de su padre como el villano. Mientras que en las UA 3 Y UA 5 la música cambia de modo radical y empáticamente, con la situación del empleado robándose la comida, que es más pícaro.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 4**



Sub unidades de análisis:

En las UA 1 y UA 3 la música es empática con la situación nuevamente pícaro del empleado utilizando la misma melodía característica. Mientras que en las UA 2 Y 5 la música es empática con los sentimientos melancólicos y de tristeza del protagonista.

Sonido acusmático desde fuera de campo pasivo + utilización de música empática

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 5



Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido acusmático de Fabián golpeando la puerta.

UA 2: El sonido de Fabián golpeando la puerta se vuelve más intenso y visualizado.

UA 3: Voz acusmática de Fabián seguida de música empática con la situación del empleado tratando de esconder toda la comida que se robó.

UA 5: La música empática ahora cambia al tratarse del protagonista y su situación de partida volviéndose más melancólica.

UA 6: Música empática con Elda y su preocupación por la partida de Fabián.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 6



Esta escena cuenta con música extradiegética empática que es acompañada por algunos sonidos diegéticos mayoritariamente efectos sonoros de motores y ruidos de autos. Al comienzo, en la UA 1, el director recurre al sonido acusmático del auto de Fabián yéndose, fuera de campo. En las primeras unidades de análisis, se puede apreciar que los efectos sonoros que se suman a la música en la banda sonora mantienen una relación realista con las proporciones que el plano visual establece en la imagen. Pero luego a lo largo de la escena, el tratamiento sonoro no se mantiene tan logrado plano a plano manteniendo el realismo.

Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido acusmático del auto de Fabián yéndose, y arranca de inmediato la música extradiegética empática que va a acompañar toda la escena de la persecución.

UA 2: Escuchamos el sonido del auto de Fabián yéndose con una intensidad mayor y el plano es un plano más cercano del auto, donde el sonido guarda una relación escala intensidad realista.

UA 3: Pasamos a ver un plano general de Elda y el sonido del auto de Fabián yéndose con una intensidad menor a lo lejos que va bajando su intensidad a medida que se va alejando.

UA 4: El auto ya está lejos, ni lo escuchamos y tampoco lo vemos. Solo se escucha el sonido de los pasos de Elda y la música.

UA 5 : Pasamos a un plano del auto de Fabián yéndose a lo lejos y escuchamos el sonido del auto en una intensidad que guarda relación con la distancia en cuadro.

UA 6: Volvemos a un plano de la casa, escuchamos música empática.

UA 7: Escuchamos el sonido diegético del auto de Elda , en un plano muy cercano, con una intensidad muy fuerte que sale a buscarlo.

Luego vemos una sucesión de planos de los autos , tanto del exterior como del interior: UA 8 9 10 Y 11, 12, 13, 14 que si bien se puede percibir que los efectos sonoros van cambiando, no son siempre los mismos para los diversos planos, no varían su intensidad en relación a la ubicación o distancia de la cámara manteniendo siempre un mismo tratamiento. Por ejemplo en UA 14 la cámara está en el interior del auto luego corta a la UA 15 ubicada en el exterior. El sonido y el ambiente sonoro se mantienen con una misma intensidad a lo largo de estas unidades de análisis, sin variación alguna.

Sonido acusmático + tratamiento del espacio sonoro : distancia - Intensidad

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 7



En esta escena podemos ver cómo el tratamiento sonoro está trabajado en cada plano manipulando la intensidad de los sonidos (sonido ambiente los diálogos de los personajes en primer plano, y conversaciones del resto de los personajes) en función de la relación que guarda la ubicación de la cámara respecto de las fuentes emisoras de los sonidos en cada uno de los planos.

Sub unidades de análisis:

UA 4: Sonido acusmático de timbre.

UA 5: El sonido de las voces de las conversaciones se escucha con una intensidad alta, guardando una relación con la ubicación de la cámara en el plano.

UA 6: La cámara se aleja a un plano de la puerta y el sonido ambiente baja la intensidad guardando una relación respecto a la fuente. Dejando con mayor intensidad la voz de Elda y de Fabián que quedan en primer plano.

UA 7: Pasamos nuevamente a un plano medio en el living y la intensidad del sonido ambiente se vuelve a escuchar más alta.

Tratamiento del espacio sonoro : distancia - intensidad

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 13

En esta escena se escucha claramente cómo los diálogos en la UA 3 guardan una relación con la distancia de cámara y a medida que la cámara se acerca la intensidad sube. Pero ni la música ni el sonido ambiente de lluvia bajan la intensidad para priorizar la audición de los diálogos y la comprensión del relato. Sino que mantienen una escala real a como se escucharía en la realidad, con las mismas proporciones que el plano visual establece con la imagen.



UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 25

En esta escena si se puede notar una manipulación sonora a los efectos de la comprensión del relato y no priorizando el realismo estricto. En la UA 6, Podemos notar que baja la intensidad del sonido ambiente para priorizar los diálogos en la banda sonora a los efectos del orden narrativo.



Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido diegético: aplausos, y voces diegéticas de gente hablando. Cambia el plano, pero no se modifica el tratamiento sonoro.

UA 2: Música diegética.

UA 3: Silencio

UA 4: Música diegética, voz diegética de Elda cantando.

UA 5: Sonido Ambiente: sonido diegético de aplausos. Cambian los planos pero no varía la intensidad ni el tratamiento sonoro.

UA 6: Baja la intensidad del sonido ambiente priorizando el sonido diegético de los diálogos..

UA 7: Sube la intensidad del sonido ambiente nuevamente.

UA 8: A pesar de volver a planos cerrados el sonido ambiente permanece en la misma intensidad que en los planos abiertos.

UA 9: El sonido ambiente mantiene la intensidad y el tratamiento a pesar de cambiar de espacio.

Música diegética a extradiegética como unión entre escenas

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 7**



En esta escena la música funciona como elemento de transición entre escenas y arranca siendo diegética con la voz diegética de Elda. Luego sigue siendo diegética con la voz diegética de Elda pero en otro tiempo y espacio, y luego pasa a ser extradiegética *On the Air*, sonando a través de la radio, dando lugar a la escena siguiente. El tratamiento sonoro sin embargo es siempre igual y no varía.

Musica extradiegética a la manera de *sonido de aparecidos*

En estas dos escenas el director recurre a la misma música empática. En la escena 11 mediante el sonido del platillo a modo de sonido de aparecidos ¹, el director anticipa al espectador desde el fuera de campo que algo malo va a suceder.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 11**



¹ Término que se refiere a un sonido que es utilizado para expresar los pensamientos o sentimientos de los personajes. En el libro *Cómo escuchar la música*, editado por Fondo de Cultura Económica en México en el año 1955 su autor Aaron Copland hace referencia a esta práctica: "*La música puede subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación. Un acorde disonante bien colocado puede modificar la actitud del espectador.*"

Sub unidades de análisis:

UA 4: Sonido acusmático de platillo que anticipa que algo malo va a suceder.

UA 5: Música extradiegética empática.

UA 7: Música extradiegética empática.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 19



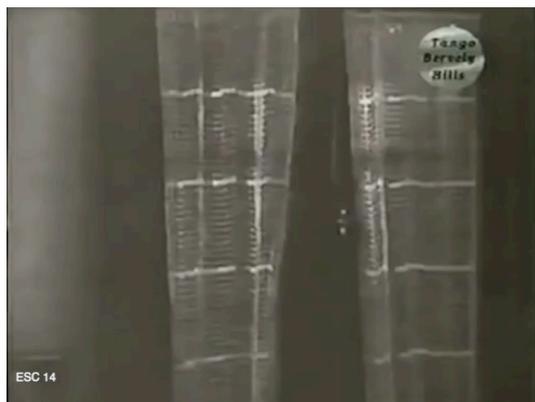
Sub unidades de análisis:

UA 3: Música extradiegética empática.

Sonido acusmático desde fuera de campo pasivo + música acusmática

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 14

En esta escena el sonido acusmático es el aportante de la información desde el fuera de campo pasivo. El director opta por utilizar el sonido para contar la pérdida del bebé. La música empática anticipa primero que algo malo sucede, pero el principal actor aportante de toda la información es el sonido acusmático de la voz de Elda.



Utilización de la música como sonido ambiente para plano de exterior:

UNIDAD DE ANÁLISIS : *ESCENA 11*



UNIDAD DE ANÁLISIS : *ESCENA 22*





1935

Monte Criollo

Arturo S. Mom

Argentina Sono Film

El director se caracteriza por la realización de planos extensos donde la cámara se mueve mientras el tratamiento sonoro mantiene una relación de intensidad-distancia solidario con la misma. Esto se nota más que nada en las conversaciones, ya que la intensidad de las voces aumenta o disminuye a medida que la cámara se aleja o acerca de las fuentes sonoras y recorre los decorados. También hace un uso frecuente de la música extradiegética empática con la narrativa. E incorpora sonidos diegéticos desde un fuera de campo, algunos como extensión del campo visible en la imagen, y en otras ocasiones el sonido irrumpe primero desde el fuera de campo, luego articulando con el campo visual.

También hace uso del sonido acusmático, luego visualizado.

Lo más precursor para la época es sin dudas el trabajo de la sonorización, y la búsqueda de la verosimilitud narrativa siempre bajo la articulación del sonido en función del relato, un recurso novedoso para la época. Incluso en una escena dejando al espectador totalmente a oscuras, solo con el sonido como aportante de información.

La película cuenta solo con dos escenas musicales con orquesta en vivo:

La primera con Agustín Magaldi y Pedro Noda, que interpretan "Mi sanjuanina" y luego el tango "Monte Criollo" por Azucena Maizani, acompañada por la orquesta de Pracánico, tema compuesto por el mismo Francisco Pracánico, con letra de Homero Manzi.

La búsqueda del director para la narrativa de la película, como se evidencia, no se sostiene en las escenas musicales. El tratamiento sonoro es priorizado por sobre la música que funciona como una herramienta más al devenir narrativo. Este es el factor más interesante que aporta el realizador.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 1 (Fragmentos)**

La primera escena de la película ya nos evidencia que el director está comprometido con el sonido, dado que en los primeros minutos explota todos los recursos sonoros. Arranca con una persecución de la policía a la protagonista que escuchamos y nos percatamos como espectadores a través de sonidos acusmáticos fuera de campo de silbatos y tiros. Mientras en cuadro la vemos a Lucy, la protagonista, corriendo hasta que finalmente se esconde en un galpón donde escuchamos una música que hasta el momento es extradiegética y luego se vuelve diegética al descubrir que proviene del bar contiguo a donde se ubica. Finalmente la policía irrumpe en el lugar, pero es recién cuando la policía se va que a través del fuera de campo y el sonido que escuchamos a través de una puerta de un altercado que sufre Cañita, el mozo, que se da a conocer al personaje de Lucy para los personajes dentro del bar, la mujer que se encontraba escondida. El sonido fuera de campo es utilizado por el director a lo largo de esta escena en varios momentos con fines narrativos. Y la intensidad que guardan los sonidos respecto a la ubicación de la cámara a medida que van cambiando los planos también guarda una relación y tratamiento acorde.

Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo



Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido acusmático de tiros y silbato desde un fuera de campo pasivo.

UA 2: Sonido de silbato con una intensidad mas alta.

UA 5: Música extradiegética

UA 6: Música se vuelve diegética y sube su intensidad. Voz acusmática desde fuera de campo pasivo del policía luego visualizado en la UA 8 Ingresando al lugar.

UA 19 20: Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo de pelea.



Sub unidades de análisis:

UA 18: Voz acusmática de Cañita que le responde a Arguello desde fuera de campo pasivo, luego entra en cuadro y sigue hablando.



Sub unidades de análisis:

UA 22: Voz acusmática de Lucy y Arguello, desde un fuera de campo pasivo seguido de música y voz extradiegética que funciona como unión entre la secuencia de imágenes que sintetizan la unión de la sociedad y el paso del tiempo hacia la escena siguiente UA 1 donde la música junto con la voz cantante de Carlos se transforma en diegética.

Valor añadido - Música empática



Tratamiento de la intensidad de los sonidos dentro del plano sonoro

En las escenas a continuación podemos observar cómo la intensidad de las conversaciones está supeditada al movimiento de cámara y a la distancia que esta guarda respecto a los personajes en todo momento. A medida que la cámara se acerca, las conversaciones que mantienen los personajes más cercanos se escuchan con mayor intensidad, y en cuanto se alejan va disminuyendo.

Lo novedoso de este director es que lo hace en tomas largas donde la cámara sigue a varios personajes a lo largo de su recorrido y el sonido siempre se mantiene solidario a su ubicación. Como si el espectador estuviera obteniendo el punto de escucha y esto le diera un valor agregado por su tratamiento precursor.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 7



Sub unidades de análisis:

UA 1: La voz de los personajes se escucha en primer plano, y el sonido ambiente de la sala de juegos con una intensidad menor de fondo.

UA 1B: La cámara avanza hacia la sala de juegos y la intensidad del sonido ambiente sube acompañando y manteniendo la distancia que guarda la cámara respecto a los personajes y el ambiente en las UA 2 Y UA 3 escuchándose mucho más fuerte.

UA 4A: Sonido acusmático de la voz del jugador, luego visualizado inmediatamente gracias al movimiento de cámara.

El director utiliza este recurso a lo largo de la película reiteradas veces. Un sonido acusmático en un fuera de campo pasivo articulado como una extensión del campo visible, que a medida que se mueve la cámara se vuelve visualizado. O viceversa.

UA 4B: La cámara vuelve a moverse, solidaria al personaje que arranca a caminar, hacia la mesa llámémosela “de la derecha”, a medida que se aleja de la mesa “de la izquierda” donde se encontraban jugando escuchamos que la conversación de los jugadores baja su intensidad al alejarse la cámara.

UA 4C: Empezamos a escuchar las voces de los jugadores la mesa “de la derecha” a la que se dirige la cámara que van incrementando su intensidad a medida que se acerca. Escuchamos la voz de Carlos primero fuera de campo luego visualizada cuando la cámara llega a encuadrarlo.

UA 4D: La cámara se vuelve a alejar y la intensidad de la voz de Carlos baja, solidaria al movimiento de cámara. Ahora escuchamos la voz de Lucy en primer plano, y luego se mueve hacia “la mesa de la izquierda” al hacerlo, escuchamos las voces de los jugadores, sus las conversaciones, que también aumentan su intensidad solidarios a la distancia que mantiene la cámara respecto a su ubicación.

UA 4E: La cámara sigue a Lucy, y a medida que ella se mueve y se acerca ahora a “la mesa de la derecha”, escuchamos el sonido empático de la voz de Carlos que luego visualizamos cuando la cámara lo llega a encuadrar cada vez más intenso, más cerca.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENAS 12 Y 13**



Sub unidades de análisis:

UA 9: Se escucha con mayor intensidad las conversaciones de la mesa de los jugadores

UA 10: Baja la intensidad al cambiar de plano a Lucy que se aleja hacia la puerta dejando de fondo, con una intensidad cada vez mas baja, el sonido de las conversaciones de la mesa de juegos.

UA 1: Se cierra la puerta anulando por completo el sonido de la sala de juegos.

Valor añadido de la música: música empática

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 15



UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 18



UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 20



Valor añadido de la música : música empática y anempática :

En esta escena la música tiene una particularidad que aporta a la narrativa y es que en la UA 4 se interrumpe abruptamente, generando una alerta en el espectador, casi irrumpiendo como un efecto lo haría desde el fuera de campo, generando de este modo atención y dejando en la banda sonora solo la voz de Lucy, que anuncia su embarazo. Luego la música continúa. Pero no solo eso sino que a lo largo de la escena tiene una dualidad, es empática y carga con el drama que vive Carlos y su pesar por la pérdida de la partida contra Arguello. Pero es anempática con Lucy y su felicidad por ser Madre. Hasta la UA 4 este hecho no se le devela a los espectadores, solo la vemos a Lucy deambular por su departamento. Cuando se interrumpe la música, y nos enteramos que Lucy está embarazada, descubrimos que la música no es empática con ella. Solo con Carlos, y su pena ahora va a ser mucho mayor. La música en la U5 se vuelve más estridente, acompañando el pesar de Carlos que se está por enterar la noticia que los espectadores ahora ya conocen.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENAS 25 y 26:



Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo

En estas dos escenas el director hace uso del sonido acusmático generando tensión hacia el dentro de campo.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 5**



Sub unidades de análisis:

UA 2: Voz acusmática de Carlos, luego visualizada, que irrumpe desde el fuera de campo pasivo.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 22**



Sub unidades de análisis:

UA 2: Sonido acusmático de la puerta abriéndose desde fuera de campo pasivo.

UA 3: Vemos a Arguello entrando, justo cuando Carlos le iba a confesar a Lucy que había perdido todo el dinero.

A lo largo de la película el director recurre mucho las voces acusmáticas desde el fuera de campo pasivo, limitadas por el encuadre, que luego devela al abrir cuadro o emplear un movimiento de cámara. Acusmáticas y luego visualizadas o viceversa. Los personajes dejan de estar en cuadro pero siguen interactuando con los personajes en cuadro o a la inversa. Algunos ejemplos ya han sido mencionados en las escenas 1 UA 18 y Escena 7 UA 4 A . A continuación otros ejemplos:

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 17

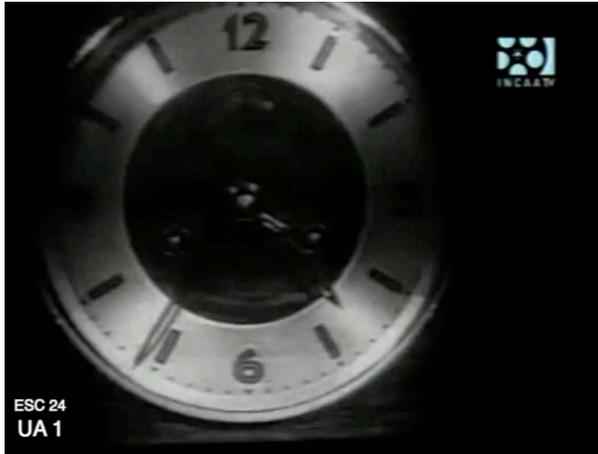


UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 9



En esta escena se utilizan varios recursos: las voces acústicas luego visualizadas, y el sonido del reloj que guarda una relación intensidad – distancia respecto a la ubicación de la cámara.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 24



Sub unidades de análisis:

UA 1: Sonido acústico de las voces de Arguello y Carlos. Sonido visualizado del reloj.

UA 2: Sonido acústico del reloj. Sonido visualizado de las voces de Arguello y Carlos.

UA 3: Pasamos a un plano de los personajes mas cerrado, y el sonido del reloj baja su intensidad, quedando en un plano mas lejano, hasta extinguirse.

En esta escena podemos apreciar cómo el director prioriza la verosimilitud narrativa y no se aferra al realismo estricto, bajando la intensidad del sonido de los aplausos y priorizando la escucha de la voz de Cañita. Y también cómo utiliza dos efectos sonoros visualizados casi solapados, para la transición entre las escenas unidas por dos planos detalles de las manos. El sonido de las barajas en la UA 1, es solidario al movimiento de cámara bajando su intensidad a medida que esta se aleja.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 21



En esta escena el director utiliza un recurso hasta ahora no visto que es dejar al espectador a ciegas en el momento del clímax, quedando el sonido en la UA 7 como único elemento aportante de información frente a la pantalla en total oscuridad.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 28**



Sub unidades de análisis:

UA 2: Escuchamos el sonido ambiente diegético de la sala de juegos, las conversaciones de los jugadores de la mesa “de la izquierda” y cuando la cámara panea hacia la mesa “de la derecha” pasamos a escuchar la voz de Carlos y los jugadores de su mesa con mayor intensidad, dejando las conversaciones de la mesa “de la izquierda” fuera de campo con una intensidad menor.

UA 3 y 4: Escuchamos el sonido diegético de las voces de los policías únicamente que están afuera por entrar y luego ingresan.

UA 5 Y UA 6: No se escucha ni sonido ambiente, ni voces.

UA 7: Escuchamos el sonido de un botón (La pantalla se vuelve totalmente a negro).

Ahora volvemos a escuchar el sonido ambiente: escuchamos algunas voces, y luego un policía que grita “Hágale fuego”, seguido a eso los gritos aumentan la intensidad, se empiezan a escuchar ruidos de tiros seguidos de más gritos.

UA 8: Música extradiegética empática.



1935

Noches de Buenos Aires

Manuel Romero

Lumitón

Lo que caracteriza a esta película en su tratamiento sonoro son las escenas de teatro. La mayoría con música y voz diegética, pero también cuentan con sonorización, voces de los personajes que componen la escena que ríen o charlan mientras escuchamos a la voz cantante, siendo el objetivo del director recrear escenas de teatro lo más similar a la realidad a nivel sonoro.

También el trabajo de sonorización de los ambientes, donde la intensidad de los sonidos guarda una cuidada relación entre la distancia de cámara y la fuente sonora con respecto a su ubicación dentro de cada plano. Hay un trabajo de sonorización de otras escenas compuestas por planos arriba del escenario y tras de bambalinas, que cuentan con un trabajo sonoro trabajado acorde a la ubicación de la cámara respecto de la fuente sonora que se destacan.

El director recurre en algunas escenas a los sonidos acusmáticos, la mayoría de las veces luego visualizados, como voces, llamados en la puerta etc.

En algunas escenas se pueden observar sonidos empáticos de un fuera de campo pasivo, extendiendo los límites del encuadre.

También se puede detectar la utilización de la música extradiegética como valor añadido.

Las escenas musicales dentro de la película corresponden a las siguientes obras:

“Cadena de amor” (minuto 07 y al final). Interpretado por Tita Merello. Música de Alberto Soifer y Letra de Manuel Romero.

“Mi paraguaya” (minuto 13 y 22). Interpretada por Irma Córdoba (Celia). Música y letra de Fernando Rivarola.

“Venganza gaucha” (minuto 18). Interpretada por Fernando Ochoa (Pablo Rivera) y en la guitarra Abél Fleury .

“Noches de Buenos Aires” (minuto 29). Interpretado por Tita Merello. Música: Alberto Soifer. Letra: Manuel Romero.

“Cogote” (minuto 42). Interpretado por Tita Merello. Música: Alberto Soifer. Letra: Manuel Romero.

Tratamiento del espacio sonoro : distancia - Intensidad

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENAS 23 Y 24

En la escena 23 podemos notar la manera en que el tratamiento del sonido ambiente acompaña a la narración. Al comienzo en la UA 1 Don Pedro solicita a los invitados de la fiesta que se animen, e inmediatamente escuchamos que el sonido ambiente de las conversaciones suben su intensidad primero visualizadas luego desde el fuera de campo pasivo. Pasando a la UA 2, donde Don Pedro le pide a Dora (Tita Merello) que cante, y ella interpreta el tango “Cogote”, se puede notar cómo nuevamente el sonido ambiente de las conversaciones baja su intensidad, las conversaciones se van silenciando de a poco, para escuchar a Dora que va a cantar. Se suma la música diegética, y las voces de los invitados de los personajes también diegéticas, y luego en la UA 4 todos cantan junto a ella.

También en la Escena 24, podemos notar cómo el director maneja un tratamiento del sonido ambiente, adaptando su intensidad, en relación a la distancia respecto a la fuente que analizaremos plano a plano a continuación.



Sub Unidades de análisis escena 24:

UA 5 : Al estar la cámara más lejos respecto a la fuente sonora (el sonido ambiente de las conversaciones de los personajes) la intensidad es menor, manteniendo siempre una relación distancia-intensidad con el cambio de plano.

UA 6: La cámara avanza hacia el interior, acompañando a los personajes, y el sonido ambiente solidario aumenta su intensidad a medida que se acerca a la fuente.

UA 7: La cámara ahora está situada en el medio de la fiesta nuevamente y el sonido ambiente se escucha mas fuerte.

UA 8: Pasamos al interior de la otra sala, separada de la fiesta, y podemos notar como el sonido ambiente se escucha con una intensidad muchísimo más bajo, en un plano sonoro lejano. Luego al final del plano (UA 8B) escuchamos el sonido acusmático del picaporte de la puerta, luego visualizado en el siguiente plano.

UA 9: La puerta se abre y el tratamiento sonoro del ambiente acompaña, se escucha el sonido ambiente proveniente del ambiente contiguo de la fiesta con una intensidad mayor. Y a medida que los integrantes de la reunión ingresan a la sala a ver que sucede, podemos notar cómo las conversaciones que componen el sonido ambiente se van apagando, hasta dejar prácticamente en completo silencio los planos UA 10 Y 11.

UA 12: Se vuelven a escuchar las risas visualizadas de los personajes en campo.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 11**

En esta escena destacada también podemos notar un cambio en el tratamiento sonoro del sonido ambiente cuando pasamos del plano frontal del escenario UA 1, al plano de detrás de bambalinas UA 2. El sonido de la música se sigue escuchando pero con menor intensidad manteniendo la relación de distancia respecto a la fuente sonora en este plano.



UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 12**

Al final del espectáculo en esta escena, el tratamiento del sonido de los aplausos varía su intensidad, acorde con el cambio de planos, también guardando una relación de distancia respecto a la fuente sonora.

En los planos mas cerrados de la audiencia, mas cercanos (UA 2 Y UA 4), el sonido se escucha con una intensidad mas alta. Mientras que en los planos generales mas abiertos del escenario (UA 1, UA 3 Y UA 5) el sonido de los aplausos baja un poco la intensidad.

En la UA 6 luego corta a un plano del detrás de bambalinas, donde se puede escuchar un trabajo del sonido ambiente, algunos sonidos de pasos visualizados que luego continúan acústicos en el fuera de campo; conversaciones acústicas con una intensidad muy baja, en un plano sonoro más lejano. Ruidos visualizados de golpes, de objetos que se mueven.



UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 6**

En esta escena el director implementa varios recursos, la música que primero se presenta como extradiegética y luego se descubre que es diegética proveniente de la radio en la habitación. El uso de la voz en off del locutor que irrumpe desde el fuera de campo en la mitad de la canción. Y el tratamiento sonoro de la música, de las distintas intensidades, respecto a la distancia y espacio en cada uno de los planos, jugando constantemente con el paso de un espacio a otro (del living, al estudios de radio).



Sub unidades de análisis:

UA 1: Música se presenta como extradiegética

UA 1 B : Escuchamos la voz on the air, del locutor de radio que irrumpe desde un fuera de campo pasivo. Transformándose la música en diegética.

UA 3: Sonido on the air : Música diegética sonando por medio de la radio.

UA 4: La cámara se acerca a la fuente sonora y el tratamiento sonoro mantiene su relación distancia-intensidad, aumentando el volumen de la música.

UA 5: La música y la voz del cantante siguen diegéticamente en otro espacio, dentro del estudio de radio.

UA 6: La música con el cambio de plano se escucha más lejana. El tratamiento sonoro cambia.

UA 7: El tratamiento sonoro vuelve a mantener su relación distancia-intensidad, aumentando el volumen de la música.

UA 8: La fuente sonora es más lejana en el plano y la intensidad de la música baja.

UA 9: El tratamiento sonoro de la música cambia, al pasar al ambiente del estudio, la música se escucha más presente, las guitarras diegéticas se escuchan mucho más diferenciadas ahora. Luego cuando termina la canción, se escucha el sonido ambiente fuera de campo de algunas conversaciones en un plano sonoro más lejano.

Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo

En las escenas siguientes, podemos observar cómo el director recurre a la utilización de sonidos acusmáticos, algunos también visualizados, para la construcción sonora de los espacios visuales por fuera de los límites del encuadre.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 1**

En la primera escena de apertura de la película ya podemos notar una búsqueda del director por la incorporación del sonido desde el fuera de campo pasivo.



Sub unidades de análisis:

UA 1 y 6B : Sonido acusmático de las voces de los diarieros.

UA 1: Voces diegéticas fuera de campo de los personajes que luego revelaran su fuente con el movimiento de cámara.

UA 1, 2, 3 Y 4: Sonidos visualizados de pasos que luego continúan acusmáticos fuera de cuadro.

UA 7: Voces diegéticas fuera de campo.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 26**



Sub unidades de análisis:

UA 1 : Sonido acusmático de autos pasando y bocinas de autos con una intensidad baja, en un plano sonoro más lejano. Risas visualizadas con una intensidad mayor, guardando una relación con la distancia respecto a la cámara. Pasos visualizados que continúan acusmáticos por fuera de cuadro con una intensidad alta.

Conversaciones dentro y fuera de campo con una intensidad menor en un plano más intermedio.

UA 2 y 3: Sonidos acusmáticos de autos pasando con una intensidad baja, no muy cercanos. Y sonido de bocinas de auto con una intensidad mayor.

Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo + creación de espacio sonoro

En esta escena el sonido acusmático en las UA 5 Y 11 irrumpe desde el fuera de campo, aportando a la narración.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 37



Sub unidades de análisis:

UA 5 : Sonido acusmático de discusión y sonido de golpe.

UA 9: Sonido fuera de campo de la voz de Tita. Luego visualizado en UA 10.

UA 11: Sonido acusmático de golpe de llamado en la puerta.

Sonidos acusmáticos desde fuera de campo pasivo

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 8



UA 2: Voz diegética de Celia, que contesta desde fuera de campo.

UA 5: Utilización del sonido acusmático, golpe de llamado en la puerta, luego voz llamando a Celia a escena, que se vuelve visualizada cuando la cámara panea siguiendo a Pablo hacia la puerta .

Valor añadido por la música: música empática

En estas escenas podemos apreciar la manera en que el director utiliza la música extradiegética para acompañar la emoción de la escena.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 29



UA 1, 2 3 4 Y 5: Música empática con Celia y su sentimiento de enamoramiento y esperanza hacia el encuentro que está por suceder con Eduardo Acosta.

UA 7: Música empática nuevamente con Celia, pero cambia drásticamente al horror por haber encontrado muerto a Eduardo.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 30

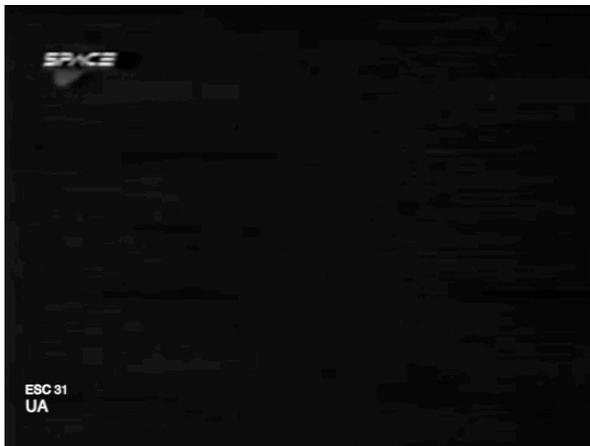


Sub unidades de análisis:

En toda la escena: Música empática con Celia que acaba de llegar de la casa de Acosta, donde lo encontró muerto.

UA 3: Sonido acusmático de puerta, luego visualizado en UA 4.

UNIDAD DE ANÁLISIS : ESCENA 31



Sub unidades de análisis:

En toda la escena: Música extradiegética empática.

Música diegética en escenas teatrales en vivo con sonido ambiente

En esta película Romero se caracteriza por incluir varias escenas dentro de la película de obras teatrales filmadas, donde el sonido no acompaña solamente con la música diegética, sino que se puede apreciar un tratamiento sonoro del ambiente que acompaña también, y algunos sonidos de la escena. A continuación algunas escenas destacadas:

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 14**



Sub unidades de análisis:

UA 1: Escuchamos la música de foso, y cuando se abre la cortina y pasa a enfocar al público el sonido diegético de la sala y los suspiros del público.

UA 2: Escuchamos en primer plano la música diegética, y en segundo plano con menor intensidad en el ambiente, risas, ruidos y algunas conversaciones.

UA 3: Risa diegética de la mujer

UA 4: Aplausos que comienzan acusmáticos y luego se vuelven visualizados. Voz que grita "Bravo" desde fuera de campo.

UNIDAD DE ANÁLISIS : **ESCENA 15**





Sub unidades de análisis:

UA 1: Escuchamos en primer plano la voz del personaje y en segundo planos las voces de las conversaciones.

UA 2 y 3: Escuchamos en primer plano la voz de de la cantante, y en segundo plano con menor intensidad en el ambiente, aplausos, risas y algunos ruidos. La música diegética que arranca a sonar fuera de campo.

UA 4, 5 Y 6 : Música diegética fuera de campo.

UA 7 y 9: La voz de la cantante vuelve a ser visualizada. Luego al final del plano 9, se desata la pelea, algunos instrumentos cesan, y podemos escuchar sonidos de gritos y algunos forcejeos visualizados.

UA 10 y 12 : Cambia el plano hacia el público, a una distancia mas lejana pero no hay un tratamiento sonoro diferente del sonido.

UA 11: Sonidos de discusiones.

UA 14: La música diegética vuelve a sonar.

UA 15: Escuchamos en primer plano el grito de la cantante, seguido de los gritos diegéticos del resto de los personajes y luego la voz cantante de los personajes. Luego el sonido de los aplausos del público.

11. CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo partimos de un primer objetivo que consistió en analizar cómo fue la implementación del sonido óptico en las primeras películas argentinas por sus realizadores (1933-1935). Y a partir de allí, deducir si este fue abordado como un recurso potenciador de la imagen, estrictamente relacionado a los elementos de adentro de cuadro, y/o si el sonido fue trabajado como un elemento propio, aportante de información desde un fuera de campo no visible y creador de un espacio sonoro independiente de la imagen.

Partiendo de ese interrogante, pudimos se pudo dar el primer paso hacia la construcción de una hipótesis: *“La manera en la que fue abordado el tratamiento sonoro por cada director pionero de la época en Argentina tuvo una fuerte influencia en su estilo narrativo y en el crecimiento y desarrollo de su cine”*.

Respecto a la primera etapa de los objetivos propuestos, efectivamente se pudo realizar el visualizado y escucha de los films y se procedió a la sistematización de los datos, que consistió en agrupar las escenas de las películas (emergentes del análisis detallado de la totalidad de los films y sus escenas) y descartar aquellas que no contaban con creación de espacios sonoros. Tomando como indicadores excluyentes los siguientes aspectos:

- Escenas que solo contenían diálogos diegéticos sin sonido ambiente.
- Escenas que solo contenían diálogos diegéticos sin tratamiento sonoro de las voces respecto a los cambios de plano / ubicación de cámara / distancia.
- Escenas que solo contenían música diegética sin tratamiento sonoro respecto a los cambios de plano / ubicación de la cámara / distancia.

En el caso de Moglia Barth al analizar su primer película *Tango!*, contemporánea con *Los tres Berretines*, llama la atención lo opuestas que son estas dos realizaciones a nivel implementación del recurso sonoro. Lo que destaca al clásico de Moglia Barth son los tangos, sus figuras, y su atractivo está puesto en las escenas musicales que son el hilo conductor sobre el cual se desarrolla la narración. A nivel análisis de espacios sonoros e implementación del sonido por fuera de la imagen como elemento enriquecedor de la narración, no pudimos encontrar una búsqueda muy motivada por parte del realizador en función de este aspecto. Sí se pudieron destacar algunos tratamientos de los planos sonoros en cuanto al manejo de las intensidades de los sonidos en función de la distancia respecto al espacio y las fuentes sonoras. También se destaca la continuación de algunos sonidos por fuera de campo, más que nada la música. Pero en este primer film la atención está focalizada en las escenas musicales que están, casi en su totalidad compuestas por música diegética o extradiegética, que junto con los diálogos y muy pocos efectos sonoros componen la banda sonora del film.

La principal finalidad del sonido es acompañar a la imagen. No hay una búsqueda específica por explorar la implementación del sonido desde un fuera de campo, ni la influencia que este pueda llegar a devenir en su implementación en la narración.

En su segundo film *Riachuelo*, en las escenas dialogadas el director recurre a la utilización de música como sonido ambiente, o los ambientes directamente no cuentan con tanta sonorización como se pudo detectar en las piezas de sus colegas contemporáneos. Pero si se pudo notar, en cambio, en este segundo film una búsqueda lograda en el tratamiento del espacio sonoro por fuera de campo en escenas puntuales. La implementación de sonidos acústicos que aportan información desde el fuera de campo pasivo y afectan directamente a la continuidad de la narración. También el uso de música extradiegética empática como valor añadido, que es compuesta especialmente, en función de las emociones de los personajes y cómo van mutando conforme avanza la escena.

A diferencia de *Tango!* en esta segunda película la música es extradiegética y no cuenta con tantas escenas con grandes orquestas en vivo. Pero si se puede percibir una fuerte predilección del director por la música como valor fundamental en la pieza audiovisual por sobre la sonorización.

Cuando analizamos las películas *El Alma del Bandoneón* de Mario Soffici y *Noches de Buenos Aires* de Manuel Romero, se pudo notar un avance respecto a la implementación de recursos sonoros fuera de campo: utilización de sonidos acústicos (sonidos acústicos de llamados en la puerta, teléfonos que suenan), también sonidos acústicos luego visualizados, así como también sonidos visualizados (pasos, conversaciones) que continúan de manera acústica por fuera de campo. Todos recursos que los directores han aplicado y puesto en práctica desde sus inicios.

Soffici, como se analizó previamente en la *escena 14*, utiliza el sonido fuera de campo de la voz de Elda para transmitir algo tan delicado como la pérdida de un bebé, recurriendo al sonido como el elemento narrativo principal y aportante de la información que hace que avance la historia por sobre la imagen. La imagen en campo reacciona ante la narración de la voz fuera de campo. Un recurso totalmente precursor.

También es digno de subrayar su minucioso trabajo en la sonorización recurriendo a las distintas intensidades que guardan los sonidos respecto a la fuente sonora en función la relación intensidad-distancia de cada plano dentro de las escenas.

Si bien en ambos directores se pudo destacar una clara búsqueda de incorporación de los recursos sonoros del fuera de campo en función de la narración. Ambos realizadores siguen recurriendo a las escenas musicales en sus films como elemento sonoro primordial dentro de la banda sonora que tracciona la narración. Las obras musicales siguen siendo el atractivo de sus películas y el soporte narrativo sobre el cual se construye la historia.

Los dos directores que logran dejar de lado casi en su totalidad las escenas musicales como protagonistas fueron Enrique Telémaco Susini con *Los Tres Berretines* y Arturo S Mom con *Monte Criollo*. Justamente son ellos los que abordaron el tratamiento sonoro de sus películas con un mayor nivel participativo de recursos sonoros como instrumentos aportantes a la imagen por fuera de campo y a la narrativa del film. Impulsando el guión de sus films desde la construcción narrativa de los acontecimientos, sin hacer un uso de la misma como una excusa para la unión de las obras musicales. Dando validez a la hipótesis planteada. Los dos realizadores más precursores en cuanto a recursos sonoros, los más vanguardistas son los que más focalizados y avanzados en la narrativa están. Los argumentos de sus películas son

muy desarrollados para la época, guiones compuestos por escenas en su mayoría habladas, con un número de musicales limitados, y con largas líneas de diálogos. Pero lo más interesante es que no limitan el recurso del sonido a la función de un reproductor altoparlante de diálogos, sino que ya desde temprano exploran el concepto del fuera de campo y los sonidos acusmáticos. Se puede ver en sus películas cómo los sonidos aportan información hacia el adentro de campo que hacen avanzar la narración.

Como pudimos ver en la escena 28, Arturo S. Mom en *Monte Criollo* va todavía mas allá, dejando directamente a oscuras al espectador. Siendo el sonido en este plano el único elemento aportante de información desde el fuera de campo durante unos segundos, potenciando el clímax de la escena. Cuando la policía entra a la casa de apuestas a arrestar a los protagonistas, utilizando el recurso no solo para informar lo que la imagen no muestra, sino con el propósito de generar tensión en el espectador.

Como objetivo específico este trabajo se planteó analizar en detenimiento las transformaciones de los primeros usos sonoros. Es decir, poder establecer qué rol jugó el sonido en la narración. Y poder evaluar, a partir de piezas audiovisuales puntuales y directores relevantes para la época, cómo el tratamiento sonoro fue afectando a la narrativa puntualmente en cada caso.

Como complemento a la primera fase del análisis propuesto anteriormente se realizó una síntesis de las escenas destacadas de cada película donde el sonido es implementado en cada uno de estos casos como instrumento potenciador de la narración desde un fuera de campo no visual (Ver cuadros 1, 2, 3, 4 y 5 adjuntos):

Cuadro 1 – *Riachuelo*

| Película | Foto | ESC | UA | ACCIÓN | SONIDOS FUERA DE CAMPO | ROL SONIDO EN LA NARRACIÓN |
|-----------|---|-----|----|---|-------------------------------|--|
| Riachuelo |  | 26 | 10 | Policía buscando a Berretín. | Rudos, Golpes. | Generar tensión e informar. El sonido devela al policía que le están mintiendo y devela que Berretín está en el lugar y se está escapando. |
| Riachuelo |  | 33 | 1 | Berretín mostrando los regalos de bodas al padre. | Risas | Generar comedia. Generar respuesta en imagen de Berretín ante la burla a la cual responde sin enojo. |
| Riachuelo |  | 24 | 8 | Berretín trabajando. | Silbato a vapor. | Informar fin de la jornada laboral. |
| Riachuelo |  | 3 | 8 | Berretín charlando. | Voz de cantante que lo llama. | Llamar la atención. |
| Riachuelo |  | 13 | 2 | Tiran paraguas al agua. | Relámpago | Informar que se aproxima la lluvia. Comedia. |

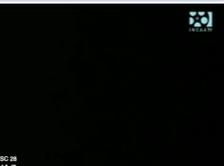
Cuadro 2 – *Los Tres Berretines*

| Película | Foto | ESC | UA | ACCIÓN | SONIDOS FUERA DE CAMPO | ROL SONIDO EN LA NARRACIÓN |
|---------------------|---|-----|---------|---|--|--|
| Los Tres Berretines |  | 1 | 8 13 | | Elementos rotos | Aportar información. Comedia. |
| Los Tres Berretines |  | 21 | 1 | . | Voz de diariero, Silbido de hombre. | Situar al espectador en el ambiente de la escena. Ampliar el campo visual de la imagen. |
| Los Tres Berretines |  | 11 | 2 | Vemos nota en el diario | Interno de la mente del padre, que se imagina al leer la nota. | Informarnos que el padre está pendiente del hijo, que piensa cuando lee la nota, que lo quiere y que apoya en el fondo su decisión de haber seguido su pasión. |
| Los Tres Berretines |  | 11 | 4 | Eusebio detrás del mostrador descansando. | Voz cliente: "Buen dia", repite: "Buen dia". | Informar que entro un cliente al local. Generar tensión, alerta, sobre la actitud de Eusebio. |
| Los Tres Berretines |  | 11 | 4 | Eusebio se cae. | Golpes de cosas que se caen. | Comedia. Informar que Eusebio se golpeó al caerse de costado. |

Cuadro 3 – *Noches de Buenos Aires*

| Película | Foto | ESC | UA | ACCIÓN | SONIDOS FUERA DE CAMPO | ROL SONIDO EN LA NARRACIÓN |
|------------------------|---|-----|------|---|---|---|
| Noches de Buenos Aires |  | 6 | 1B | Celia y Eduardo terminan de cenar mientras escuchan música y Eduardo le da un regalo a Celia. | Voz del locutor de radio que presenta un tema de Pablo, el esposo de Celia. | Romper el clima. Hacer que Celia se sienta incómoda y culpable. |
| Noche de Buenos Aires |  | 37 | 5 | Dora, Ponciano y el Sr. López, están en el hall de entrada del departamento del asesino de Eduardo. | Discusiones y sonidos de golpes. | Aportar información. Alerta. Revela el accionar de los personajes: quienes son valientes (Dora) y quienes se van corriendo (Ponciano y el Sr. López). |
| Noche de Buenos Aires |  | 8 | 5 | Pablo peleando con Celia porque encontró el broche que le regaló Eduardo | Voz llamando a Celia: "A vestirse que ya empezó". "Rápido que no llega." | Aportar información. Finalizar la discusión. |
| Noche de Buenos Aires |  | 1 | 1 6B | Vemos dos pares de pies. De una mujer y un hombre. | Voces Diarieros. | Situar al espectador en el ambiente de la escena. Ampliar el campo visual de la imagen. |

Cuadro 4 – *Monte Criollo*

| Película | Foto | ESC | UA | ACCIÓN | SONIDOS FUERA DE CAMPO | ROL SONIDO EN LA NARRACIÓN |
|---------------|---|-----|--------|--|--|---|
| Monte Criollo |  | 1 | 1 2 | Lucy corriendo | Silbatos, Tiros. | Generar tensión. Aportar información. La policía está persiguiéndola. A medida que se aleja dejamos de escuchar los sonidos. |
| Monte Criollo |  | 1 | 6 7 | Banda tocando. | Voz de Policía: "Nadie se mueva". | Generar tensión. Aportar información: la policía sospecha que Lucy se encuentra ahí. |
| Monte Criollo |  | 1 | 20 | Arguello y Carlos sentados. Cañita entra al depósito. | Pela, gritos y forcejeos. | Generar tensión e interrogantes. Develar el paradero de Lucy. |
| Monte Criollo |  | 5 | 2 | Lucy y Arguello hablan de Carlos a sus espaldas. | Carlos cantando. | Generar tensión. Informar que Carlos está entrando y alertar a Lucy y Arguello. |
| Monte Criollo |  | 22 | 2 | Carlos le está por confesar a Lucy que perdió el dinero. | Puerta que se abre. | Generar tensión. Informar que alguien está entrando. |
| Monte Criollo |  | 28 | 7 | Imagen totalmente a oscuras. | Voz de policía: "Hágale fuego". Sonidos de tiros, voces, gritos. | El sonido es el aportante de toda la información. En este plano nos enteramos de todo lo que sucede a través del sonido únicamente. El sonido aporta tensión a la narración, pero principalmente informa al espectador lo que sucede y hace avanzar la historia como único recurso narrativo en este plano. |

Cuadro 5 – *El Alma del Bandoneón*

| Película | Foto | ESC | UA | ACCIÓN | SONIDOS FUERA DE CAMPO | ROL SONIDO EN LA NARRACIÓN |
|------------------------|------|-----|--------|---|---|---|
| El Alma del Bandoneón. | | 5 | 1 2 | Empleado comiendo lo que se robó de la casa. | Golpe en la puerta, reiteradas veces. | Alerta. Información: Hay alguien en la puerta. |
| El Alma del Bandoneón. | | 5 | 3 | Empleado comiendo lo que se robó de la casa. | Voz de Fabián "Abrió, soy yo Fabián." | Develar la fuente del sonido. Aportar tensión a la escena. |
| El Alma del Bandoneón. | | 7 | 4 | Reunión | Sonido de timbre. | Información. Llegó alguien. |
| El Alma del Bandoneón. | | 11 | 4 | Fabián y Elda en el balcón. | Sonido de Platillo (seguido de música empática). | Alerta. Información: Algo malo va a suceder. |
| El Alma del Bandoneón. | | 14 | | Sombra de Elda junto al médico. Luego ingresa Fabián y vemos que se le caen los medicamentos que sostenía en las manos. | Llanto de Elda. Luego voz de Elda: "No, no no", "Dios mío", "Lo perdí". | Información. El principal actor aportante de toda la información es el sonido de la voz de Elda. Sin el sonido en esta escena no nos quedaría claro que es lo que sucedió. El director da a entender algo a través de las sombras reflejadas en la pared. Pero el sonido es el que lo confirma. |



Como resultado del análisis de este período, se puede concluir en que hubo un notable crecimiento y una apertura en la narrativa en general. Se dejó de utilizar el sonido bajo el realismo estricto y se lo empezó a implementar priorizando los diálogos y el orden narrativo; manipulándolo en pos de la comprensión del relato como primera orden; manteniendo siempre la verosimilitud narrativa.

Esta investigación también deja asentada la valentía de los directores a la hora de tomar decisiones tan arriesgadas como precursoras para una época temprana, con un recurso nuevo y aún a explorar en su totalidad, pero reforzando la hipótesis planteada al comienzo. Los realizadores que se muestran más fervorosos en esta búsqueda sonora, lo hacen con fines narrativos, como se pudo demostrar. Y son aquellos más abocados a esta búsqueda sonora como aporte a la narración, quienes demuestran una evolución y un marcado crecimiento en sus desarrollos narrativos, utilizando al sonido como recurso por sí mismo y no como mero acompañante de la imagen visual. El sonido sincronizado a la banda magnética de la película se incorpora para jugar un papel crucial y los realizadores de este período, cada uno a su manera y con su método, lo entienden y ponen en práctica desde sus comienzos.



Referencias bibliográficas

A.A.V.V. Historia General del Cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro. Coordinado por Manuel Palacio y Pedro Santos. Madrid, Edit. Cátedra; 1995. Versión al castellano de Susan Case.

Birlis, Adrián. Sonido para Audiovisuales: manual de sonido. - 1a ed. - Buenos Aires: Ugerman Editor, 2007.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompsom, Kristin. El arte cinematográfico: una introducción. Capítulo 3: La narración como sistema formal, Capítulo 8: el sonido en el cine. Paidos, 1955.

Bordwell, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona, Paidos, 1996.

Calistro, Mariano. Cetrangolo, Oscar. España, Claudio. Reportaje al cine Argentino. Los Pioneros Del Sonoro. Crea, Buenos Aires, 1978.

Chalkho, Rosa. La música en los inicios del cine sonoro argentino. Universidad de Buenos Aires. 2016

Chion, Michel. La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, Barcelona, Paidós, 1993.

Copland, Aaron. Cómo escuchar la música. México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1955.

Couselo, Jorge Miguel y otros, Historia del cine argentino. Buenos Aires, Ceal, 1993.

Di Núbila, Domingo La época de oro. Historia del cine argentino I. Buenos Aires. Ediciones del Jilguero, 1998.

Getino, Octavio. Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Edit. Fundación Circus, 2005.

Rodriguez Bravo, Angel. La Dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Paidós, 1998.

Samaja, Juan Alfonso; Pasin, D.I. Malena. La construcción imaginaria del espacio audiovisual: del sonido auto-referencial al sonido centrado en el espectador, 2016.

Samaja, Juan Alfonso. El nacimiento del espectáculo cinematográfico, Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información, 2004.

Fuentes

Murch, Walter. Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente. Diario cine proyecciones, 1995. Recuperado de <http://www.filmsound.org/murch/estirando.htm>

Murch, Walter. Claridad densa, densidad clara, 2000. Recuperado de <http://www.filmsound.org/murch/claridad.htm>