



▲ Título: Promesas
Autor: Datse Velázquez Quintero
Año: 2021

Un Acercamiento al Cine Sonoro

Óscar Eduardo Gallor Beleño¹

Universidad Sergio Arboleda, Bogotá

Resumen

El sonido de las películas goza de una profusa historia. Múltiples adaptaciones e innovaciones tecnológicas han tenido un impacto central en el audio cinematográfico. Las primeras películas con sonido debutaron hace ya más de noventa años, pero las empresas siguen mejorando la calidad del audio, dada la importancia que reviste el sonido en el desarrollo de un filme. En este artículo se aborda la historia como fundamento teórico de conocimiento e interpretación del sonido en el cine. De esta forma, se retoman trabajos pioneros y desarrollos conceptuales para explorar un recorrido en el tiempo. También se mostrará cómo estas transformaciones repercutieron y se aplicaron en el cine colombiano.

Palabras clave: sonido, cine, diseño sonoro.

Abstract

The sound of movies has a lot of history and development, going through adaptations and modifications which have been technological innovations of cinematographic audio. The first films with sound debuted more than ninety years ago, but companies continue to improve audio quality given the importance of sound in film development. In this article, history was approached as a theoretical foundation of knowledge and interpretation of sound in cinema, taking up pioneering works and conceptual developments, making a journey through time, with transformations and applicability in Colombian cinema

Key words: sound, film. sound design.

¹ Magister en Gestión Cultural y Creativa de la Universidad Sergio Arboleda. Email: <obeleno@casalire.com>

Los Inicios Del Cine Sonoro

Los inicios del cine sonoro datan de la década de los veinte. Se comenzó con películas mudas y proyecciones sin música; luego se dio el paso a músicos que acompañaban las cintas, con compositores como Camille Saint-Saens. Ese último adaptaba sus composiciones a las películas. Además de composiciones musicales se usaban efectos, ruidos y acompañamientos de instrumentos como el órgano Mighty Wurlitzer. Dicho órgano podía imitar sonidos orquestales y efectos de pitos de carros, pájaros e incluso disparos.

El cine es un arte nuevo y en constante ascenso. Progresa y se adapta fácilmente a la necesidad de su época. El catálogo es bastante amplio, para sus más de cien años. Cuenta con una historia llena de transformaciones vertiginosas. Pasó del cine mudo a programas digitales de tratamiento de imagen y sonido, los cuales brindan un sinnúmero de posibilidades de creación. Hoy llamamos al cine un *arte audiovisual*, pues el sonido es tenido en cuenta como uno de los elementos que constituyen el filme. Michel Chion propuso en 1993 el término “audiovisión”, buscando que el espectador no se sugestionase solo con la visión, sino que llevase la escucha al mismo nivel de la imagen (Chion, 1993).

Otros investigadores, como el brasilero Luiz Manzano (2003), afirman que desde antes de 1927 el cine no era mudo, ya que las imágenes sugerían sonidos que no estaban siendo oídos; solo que estos eran presentados por los espectadores. Espectadores que se revelaban inconformes por no escucharlos realmente.

Doane (1991), por su parte, afirma que el ruido del proyector causaba incomodidad en el público. No obstante, expresa la necesidad de un acompañamiento sonoro:

El cine silente es comprendido, por lo menos retrospectivamente, incluyendo su época, como un cine incompleto y deficiente en el mensaje. Los gestos estilizados del cinema mudo, su pesada pantomima, han sido definidos como una forma de compensación para esta deficiencia. (p. 457)

Otro pensador, Noel Burch (1987), también comentaba la necesidad de un acompañamiento sonoro, a causa de la ausencia de este en el público:

Desde el inicio de la historia de la cinematografía, desde las primeras proyecciones de las películas de Méliès en los sótanos de los bares parisinos, tanto el público como los realizadores sentían una necesidad de un acompañamiento sonoro para las imágenes, cuyo silencio parecía insoportable, a pesar de su naturaleza muda. (p. 73)

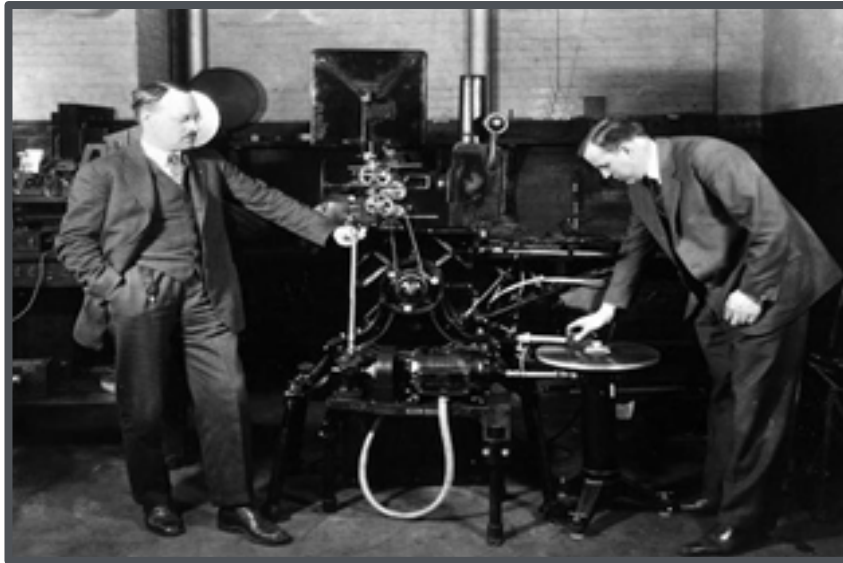
Como respuesta a estas inconformidades nacen orquestas o pianistas solistas, que acompañaban las proyecciones con música interpretada en vivo. En realidad, el cine sonoro nacería cuando este encontró una expresión comercialmente audible. Y esto sucedería en octubre de 1927 con la aparición de la película *The Jazz Singer*, de Alan Crosland. Esta aparición tuvo lugar un año después del lanzamiento de *Don Juan* (película que incluía un prólogo musicalizado, pero sin diálogo). *The Jazz Singer* permitió que el público pudiese oír por primera vez los sonidos sincronizados con la imagen, por lo tanto, es considerada como la primera película sonora en la historia del cine.

Ya con la posibilidad de sonorizar imágenes, varias investigaciones arrancaron en busca de armonizar el sonido con las escenas. Así fue como se estrenan cintas con sonido gracias al Vitaphone, artefacto usado en *The Jazz Singer*. El artefacto consistía en un tocadiscos que reproducía una grabación, la cual sincronizaba disco e imagen. Este sistema también

se conoció como “sonido en disco”. La grabación del sonido se realizaba después de terminar la película. Se introducía en una plataforma giratoria que sincronizaba el sonido con la película, de tal forma que se controlaba la velocidad del proyector. Ejemplo de estos filmes fueron la obra de la New York Philharmonic Orchestras, una grabación de la cantante Anna Case, pieza de violín tocada por M. Elman, y la película *Don Juan*.

Figura 1

Fotografía de un vitaphono



Fuente: Tomado de Electrical research products incorporated (ERPI)

En la década de los treinta llegan los sistemas de grabación óptico y magnético, sustituyendo, así, el sistema de *sonido en disco* por *el sonido en la película*. Tecnología necesaria para la adición de la banda sonora. El método más común es el proceso óptico, en el cual una línea transparente es grabada al mismo tiempo que las imágenes en la película.

Ya en los cincuenta, la grabación magnética se convirtió en la más popular, pues tenía ventajas sobre el método óptico. Entre otras ventajas, tenía mejor calidad en el sonido, es decir, reducción del ruido y la captura de audio se asemejaba mejor a la realidad. Pero la grabación magnética también presentaba algunas desventajas: era más costosa, se dañaba con facilidad y se tenía que introducir en la película una vez esta estuviera lista.

En los sesenta se popularizó el uso del sonido directo gracias al desarrollo de las grabadoras analógicas portátiles. El documental francés de 1961, *Crónica de un verano*, muestra al equipo técnico del realizador Jean Rouch utilizando una grabadora negra portátil. En ella grababan sus entrevistas.

En 1965, Dolby Laboratories presentó el Dolby A, un método de supresión y reducción de ruido. La industria de la cinematografía vio aquí una oportunidad para reinventar bandas sonoras ópticas. El Dolby reducía ruidos y brindaba más calidad a las películas, pero su principal deficiencia consistía en que la frecuencia de respuesta era muy cerrada, es decir, solo podía amplificar ciertas frecuencias de sonido, resultando bastante plano. El éxito de diferentes producciones trajo varias patentes en audio. Así, surgió lo que se conoció como la guerra de las patentes. La Warner contaba con Vitaphone, a diferencia de La Fox y Paramount que contaban con un sistema Movietone y Photophone. Estos dos últimos inscribían ópticamente el sonido en la misma película, lo cual dio en llamarse *sonido óptico*.

En 1971, la película *La naranja mecánica* usó el Dolby A con un sistema de sonido en película magnética. Esto produjo una revolución. Kodak trabajó con RCA y la Dolby en los años setenta para desarrollar el llamado “Área Variable Estéreo” (SVA), un método óptico que ofrecía un sonido usando dos líneas: canal izquierdo y canal derecho. Ambos, de tamaño variable, se ubicaban en un espacio concebido originalmente para una sola línea monofónica.

En 1993 se da el primer uso comercial del sonido digital en los cines. Fue presentado en el estreno de *Jurassic Park*, de 1993. Recibió el nombre de DTS, sigla de Digital Theater Systems, nombre de la empresa que patentó el proceso. El DTS es una versión actualizada del sistema de *grabación en disco*, y emplea un código de tiempo óptico especial que forma parte de la película.

A finales del siglo XX y principios del XXI la evolución en el área de la manipulación del sonido fue enorme. La aparición de la edición digital hizo que la productividad aumentase. La ventaja de esta edición es realizar varias versiones del material, incrementando de esta manera el espacio para la experimentación y las nuevas concepciones del producto final.

La edición digital permite tener un control total del sonido. Hay que tener presente que el sonido percibido en las películas actuales no es necesariamente el mismo que fue captado en el momento del rodaje. Dicho sonido puede ser manipulado o creado en su totalidad. Una demostración de esto fue en el año 2002, cuando se estrenó *The burn identity*, de Doug Liman. En las salas de cine esta obra sorprendió por su sonido. El editor de efectos especiales, Chistopher Assels, explica el proceso de construcción sonora con una escena de persecución en un carro. Al contrario de lo que se podría pensar, los sonidos no son resultado de la captación de un micrófono junto a la imagen. La mayor parte del sonido es añadido en la etapa de posproducción. El sonido es diseñado después de haber montado todas las imágenes.

En la postproducción de sonido para películas o, como Walter Murch llamaría, en el *Sound Design*, se jerarquizó la forma en que los sonidos eran reproducidos. La primera y más importante era la palabra, ya que debía ser oída con claridad por el espectador. Según Doane: “El aumento del sonido en la cinematografía introduce la posibilidad de representar un cuerpo más lleno (orgánicamente unificado) y de confirmar el estatus del habla como un derecho de propiedad individual” (Doane, 1991, p. 457). Chion (1993), en su libro *La audiovisión*, comenta la valorización de la voz en relación con los otros sonidos, como la música y ruidos. Afirma que “en el cine, el sonido es mayoritariamente verbo-centrista, esto significa recordar que, en casi todos los casos, favorece a la voz.” (Chion, 1993, p. 13)

Seguido de la voz está la música. La música que genera continuidad y emociones, confiriendo una unidad narrativa y creando piezas que acompañan personajes y situaciones. Claudia Gorbman (1987) menciona que la música no está ligada a nada que se pueda ver, es invisible e inaudible conscientemente al espectador. Además de los papeles centrales de la música, es decir, de dar continuidad y resaltar emociones, la música confiere unidad narrativa. La unidad narrativa se consigue gracias, principalmente, a la repetición de temas asignados en el curso de la historia, lo cual sirve de comentario a personajes o situaciones específicas. La música está enlazada a la narrativa de varios modos: abasteciendo demarcaciones formales, destacando acciones, lugares, puntos de vista. La música es invisible en la pantalla, pues en la mayoría de los casos no hay referencia explícita de ella. Aun así, el espectador no es ajeno al estímulo de los sonidos. La música está sometida a las emociones que brinde la acción, aunque pareciera estar en un segundo plano. Y, en cierta medida, eso es lo que se busca: que el espectador la sienta casi inconsciente, como un acompañamiento de fondo, transversal y omnipresente, pero “invisible”.

En tercer lugar estaría el ruido. Este cumpliría la función de promover las acciones, disfrazar la discontinuidad de las escenas, crear unidades espaciales y temporales. Todo un conjunto de sonidos

ligados a lo que se ve. Por ejemplo, sonidos como bocinas, pájaros, tiros, choques, etc. Basta pensar en la adaptación cinematográfica de una obra literaria para encontrar elementos de impacto, situaciones que envuelven al espectador, atmósferas que asustan, que sofocan o que confortan (Manzano, 2003, p. 50).

No todos apoyaban esta concepción de un sonido al servicio de la imagen y en sincronía con ella. Varios directores defendían el uso del sonido asincrónico, y negaban el uso del diálogo como elemento de expresión cinematográfica. Creían que sería un retroceso en términos del lenguaje. Sin embargo, el sistema de producción industrial americano buscaba los anhelos del público, el cual se asombraba con la naturalidad que brindaba la *sincronía labial*.

Michel Chion dice que el cine da prioridad a los diálogos porque el ser humano en su vida cotidiana también lo hace. Por esto, el papel hoy dado al sonido es, en su gran mayoría, el del acompañamiento a las imágenes. El sonido es un refuerzo de la sensación de realidad. Y en este escenario la prioridad son los diálogos. No obstante, y a pesar de la injerencia de la gran industria, grandes directores trabajaron el sonido con maestría y libertad: Fritz Lang, Jacques Tati, Alfred Hitchcock, Robert Bresson, Akira Kurosawa, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, entre otros. Todos ellos pueden ser considerados una excepción a la regla.

Colombia

En el cine colombiano se utiliza un patrón bastante parecido al americano. Durante toda su historia las producciones colombianas priorizaron la voz de los personajes, es decir, se procuró resaltar lo que dice el personaje por encima de los ruidos o sonidos que acompañan la escena. Y, en efecto, la primera película colombiana, *Flores del Valle*, estrenada en febrero 1941, es considerada por la crítica como la primera película sonora del país, pese a que antes otros filmes, como *Al son de las guitarras* (1938), habían incluido música. Esto se debe a que *Flores del Valle* es la primera película argumental *parlante del país*.

Priorizar la voz no solo lleva a estos debates históricos sino que, en la práctica, lleva a que se separe la voz de los demás sonidos, logrando así un control total sobre los mismos. Por ejemplo, realzar el volumen de algún sonido que tenga mayor valor en la narrativa cinematográfica resulta más sencillo.

Teniendo este control se puede ser más libre a la hora de escoger los sonidos. El colombiano César Salazar, reconocido por su trabajo en producciones nacionales, refuerza esta idea:

En el cine tenemos la manía del control, nos gusta controlar todo. Para crear el sonido de un carro pasando, se graba de manera separada el sonido del motor, el del neumático, el de la frenada, o el del pito. Entonces se tendrán cuatro sonidos simultáneos que definirán el carro pasando. En caso de que el hombre en el carro pase escuchando música en la radio, tendremos un quinto sonido. De esa forma se podrá decidir cuál de los sonidos será escuchado más fuerte, y cuál será más débil. Se escogerá por supuesto lo que dramáticamente sea más importante en ese momento de la película. (Salazar 2012, entrevista a Proimágenes Colombia).

En efecto, esta separación de los sonidos es producto del modelo industrial americano, por lo cual, llevarlo a cabo requiere de una especialización y profesionalización del equipo técnico y humano. Cada uno de los eslabones que componen la cadena del sonido de una producción cinematográfica precisa de experticia.

En Colombia, esta carencia evidencia un desbalance en el desarrollo del sonido para el cine. En la década de los noventa había mucha dificultad para garantizar una óptima reproducción en salas. De nada valía hacer una buena captura y un buen diseño sonoro. Ejemplo de esto es la presentación

de *La gente de la Universal*, (Aljure,1993). Dicha película cuenta con un trabajo sonoro sobresaliente en captura y diseño, pero fue exhibida en salas no tratadas acústicamente, restándole valor y sesgando al espectador hacia un concepto menos favorable de la obra. Solo fue hasta finales de siglo que se implementó la utilización del Dolby en el país. Sin embargo, los problemas de sonido se siguieron presentando. En la película *Rodrigo D No futuro* (Víctor Gaviria, 1990) es evidente la carencia de estrategias para la captura del sonido, problema que se intentó solucionar en la realización de *La Vendedora de Rosas*, del mismo Gaviria (1998). Esto se hizo con el trabajo de dos diferentes sonidistas, lo que mejoró el registro, pero dificultó el diseño sonoro.

En los últimos treinta años las dificultades se han ido superando. Cada vez la experiencia sonora del cine es más enriquecedora, y esto se debe, entre otras cosas, a la llegada de nuevas tecnologías especializadas, a la educación profesional en materia de sonido cinematográfico, a la apuesta de nuevos exhibidores con salas de vanguardia y a las empresas productoras que apuestan a las prácticas sonoras. Películas como el *Al final del espectro* (2006), *Perro come perro* (2007), *Vuelco del cangrejo* (2009), *Los viajes del viento* (2009), *La tierra y la sombra* (2017) son buenos ejemplos del buen trabajo que producciones colombianas han realizado en este inicio del siglo XXI. En estas obras la participación sonora fue fundamental para lograr calidad técnica. Con un valor agregado: varias de las cintas contaron con música original realizada por artistas o agrupaciones consagradas.

El desafío actual, tanto para los realizadores como para empresarios y espectadores de cine, es dar el valor que el sonido necesita como pieza fundamental en la producción audiovisual. Si Colombia encara con mejores herramientas el reto de fortalecer una industria cinematográfica de calidad, también mejorará su identidad nacional. Además, mejorará la percepción en el mundo como nación que valora sus expresiones artísticas.

Referencias

- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Doane, M. (1991). *Femmes Fatales*. Routledge.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Manzano, L. (2003). *Som-imagem no cinema*. Perspectiva.
- Proimagenes Colombia. (s.f.). *Perfil de César Salazar*. https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3732