

Ilustración de Ana Paulina Ríos Pérez.

El punto de audición en el Hollywood clásico: la construcción de un canon industrial

33

Miguel Guillermo Jaramillo Ruiz

Centro de Diseño, Cine y Televisión

mjaramillo@centro.edu.mx

ORCID: 0009-0007-8701-7903

RESUMEN

Este artículo indaga en el punto de audición, con base en sus aplicaciones críticas y de producción durante los primeros años del cine sonoro industrial (europeo y estadounidense). Categoría afortunada desde los noventa, que desde entonces ha dado ejemplos cada vez más claros y numerosos, el punto de audición implica una forma de representación sonora del espacio cercana al punto de vista; este recurso sonoro no fue capitalizado como forma de sentido, sino comprendido como estilo, como elemento casi marginal. Con un método que alterna el análisis conceptual y de contenido, el objetivo de este trabajo es identificarle en algunos ejemplos durante el cimiento del periodo clásico, subrayar sus consecuencias representacionales y reconocerle como cualidad de lo que determinadas películas son capaces de emplazar y otras no, al tiempo que se indaga en algunas motivaciones para su abandono durante el cine clásico y posterior.

Palabras clave: sonido cinematográfico, historia del cine, representación sonora del espacio, industria cultural

34

ABSTRACT

The paper enquires in point of audition, as an archeology of its applications in critic and productions during the first years of industrial sound cinema (american and european). It is a lucky category since the nineties, since then, has provided clear and numerous examples. Point of audition implies a way to space representation near point of view, never capitalized as a sense form but reduced to style, as a marginal-ish element in film industry. Using a methodology that alternates conceptual analysis and content analysis, the goal is to identify it in some examples during the classic period's basis, to underline its consequences in representation and to recognize it as a quality in what some films are able to place and some others are not, and to point out some reasons for its abandonment in classic cinema and later.

Keywords: film sound, history of cinema, sound representation of space, cultural Industry

Hay una secuencia en *Finishing School*¹ en la que Miss Van Alstyne (Beulah Bondi), prefecta del internado, acompaña a la recién inscrita Virginia Radcliff (Frances Dee) a su habitación y le presenta con Cecilia Pony Ferris (Ginger Rogers), su compañera. No parece nada especial: un *dolly in* para la conversación en el andar, *close up* o *medium shot* en plano contraplano para diálogos y réplicas. Un fragmento cualquiera entre los millones filmados entonces; sin embargo, su banda sonora parece lejana. Cuando las actrices están frente a cámara, sus voces son inteligibles y brillantes (muchos armónicos medios agudos y pocos medios graves); cuando avanzan por el pasillo de espaldas a cámara, la inteligibilidad se reduce mínimamente, hay una reverberación precaria y se pierde brillo (menos armónicos medios agudos y más medios graves); cuando Cecilia responde desde atrás de la puerta hay todavía menos inteligibilidad e intensidad y un timbre menos brillante, también en sus pasos cuando se dirige a abrir desde dentro; la forma sonora inicial, su brillo e intensidad, se recupera en el plano contraplano, Van Alstyne vuelve a alterarse cuando regresamos al plano americano de las tres, cuando se despiden dirigiéndose hacia dentro de la habitación, proyectando la voz fuera del eje de captación de la cámara y el micrófono, y sale.

35



Imágenes 1, 2, 3 y 4: fotogramas del segmento de *Finishing School* (Nichols y Tuchock 1934) donde se alteran las sonoridades según el emplazamiento de cámara.

¹ G. Nichols y W. Tuchock, *Finishing School* (Hollywood: Radio Pictures, 1934), DVD.

En la secuencia destacan los saltos de sonoridad correspondientes a la posición del micrófono en cada plano, clarificando la posición discontinua de captación sonora y visual, y estableciendo específicas posiciones de percepción en cada toma, ajustes no limitados a la visualidad, que trascienden a la posición del micrófono; se está haciendo tangible una posición del auditorio donde los eventos suceden y la dispersión con la que suceden, que es, literalmente, una perspectiva. De alguna manera, *Finishing School* plantea una concordancia entre punto de vista y punto de audición en relación con la vida real, en la que, cuando se escucha a través de una puerta o cuando el hablante enuncia de espaldas, las locuciones se percibirán opacas y con menor intensidad.

36 No es sencillo objetivar la escucha real; se trata de un proceso individual, consistente en una serie de operaciones neurológicas y óticas determinadas fisiológicamente, que cada cuerpo resuelve dentro de sus límites específicos. En física, la escucha real, la que es natural, se comprende según los parámetros acústicos: una alteración del sonido original por la dispersión de una onda sonora con amplitud, estructura armónica y frecuencia dentro del rango audible para el oído humano. Las transformaciones establecidas por la acústica contemporan fenómenos como la absorción y el impacto de condiciones como la humedad, cómo se desplaza la onda original y cómo un sitio particular incide en el estado de un sonido. No involucra condiciones culturales (es real, natural); estas surgen cuando el sonido se valora o se representa. Tampoco implica la atención con que un sonido puede o no ser contemplado y estimado individualmente: el sonido se transforma ahí, que los cambios sean o no advertidos no implica que no sucedan.

Las fracturas que distancian la experiencia de la representación no son ninguna novedad, hay un canon de por medio. Por un lado es llamativo que, con un vistazo superficial a casi cualquier conjunto de ejemplos, el cine clásico tiende a acopiar y privilegiar los diálogos por encima de todo lo demás; por otro, y más allá de este verbocentrismo, el cine ha educado a su público según esa forma sonora: se trata de una ideología, un aprendizaje de la forma mediática que construye cánones asumidos por el público como naturales.²

² R. Altman, *Sound Theory. Sound Practice* (Nueva York: Routledge, 1992), 39.
M. A. Doane, «Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing», en *The Cinematic Apparatus*, editado por Teresa De Laurentis, 47-60 (Milwaukee: Mcmillan Press, 1980), 47-48.

La secuencia comentada sugiere algo distinto: representa sonoroamente la puerta y el andar no mediante la lingüística ni la indicación, sino modelando la forma para dar cuenta de las acciones y los escenarios en el propio registro, colaborando con la cámara para representar audiovisualmente el espacio. Ese recurso se llama punto de audición, una forma de la perspectiva sonora que se empata con el punto de vista conservando la atenuación, la coloración y la reverberación con que cualquier recinto modela a los sonidos que ahí se crean y se desplazan para alcanzar a una escucha corporal o mecánica.

Sin un ejemplo como el referido, la mancuerna de la imagen y el sonido se asume como hecho consumado, aunque el argumento no sea fácil de sostener. En círculos más o menos populares se admite que el cine es un medio narrativo, pero se obvia que tal capacidad radica en sus condiciones representacionales, en una potencia para construir la realidad donde sucede el relato, la diégesis.³ No es extravagante señalar al cine como medio visual, una concepción reinante que impone implicaciones para la construcción de imágenes, entre otras, la perspectiva mediante el punto de fuga, un determinismo del que no puede escapar; su técnica reitera normas centenarias para representar el espacio, construyendo un punto de vista y especificando un lugar para el espectador.⁴ Pero el cine es sonoro desde hace casi una centuria, un lazo tecnológico que planteó una pregunta por la relación del punto de vista con el punto de audición; se trata de una forma particular del sonido en la que pocas veces se repara; señalarle en análisis es apuntar

37

J. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema* (Nueva York: Columbia University Press, 2000).

3 *Diégesis* es un término narratológico para designar al lugar y el tiempo donde sucede el relato, su realidad; mediante ella se distingue al sonido diegético como los eventos sonoros que proceden desde esa realidad, lo que pueden o podrían escuchar los personajes, así como al sonido extradiegético, los elementos sin justificación de existencia en ese plano y solo audibles por el público, espectadores externos a la narración.

4 El punto de fuga es la convención para la representación visual del espacio en un plano; consiste en deformar líneas paralelas en líneas de paralaje, que convergen diagonalmente en un punto de proyección creando pirámides sobre el plano; su origen está en la cámara oscura, dispositivo replicado para la captura fotográfica y filmica.

J. L. Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», *Film Quarterly* 28, n.º 2 (1974): 39-47.

hacia consideraciones que parecen abstractas, participar de discursos más bien apasionados y difíciles de sostener y de compartir, porque el punto de audición es un elemento inherente al plano que, sin embargo, ha caído en la estimación de manierismo opcional, no imprescindible como estrategia estilística ni como elemento productor de sentido.⁵ Quizá motivos afines han alentado la relectura de teorizaciones semi-nales que evolucionaron marginando a esta y otras categorías, evidenciando que la teoría ha vuelto para apropiarse de ellos solo en últimas décadas, campos conceptuales que trascienden cuando se destacan ciertos criterios para revisitar los inicios del cine sonoro.

38

¿Cómo coexisten la teoría y la práctica del punto de audición en los primeros años del cine clásico? Aunque son escasos, es posible identificar ejemplos de este periodo que, como *Finishing School*, construyen sus planos acompañando al montaje en los cambios de emplazamiento de cámara, significativas alteraciones en la percepción de las acciones según la posición en que son contempladas. Una preocupación no exclusiva de la producción, su formalización se acompañó de críticas y teorías que colaboraron para la representación aural del espacio. ¿Hay algún correlato entre el discurso teórico y la forma en que se producen las películas? Para determinarlo, primero es necesario identificar lo que hoy se reconoce como punto de audición, formulado medio siglo después de los ejemplos aquí observados. A partir de ahí, se indagará en las primeras aproximaciones a la categoría, ilustrando algunos de los abordajes teóricos con mayor estimación histórica más o menos contemporánea, para concentrarnos en los caminos del estilo industrializado por Hollywood y explorar, según la pregunta de cómo se conceptualizó esta concordancia entre 1928 y 1941, los primeros lustros del sonido fílmico, fundamentales para el cine clásico de Hollywood.

Para lograr lo anterior, acudiremos al trabajo de dos autores estadounidenses, uno desde sus escritos, otro desde recuperaciones

5 D. Bordwell y K. Thompson, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 2003), 310.
K. Kalinak, *Sound* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2015), 47–48.
D. Neumeyer, *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (Indianapolis: Indiana University Press, 2015), 8.

contemporáneas; también a dos extranjeros que toman a Hollywood como referencia, un húngaro escribiendo en alemán y un soviético. Alternadamente, tomaremos algunas muestras de la siguiente manera: de *Finishing School* (ya comentada) como los inicios del cine sonoro; de *Citizen Kane*⁶ y *How Green Was My Valley*⁷ como ejemplos opuestos y concluyentes (formal y temporalmente) del periodo; y *Dizdertir*⁸, extranjera a Hollywood e idealmente ilustrativa de la crítica de su director. La intención no es reiterarles, sino confrontarlos en revisiones alternadas para establecer conexiones mediante el análisis textualista, considerando, sin profundizar, los marcos generales desde donde se pronuncian y señalando la afinidad de problemáticas explícitas e implícitas a pesar de las diferencias geográficas o lingüísticas.

1

El Hollywood clásico es mucho más amplio de lo contemplado aquí. Se le considera como el cine producido ahí entre 1928 y 1956, espacio geográfico y período histórico en que se instituyó una industrialización para producir películas, al menos, de género, con narrativa lineal, comercializables y apelando al *star-system*.⁹ La meta no fue fácil, se necesitó de un canon estético útil en cualquier producción, es decir, para ser obedecido en cualquier latitud y en lapsos tan amplios que permanecen hasta hoy¹⁰, porque si bien es cierto que el estilo clásico ya se declaró agotado, también es verdad que sentó las bases aún vigentes. Por todo esto, al mencionar el cine clásico, Hollywood o el cine industrial, estamos hablando de una sensibilidad, un estilo de producción y una expectativa recepcional que han resultado en las más afortunadas para el consumo de las masas.

Ese periodo también es el origen del cine sonoro. Su llegada planteó diferentes debates, el más conocido define posturas a favor y

39

6 O. Welles, *Citizen Kane* (Hollywood: RKO Radio Pictures, 1941), DVD.

7 J. Ford, *How Green Was My Valley* (Hollywood: Twentieth Century Fox, 1941), DVD.

8 V. Pudovkin, *Dezertir* [*El desertor*] (Moscú: Mezhrabpomfilm, 1933), DVD.

9 S. Hayward, *Cinema Studies* (Londres: Routledge, 2000), 64.

10 Doane, «Ideology and the Practice...», 47.

en contra, una generalización que disimula los matices de cada argumento. Por ejemplo, el supuesto retroceso del universalismo: «La película silente, antes que nada, es un medio de expresión universal. Las películas habladas tienen necesariamente un campo limitado, están confinadas a una lengua particular o a razas particulares»¹¹. También fue visto como oportunidad para una nueva poética capaz de superar las documentaciones superficiales, como la revelación del mundo audible de Balázs.¹² En el otro extremo se criticaba un entusiasmo quizá conformista: «El diálogo humano parece dispuesto a permanecer como el elemento menos edificante del sonido»¹³. «Se sentían mucho más atraídos por ver el nuevo “juguete” que por experimentar una nueva emoción»¹⁴. Y muchas aristas más.

Una de esas diatribas es la concordancia audiovisual, tematizada entonces como *perspectiva sonora*, justo como se construye en *Finishing School*, donde las voces entregan algo más que la personalización tímbrica y la palabra: incluyen la sonoridad de donde se pronuncia. Quizá la propuesta fue desechada muy rápidamente, pero en su fugacidad, gestó lo que se distinguiría como punto de audición. Nuestra meta es reconocer ese cimiento crítico y representacional, responder a la pregunta por cómo se relacionaron práctica y teoría del espacio audiovisual, su cuidado y desarrollo, en los primeros catorce años del sonido en el cine clásico.

El punto de audición se define como un sonido directo que interactúa con su atenuación por la distancia y su reverberación por el espacio donde sucede. Es el registro de la transformación formal del sonido original conforme se dispersa en un recinto determinado, lo que indica su audición dentro de la trama ficcional, su existencia y percepción por los personajes dentro de la película, modificaciones que se traen a cuentas para atraer al espectador a la diégesis, justo al punto

11 C. Chaplin, «A Rejection of the Talkies», en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, editado por Scott MacKenzie, 1054–1057 (Berkeley: University of California Press, 2014 [1931]), 1055.

12 B. Balázs, *Early Film Theory* (Oxford: Berghan, 2010 [1930]), 185.

13 Balázs, *Early Film Theory*, 184.

14 W. Ruttman, «Revelación del mundo audible», en *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquim Romaguera, 191–192 (Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1929]).

donde un sonido es escuchado, quizá una analogía a cómo la cámara emplaza desde donde algo se observa y no desde donde sucede y será observado. El punto de audición fomenta la inmersión en la narrativa, escuchar las acciones desde dentro, estar ahí donde suceden los hechos, y no afuera, en la exterioridad donde se contempla el registro de los sucesos como se implica en la expectación de una película.¹⁵

La postulación formalizó diversos y muchas veces inconexos señalamientos previos. Doane: «La ilusión aural de una posición construida mediante la aproximación de una perspectiva sonora y por técnicas que especializan la voz dotándole de “presencia”, garantiza la singularidad y estabilidad de un punto de audición»¹⁶; Burch: «Los *extreme close ups* se asocian con una presencia sonora extremadamente íntima, los *long shots* con un exagerado eco [recogido por el] *boom*, el agudo contraste sirve como uno de los elementos deliberadamente accidentados del *découpage* de una película»¹⁷. Todas ellas parecen calcular una potencia ya apuntada en la heurística fonográfica, específicamente la reverberación, el matiz, la fidelidad, el ambiente y la relación entre encuadre y aumento.¹⁸ Poco antes de Altman, la categoría se problematizó, en la influyente *L'audio-vision*¹⁹, se construyó como *punto de escucha* y se observó según la semántica de su nombre. Para Chion, implica un sentido espacial: «¿Desde dónde oigo? ¿Desde qué punto del espacio representado en la pantalla o en el sonido?», al mismo tiempo que un sentido subjetivo: «¿Qué personaje, en un momento dado de la acción, se supone que oye lo que yo mismo oigo?»²⁰. El francés aclara que la escucha da cuenta de la distancia, pero no puede entregar representaciones certeras, ninguna ubicación precisa; demerita la relevancia de atenuación, coloración y reverberación y entrega la localización a la vista, proponiendo renombrar como *área de escucha*²¹, como si oír a distancia siempre fuese en una amplia zona donde se reúnen distintos puntos equidistantes desde donde se escucha una fuente.

15 Altman, *Sound Theory...*, 59–60.

16 Doane, «Ideology and the Practice...», 45.

17 N. Burch, «On the Structural Use of Sound», en *Film Sound*, editado por Elizabeth Weiss, 200–209 (Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1973]), 203.

18 P. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza, 2008 [1966]), 53.

19 M. Chion, *Audiovisión* (Barcelona: Paidós, 1993 [1990]), 90–92.

20 Chion, *Audiovisión*, 91.

21 Chion, *Audiovisión*, 92.

Chion tiene razón, aunque el origen de un sonido diegético puede establecerse de muchas maneras, por ejemplo, con las reacciones de los personajes en cuadro, en *Finishing School*, como ellas reaccionan a las respuestas de Pony tras la puerta. En otro sentido, los dos años de distancia permitieron a Altman blindarse y reivindicar que, generalmente, en una toma sonora con tales características, se visualiza al personaje de la escucha, a quien se supone que oye lo mismo que yo oigo; también que comúnmente al recurso antecede una presentación de la fuente sonora, resolviendo la distancia entre uno y otro mediante el montaje, es decir, anticipándose representando en pantalla el punto en el espacio del sonido desde donde yo estoy oyendo.²²

Quizá pueda construirse una biografía con la amistad entre los autores, quizá deba advertirse la premura del francés, el caso es que Altman aprovecha el antecedente para redimensionar al punto de audición con diferencias como que no atiende a la escucha, sino a la audición; en cierto sentido son sinónimos, ambos refieren la recepción, pero la audición contempla también a la emisión, como en audiencias con el rey²³, como un músico demuestra su valía: engloba al punto desde donde se oye y el lugar desde donde se hace oír. Con esa determinación, Altman le presenta como asunto audiovisual, incorporando a la imagen, y le designa imposible en medios ciegos.

Desde Altman, la categoría pudo explorarse en contribuciones de *Sound Theory*. *Sound Practice* como Truppin (1992), Ruof (1992) o Lastra (1992), pero su uso teórico explotó tras la publicación (Tabla 1). Se recuperó íntegramente por Ribrant²⁴, Sonnenschein²⁵ y otros, como herramienta estilística y de análisis formal; Smalley subrayó su realismo por emplazar al escucha dentro de la diégesis²⁶; Wright²⁷ le ancló a la identificación que sustituye el cuerpo del espectador por el actoral,

²² Altman, *Sound Theory...*, 251.

²³ M. Schafer, «Open Ears», en *The Auditory Culture Reader*, editado por Michael Bull, 25–39 (Oxford: Berg, 2003), 30.

²⁴ G. Ribrant, «Style Parameters in Film Sound» (tesis doctoral, Stockholms Universitet, 1999), 25–26, <https://filmsound.org/bibliography/stylepara.pdf>

²⁵ D. Sonnenschein, *Sound Design* (Michigan: McNaughton & Gunn, 2001), 163.

²⁶ D. Smalley, «Space-form and the acousmatic image», *Organized Sound*, vol. 12 n.º 1 (2007): 40.

²⁷ B. Wright, *Making Films Sound Better* (tesis de maestría, Carleton University, 2005), 54.

pero Connor²⁸ le imputó como dispositivo de dispersión y desmembramiento del cuerpo del espectador antes de que logre suplirle por el cuerpo del personaje como única vía posible; Lastra²⁹ le reconoció como humanización del aparato tecnológico al emular la experiencia real, aunque Kozloff³⁰ le acusó de misantropía por distraer de la expresión lingüística, y una etcétera tan largo que no podemos hacer justicia.

Aunque se definiera en 1992, muchas de sus variables fueron advertidas desde que la fonografía llegó al cine. Eso es lo que se determinará aquí: las referencias fílmicas y teóricas a la *perspectiva sonora*, el apuntalamiento para el punto de audición, en los primeros quince años de cine sonoro en Hollywood.

Tabla 1: cronología parcial de aproximaciones teóricas al punto de audición posteriores a su postulación por Rick Altman

Año	ENFOQUE	FUENTE
1992	Se explora en el mismo tomo en que se define, se localiza explorando ejemplos.	Truppin (1992), Ruof (1992) Lastra (1992)
1999	Se recupera íntegramente y se señalan los aportes de este tipo de análisis de la diégesis.	Ribrant (1999, 25–26)
2000	Se humaniza al aparato cinematográfico por comprender al punto de audición como equivalencia de la escucha real, natural, lejana a la escucha tecnológica. Se le acusa de misantropía porque distrae la atención sonora del discurso subjetivista a la sonoridad.	Lastra (2000, 140) Kozloff (2000, 120)
2001	Se recupera íntegramente para reconocerle como un estilo fílmico.	Sonnenschein (2001, 163)
2005	Se le ancló como herramienta que establece una perspectiva subjetivista que resulta muy útil para la identificación del espectador.	Wright (2005, 54)
2007	Se destacó su potencial para el realismo por em-plazar al escucha dentro de la diégesis.	Smalley (2007, 40)
2013	Se advierte su fomento para la dispersión del cuerpo recepcional previa a la identificación.	Connor (2013, 107)
	Incursiona en televisión como vía de paralelismo diagético.	Høyer (2013)
2015	Se evidencia que, como estilo, no aporta a la construcción del sentido narrativo.	Neumeyer (2015, 8)

28 S. Connor, «Sounding Out Film», en *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, editado por Claudia Gorbman, 107–120 (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 107.

29 Lastra, *Sound Technology...*, 140.

30 S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue* (Berkeley: University of California Press, 2000), 120.

La llegada del sonido planteó diferentes debates. Uno de muchos fue sobre la relación que debe existir entre la escala de la imagen y la del sonido.³¹ No es asunto banal; en sí misma determina la audiovisualidad del plano, su presentación para contemplarse sincrónicamente. Hoy, la relación de tallas se asume como un problema resuelto, como si se hubieran respondido preguntas implícitas como las características técnicas del micrófono, su posición con respecto a los actores, su probable movimiento en la toma, la ganancia ideal, el punto de sincronización, los probables añadidos, etcétera; todas con repercusiones en la inteligibilidad, el ambiente, la identificación, la supuesta posición del escucha o el gusto de realizadores y espectadores.³² Casi cien años después, no es claro que se hayan considerado todas las variables, es decir, que la sonoridad diegética se realice en sus planos, que la audiovisualidad se haya resuelto eficazmente, que el espacio logre representarse por vía aural y que, como resultado, la diégesis sea efectivamente emplazada en cada plano.³³

44

Altman³⁴ y Doane³⁵ reportan un planteamiento del problema en un debate en diferentes publicaciones especializadas en Estados Unidos. Uno de los participantes fue Carl Dreher, ingeniero que, tras una breve carrera en la radio, dirigió Protophone Inc, subsidiaria de la disquera RCA creada para explotar el sonido fílmico. En 1929 se trasladó a RKO, uno de los grandes estudios cinematográficos, cuando se inauguró el departamento de sonido.³⁶ Dreher fue ingeniero de grabación, entre otras, en *Finishing School*; es parte de una generación que creció con el desarrollo de fonografía, telefonía y radio, novedades pioneras de la au-

31 Altman, *Sound Theory...*, 46.

32 Altman, *Sound Theory...*, 46-47.

Bordwell y K. Thompson, *El arte cinematográfico*, 53.

Doane, «Ideology and the Practice...», 52-53.

S. Larson, *Pensar el sonido* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010), 109.

33 Altman, *Sound Theory...*, 45.

Doane, «Ideology and the Practice...», 51.

34 Altman, *Sound Theory...*, 46-47.

35 Doane, «Ideology and the Practice...», 52-53.

36 H. Hanson, *Hollywood Soundscapes* (Londres: Palgrave, 2017), 12.

alidad mediada que planteaban muchas interrogantes. Asimismo, estas atraían a ingenieros de su tiempo y geografía para domar la corriente eléctrica y su ruido inherente y lograr sonidos deseados para zanjar en la transducción y el envío de la señal y entregar fonemas inteligibles, atendiendo el cometido de la telecomunicación lingüística. En ese marco, Dreher observa un gesto en la producción de Hollywood:

‘Perspectiva’ sonora, o la correspondencia de la calidad del sonido con la imagen mostrada en pantalla. Se acuerda que una imagen en *close up* requiere un sonido en *close up*, esto es, sonido como el que uno está acostumbrado a escuchar de una fuente cercana sin la intervención de obstáculos. Pero cuando la fuente de sonido en la imagen se aleja a una distancia mayor, no hay un acuerdo general sobre la variación propia de la calidad del sonido correspondiente. Algunos críticos creen que la calidad del *close up* debería mantenerse aún con una imagen en *long shot*. Observadores más exigentes se inclinan por la opinión de que en general el sonido debería seguir la acción, que el volumen debería decrecer con el incremento de la distancia en la imagen, pero para eso, aún en su mínimo, el sonido debe tener volumen suficiente para entender claramente, si la acción del guion así lo requiere.³⁷

45

El ingeniero parece motivado por el pleno uso fonográfico en el cine durante su primer lustro y la poca reflexión que le acompañó. Desde su cargo, Dreher se posiciona como mediador de estilos en los *talkies*, cuando presumir la sincronía dialógica era la expectativa. Maneja la diversidad con neutralidad casi salomónica: reconoce que la práctica pide voces cercanas, claras, inteligibles y limpias, justo como se percibe un *close up*, pero da lugar a la correspondencia de distancias, que lo emplazado entre cámara y acción involucre al espacio entre la enunciación y la captura en locación, la forma a la que se está acostumbrado a escuchar una fuente lejana sin obstáculos, es decir, referenciando la

37 C. Dreher, «Recording, Re-Recording and Editing Sound», *JSMPE*, vol. 16 n.º 6 (1931): 757, <https://archive.org/details/journalofsociety19socirich/page/868/mode/2up>

realidad. Dreher recupera propuestas sonoras que parecen anónimas, pero proceden de ingenieros como John Cass o Lewis Physioc que implican al registro sonoro como dispositivo de representación del espacio³⁸; cuida no ser radical, quizá por su compromiso con el estudio, quizá por conocer el giro de las producciones, pero se instala en una prelación del diálogo sin abandonar al espacio; critica a quienes sobrevaloran el *close up* sonoro como inteligibilidad por encima de la perspectiva subrayando la escala de la imagen. «Parece que no se puede contradecir la escala de la imagen»³⁹.

46

La cita presenta a un autor que escucha a la crítica y al público, y con una preocupación loable. Las inquietudes por la representación son propias de una sensibilidad estética, no necesariamente asociada con el perfil técnico común entre ingenieros; parece aspirar a un lugar no predeterminado por sus estudios. En el contexto, su logro es plantear la representación del espacio en el seno de Hollywood: le identifica e intenta justificar en función del referente y la expectativa de la audiencia, consciente de que el cine necesita construir públicos mediante la contemplación. Con esta base, la sonoridad de Hollywood estará sujeta a devenires entre el consumo y reflexión que el cine clásico auspició en su nacionalidad.

No estaba solo. Otra figura con gran peso y cercanas aportaciones fue Joseph Maxfield,⁴⁰ uno de los más prominentes técnicos de la era.⁴¹ Partió del cine como emulador de la percepción humana: la fonografía fílmica deberá dar cuenta de la distancia entre los dos polos de la audición, donde se oye y donde se hace oír, que corresponda con la percepción real, porque emularía la tensión entre la mirada y la escucha que habitualmente sucede neurológicamente.⁴² La eficiencia técnica se basa en que la cámara sustituye al ojo y el micrófono al oído de un testigo imaginario de la escena,⁴³ enfatizando en lograr una grabación que corresponda con la imagen para que cualquier miembro

38 Altman, *Sound Theory...*, 49–51.

39 Lastra, *Sound Technology...*, 213.

40 Altman, *Sound Theory...*, 49.

41 Lastra, *Sound Technology...*, 182.

42 Altman, *Sound Theory...*, 49.

43 Maxfield citado en Lastra, *Sound Technology...*, 183.

de la audiencia tenga la ilusión de ser un espectador presente,⁴⁴ justo como en la secuencia de *Finishing School*, donde se construye la ilusión de que yo estoy ahí con ellas porque contemplo las acciones y diálogos con el ojo de la cámara y la oreja del micrófono. Parece que la escala de la imagen no puede contradecirse.

En diversos artículos publicados en los treinta, Maxfield aisló los atributos que determinan la evaluación de la escucha (los asumidos como objetivos por la mancuerna acústica/neurología). Aquello demuestra que la intensidad (amplitud, *loudness* o volumen) es una variable parcial, insuficiente para determinar la distancia. Maxfield destacó la síntesis del escucha entre la percepción del sonido directo y su reverberación como cualidad para resolver la relación entre escalas sonora y visual,⁴⁵ pero esa reverberación no es espontánea, sino que está anclada a la locación. Maxfield calificó como poco profesional alterar la acústica del lugar porque el color y la reverberación de un recinto rara vez estarían realmente perjudicando la inteligibilidad y, en su lugar, generalmente se alteraba para lograr el tipo de registro que según los productores tendría mayores posibilidades comerciales.⁴⁶

47

Consciente de la proyección monoaural, con una sola bocina detrás de la pantalla, Maxfield defiende que, para dar cuenta de la perspectiva, se requiere de un único micrófono⁴⁷ que, si se dispone junto al eje óptico, será capaz de acopiar todas las variables, incluso las variaciones de talla. Para especificar la posición idónea del micrófono, el ingeniero desarrolló gráficas que cruzan su distancia con la apertura del lente (en un porcentaje con respecto a la distancia de la cámara con el sujeto filmado)⁴⁸ (Gráfico 1); su practicidad le permitió sistematizar el trabajo del microfonista, y, más importante, su publicación permitió emular la técnica, dotando a sus artículos de gran influencia.⁴⁹ Con teorizaciones afines, el sonido fílmico encontraba su lugar en el proceso para la identificación del espectador, justificando su rol

44 Lastra, *Sound Technology*..., 161.

45 Altman, *Sound Theory*..., 50.

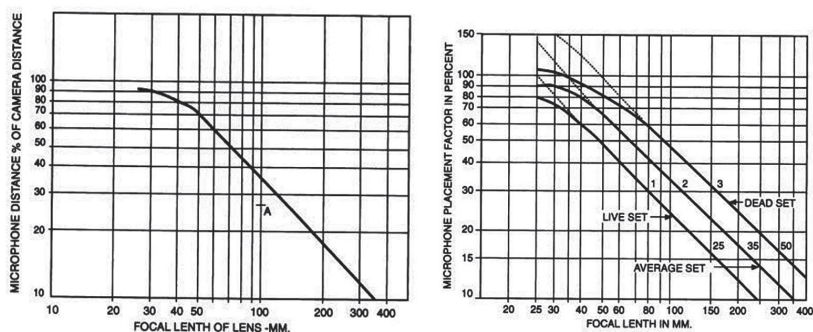
46 Lastra, *Sound Technology*..., 177.

47 Altman, *Sound Theory*..., 50.

48 Altman, *Sound Theory*..., 52.

49 Altman, *Sound Theory*..., 51.

en el lenguaje cinematográfico, dos preocupaciones del momento; el éxito de sus publicaciones sugiere una búsqueda gremial en la que otros ingenieros de grabación (que serían llamados *sonidistas*) serían convocados para colaborar en un canon. Las diatribas de Dreher y Maxfield pueden verse como invitación a una escuela en que el sonido participaría de la representación del espacio adaptando la perspectiva visual al plano audible.



48

Gráfico 1: relación de la distancia focal de la cámara con la posición del micrófono para alcanzar la perspectiva acústica (Gráficos de Maxfield de 1931 reproducidos por Altman⁵⁰).

La atención de este grupo estaba sesgada; asumían que la experiencia real era universal, absoluta y susceptible de ser recreada; su comprensión del cine sonoro estaba determinada por una misión realista, fiel, como la atribuida a la fidelidad, una visión del sonido cercana a cómo se asumía que el film era analogía absoluta y universal del mundo visible, la materialización del sueño de lenguaje total por sus bases en la semejanza,⁵¹ como aseguraba Chaplin. Si el cine sustituía a la retina, el punto de vista y el procesamiento neuronal de la visión, Dreher y Maxfield asumieron que la correspondencia de escalas satisfaría la demanda de cualquier público. Un sistema de representación basado en emular a un espectador imaginario que atestigua desde el set; como defendía Maxfield, colocar el micrófono tan cerca de la cámara como

⁵⁰ Altman, *Sound Theory...*, 51.

⁵¹ D. Lizarazo, *La fruición fílmica* (México: UAM, 2004), 113.

la oreja lo está del ojo sería la apuesta por un realismo antropocéntrico, quizá ingenuo, que no rendiría frutos porque, como se verá, sería desechado por una forma industrial.⁵² No puede negarse que, desde su formulación hasta sus teorizaciones más profundas, su postura puede guiar aproximaciones para una representación audiovisual, sus problemas e implicaciones.

También había un espíritu distinto, una sensibilidad que comprendía al cine sonoro desde enfoques diferentes, pero que en su momento resultarían afortunados en específicas naciones y eventualmente en muchas más. Un ejemplo es su desarrollo en la Rusia soviética, donde Vsevolod Pudovkin observa los procesos de producción de su compañero y amigo, Sergei Eisenstein.

[En] las películas habladas el montaje es casi imposible porque debemos cortar con tijeras fragmentos de frases y palabras. [...] Para resolverlo, la parte sonora de la película se filma por separado de la parte no sonora. Los sonidos, ruidos y música necesarios se graban en película de acuerdo con un programa predeterminado. Es muy posible que este trabajo se realice en paralelo con el rodaje de la parte no sonora de la película, es posible que se haga de antemano, y también es posible que se lleve a cabo posteriormente, después de la parte no sonora, cuando cada fragmento y secuencias individuales de la película ya se han rodado.⁵³

49

La entrevista no contempla una perspectiva, sino una *regrabación* (llamada postsincronización o reemplazo automático de diálogos, ADR por sus siglas en inglés), un doblaje en el mismo idioma y generalmente por los mismos actores, que problematiza tiempos y espacios distintos, con consecuencias en al menos dos líneas. Una histriónica, la distancia entre dos procesos actorales supuestamente en unicidad; otra espacial, las diferencias de talla de la propuesta estadounidense. Quizá los manierismos de la vanguardia rusa (escénica, literaria

⁵² Lastra, *Sound Technology...*, 183.

⁵³ V. Pudovkin, «Conversation with Eisenstein on Sound Cinema», en S. M. Eisenstein *Selected Works 1*, editado por Richard Taylor, 131-133 (Londres: BFI, 1988[1929]), 132.

o plástica) implicaron una cinematografía más construccionista que apuntó los avances del montaje; quizá la ideología socialista perpetuaba al cine según la supuesta universalidad. La teoría del montaje desarrollada por este grupo es célebre, pero el fragmento aclara que el sonido no sería tratado con la técnica de yuxtaposición de distintos puntos de vista en un flujo temporal, la banda sonora reprimiría la diversidad de puntos de audición negando la relación de tallas. Este grupo de cineastas no parece interesado en emplazamientos corpóreos basados en la realidad. Los ejes para llevar a la tecnología lejos de la emulación perspectivista fueron muy claros.

50

[...] Cuando se filma una película sonora y queremos transmitir voz o habla, es extremadamente difícil alternar las tomas. El material crítico que tenemos a la mano relatando los *films* sonoros que ahora son exhibidos en América, indica que muy frecuentemente la persona cuyo rostro se muestra en *close up* en pantalla no habla más fuerte que otra persona vista en *medium* o *long shot*. [...] Esto ocurre porque es extremadamente difícil regular el volumen en el cine sonoro. Adicionalmente, los micrófonos no siempre están ubicados en el mismo sitio que la cámara (por numerosas razones técnicas en las que no profundizaremos aquí). No hay duda de que esta ‘discrepancia’ confunde considerablemente a la audiencia. [...] Es muy posible imaginar un rostro filmado en *close up* con una voz apenas audible o una persona filmada en *long shot* puede hablar excepcionalmente alto. El problema, dice Eisenstein, no está en el hecho de que el tipo de encuadre corresponda exactamente con el volumen del sonido. Eso depende enteramente de la intención del autor. En orden de eliminar un efecto particular o para producir un efecto inesperado, se puede y debe enfatizar la discrepancia entre los sonidos y la distancia del objeto filmado por la cámara.⁵⁴

Así se justifica la regrabación, pero también se plantean problemas no necesariamente resueltos. 1) Eisenstein y Pudovkin reconocen a

54 Pudovkin, «Conversation with Eisenstein...», 133.

Hollywood como ejemplo privilegiado, canon, lo hecho ahí está bien hecho e indica cómo debe hacerse. 2) En ese momento histórico, la tecnología es precaria, no idónea para el desarrollo incursionado; los micrófonos eran pesados, omnidireccionales y distinguen ínfimamente la señal del ruido,⁵⁵ la compleja regulación del volumen restringe operaciones de atenuación.⁵⁶ 3) La forma sonora es una licencia que no requiere referir la experiencia real. 4) Tal autorización abre oportunidades autorales; independientemente de su complejidad en la Unión Soviética, aún hoy no parece sencillo especificar lo que debe comprenderse, qué quiere decir un autor, cuando una persona filmada en *long shot* es audicionada excepcionalmente alto. 5) La disociación de tallas y perspectivas puede comprenderse como contrapunto, esa ruptura de lo visual con lo sonoro que evoca significados específicos, proclamada en el *Manifiesto ruso*.⁵⁷ El contrapunto se inserta muy bien en la comprensión del montaje silente como yuxtaposición: cada plano funciona como una célula autónoma cuyo encadenamiento con otro plano disímil potenciará su drama por contraste, manierismo hábilmente desarrollado en *Odesskaya lestnitsa* [La escalera de Odessa], pasaje de *Bronenosets Potemkin*.⁵⁸ El sonido se dispone como otra célula, otra variable para efectuar contrastes que persiguen sentidos específicos, pero Pudovkin no considera la yuxtaposición de tallas como potencial

51

55 Altman, *Sound Theory...*, 51-53.

Kalinak, *Sound*, 46.

56 Es notoria la sonoridad de estos dispositivos en los primeros ejercicios fonográficos, pero no es sencillo señalarle. Su versión original, sin correcciones técnicas, es de muy difícil acceso; además, las grabaciones son «completas», quiero decir, el sistema micrófono-pre-amplificador-grabadora deformó la sonoridad y no es posible aislarles. Considerando las remasterizaciones, el cine es un caso más sencillo, parece menos interesado en la comercialización de estos ejemplos que en presentarles a la sensibilidad contemporánea, y en algunos casos, más preocupado por el documento histórico. Un ejemplo de esta microfonía es *Conchita Piquer* (De Forest 1923). En aquel cortometraje se observan tres especificaciones técnicas: el enmascaramiento de voz y música (con intensidades cercanas), la indistinción tímbrica entre voz y violines (confundiendo los tonos alargados de timbres medios-agudos, a diferencia de las castañuelas que, sincopadas, logran diferenciarse mejor) y el ruido de fondo (casi tan alto como lo ejecutado). Si bien es cierto que las tres son causadas por todo el sistema, el cortometraje es ejemplo de aquella microfonía.

57 S. Eisenstein, V. Pudovkin y G. Aleksandrov, «Contrapunto orquestal», en *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquim Romaguera, 182-185 (Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1928]), 184-185.

58 S. Eisenstein, *Bronenosets Potemkin* (Moscú: Mosfilm, 1925), DVD.

heurístico, sino como extrañamiento en la contemplación, como una «anormalidad sonora», con toda la carga ideológica implícita, en los primeros años del sonoro.

Dizdertir [*El desierto*]⁵⁹ abre con planos de hombres durmiendo en la calle con música extradiegética. En la segunda secuencia, Karl Renn (Boris Livanov) pregunta a Ludwig Zelle (Vazili Kovrigin) si ha escuchado el silbido, que provendría del exterior de la vivienda; en cada plano, las voces carecen de diferencias de intensidad, timbre o reverberación, resulta más notorio que Ludwig sale del eje del micrófono (término técnico que refiere una línea imaginaria entre el frente del micro y la fuente) con el movimiento para levantarse de la cama. La distancia de solo un año con *Finishing School* permite conjeturar que ellos no disponían de la tecnología actualizada como los estadounidenses; la sonoridad del silbido ejemplifica que es «extremadamente difícil regular el volumen en el medio»; la homogeneidad de sonoridades entre el *close up* y el *medium shot* de Karl ilustra la libertad de sincronización; el fuera de eje de Ludwig demuestra la posición de un micrófono fijo con un patrón de captación limitado. En cuanto a la continuidad de la forma sonora —el contrapunto de tallas como heurística— solo puede señalarse el interés de ambos personajes por la salida de casa a tiempo, información emplazada con diálogos y no mediante la forma sonora.

Sistematizados, el Hollywood como origen, los accidentados pinnos tecnológicos, la libertad de sincronización, la heurística autoral y el contrapunto, son argumentos que podrían poner a la banda sonora como escenario continuo que se poblaría por imágenes discontinuas, pero de alguna manera nos devuelven al origen: el extrañamiento del público por la discontinuidad sonora en el montaje; no es claro por qué la yuxtaposición cortando un diálogo por la mitad no sea reconocible como contrapunto. Claro que derivamos del montaje visual, pero los soviéticos parecen fomentar la discontinuidad visual y correlatarla con una continuidad sonora, con estructuras de la visualidad que no imaginan fuera del cine como dispositivo verbocentrista.⁶⁰ Es irónico

⁵⁹ Pudovkin, *Dezertir*.

⁶⁰ Chion, *Audiovisión*, 17-18.

que las mayores autoridades históricas en montaje promuevan saltos para la mirada, que bien podría ser continua, pero que limiten probables rupturas de la escucha, que defiendan un continuo sonoro como mancuerna de una visualidad discontinua; en ello va el disimulo de la potencia para representar al espacio en que acontece la diégesis. Argumentando cuestiones dramáticas, expresivas, narrativas o técnicas, no claras en el fragmento, Pudovkin determina que una fuente sonora como el silbido o los diálogos están supeditados al diálogo, a la significación fonética, arbitraria y convencional, y no a la imagen; parece lejano a técnicas y tecnologías preocupadas por el espacio y su emplazamiento por vía aural. La línea contrasta con la estadounidense, pugna que reverbera hasta confrontar determinaciones industriales y comerciales, como advertía Maxfield, y se alternan por décadas, hasta aquí, en favor de especificidades de cada nación.

Un año después de publicada la entrevista fragmentada, apareció *Der Geist des Films*, de Béla Balázs (1930), un libro en una lengua hegemónica como la alemana, entre guerras, con todas las ventajas sobre una revista en ruso. El húngaro dedica un capítulo completo al sonido, legando profundidad reflexiva en unas cuantas páginas. Hay una concepción cercana a Maxfield: «Y así como nuestro ojo se alinea con la lente, nuestros oídos también se identifican con el diafragma del micrófono»⁶¹. Eso ya contempla un punto de vista y uno de escucha referenciados con la percepción real, una concepción tecnológica quizá como sustituto, quizá como extensión, pero una representación del mundo no específicamente antropocéntrica, como es en la estadounidense.

Balázs comparte la preocupación espacial. Sin ser sonidista, es consciente de que cada espacio impone un modelado, su coloración. Las técnicas fonográficas traen auestas este timbre singular y son capaces de reproducirle íntegramente bajo cualquier condición. Sin embargo, dice Balázs, el fenómeno se topa con la incompetencia del público,⁶² y además, las características de la locación no son suficien-

⁶¹ Balázs, *Early Film Theory*, 189.

⁶² Balázs, *Early Film Theory*, 189.

tes para orientar porque no sitúan nada: «Es posible que podamos escuchar la distancia, pero no la ubicación de los sonidos dentro de él. [...] A menos que podamos ver»⁶³. Parece un antecedente no acreditado del punto de escucha de Chion, fundamentado en la contemplación en la época monoaural. Si un sonido no incluye las puntualizaciones para localizarle en un espacio, es decir, si el registro sonoro es inherentemente contextualizable pero imposible de situar, requiere de un relevo visual para especificar el origen de la perturbación. «El hecho es que los sonidos no proyectan sombras. Por lo tanto, no crean figuras en el espacio. [...] No escucho lo que está a la derecha o a la izquierda, el frente o el reverso, ni escucho la extensión o dirección espacial»⁶⁴. Balázs parece coincidir con la perspectiva sonora de Dreher; a diferencia del técnico, su formación en el análisis de imágenes invita a comprender al sonido como representación y como fenómeno susceptible de profundidad. En *Der Geist*, la distancia es un fenómeno parecido a la dirección, dado que la única bocina del sistema monoaural no es capaz de concretar la posición de la fuente sonora, hace imprescindible el paulatino alejamiento de la fuente con respecto al registro visual, de no ser así, «con mucha frecuencia no podremos saber si un sonido sordo es el débil eco de un fuerte grito en la distancia o un suave susurro cercano»⁶⁵. Otra imposibilidad técnica, pero a diferencia de los soviéticos, él sí confía en que eventualmente se resolverá.

Invita a alejarse del verbocentrismo: «El diálogo humano parece dispuesto a permanecer como el elemento menos edificante del sonido»⁶⁶. Buhler subrayará cómo el húngaro repudiaba el «realismo ingenuo» del diálogo sincrónico, en su lugar, el tratamiento de la voz será para rescatar su fisonomía,⁶⁷ pero Buhler no distingue ese intrínseco realismo más bien topológico. En la cercanía con Maxfield, Balázs

63 Balázs, *Early Film Theory*, 189.

64 Balázs, *Early Film Theory*, 187.

65 Balázs, *Early Film Theory*, 188–189.

66 Balázs, *Early Film Theory*, 208.

67 J. Buhler, *Theories of the Soundtrack* (Nueva York: Oxford University Press, 2019), 34.

es consciente de la huella impresa por la locación, que parece imposible de «limpiar» en el sonido grabado; en esa vía destaca su coincidencia perspectivista, aunque a distancia. La noción del húngaro no es antropocéntrica, la duda por la sensibilidad del público para contemplar y cuidar de la complejidad que puede ofrecer la forma sonora; es consciente de que la representación no está basada en la percepción real, por tanto, nunca defiende una microfonía tan cercana a la cámara como lo está el oído del ojo. La alineación con el diafragma indica una concepción más profunda, no como sustituto, sino como reconfiguración perceptual mediante los usos de la técnica, que no puede atenderse aquí.

3

La preocupación de tallas de Dreher y Maxfield, la revelación del mundo audible de Balázs y el verbocentrismo de Pudovkin y Eisenstein ilustran un origen para los polos en que se comprende al sonido fílmico. La inteligibilidad soviética se distancia de la perspectiva de Balázs porque revela una faceta del mundo audible, una tensión que permite la salomónica repartición de Dreher, pero no son poca cosa. El sonido diegético es herramienta de alta precisión para la construcción de la escena, para que el cine dé cuenta del mundo que entrega a su público. La espacialidad implica representar la diégesis, donde cámara y micrófono toman en sus manos la percepción del espectador, una suerte de realismo audiovisual, de obediencia a la contemplación fílmica por un espectador idealmente presente en la escena. La inteligibilidad corresponde a otro tipo de realismo mucho más psicológico, derivado de la poética verbocentrista, no perceptual, sino logocéntrica.⁶⁸ El primer caso responde a una mimesis como alineación de dispositivos, el segundo responde a una retórica del montaje.

55

68 M. A. Doane, «The Voice in the Cinema», en *Film Sound*, editado por Elizabeth Weiss, 162–175 (Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1980]), 58–59.

Su polarización radica en la obediencia a la audición real, campo que aparentemente no puede satisfacer ambas expectativas, de la palabra y del espacio, sino que urge que la captura pondere alguna. Pero también hay un problema técnico. En los veinte tardíos, la captación se realizaba ocultando en la escenografía múltiples micrófonos de carbón, condensador o piezoeléctricos, pesados y voluminosos, con patrones de captación omnidireccional (muy sensibles al ruido circundante) y con rangos dinámico y operativo más bien estrechos.⁶⁹ Con estas características es necesario montarles a menos de un metro de la fuente para optimizar la respuesta. Una sonoridad cercana a *El desierto*, que ilustra algunas de las numerosas razones técnicas en las que no profundiza Pudovkin.

56

En los tempranos treinta, sin embargo, hubo disponibles nuevos micrófonos; más ligeros, compactos, y sin requerir pre-amplificadores junto al micrófono, estas nuevas unidades hicieron al micrófono tipo *boom* mucho más práctico. [...] Se adoptó el micrófono móvil suspendido de una pértiga que puede moverse silenciosamente, siempre deteniéndose en el punto apropiado para capturar la perfecta enunciación de líneas que de otra manera podrían haber resultado confusas o borrosas. Más allá, el *boom* movable hizo relativamente fácil permanecer fuera del campo de cámara mientras permanecía a una distancia apropiada para el registro sonoro. [...] Con un sencillo micrófono movable, las características espaciales de la escena fílmica ya estaban siendo inscritas en la banda sonora. Un personaje retrocediendo o girando lejos del micrófono era registrado con mayor rango de sonido reflejado [reverberación] con respecto al directo; análogamente, el tamaño del recinto tuvo su efecto en las características de volumen, reverberación y frecuencia. Con el nuevo sistema, sin embargo, el micrófono siempre debe mante-

69 Altman, *Sound Theory...*, 51-53.

Doane, «Ideology and the Practice...», 53-54.

Kalinak, *Sound*, 46.

nerse con aproximadamente la misma distancia del hablante para cancelar casi todos los factores que el antiguo sistema mantenía.⁷⁰

El *boom* contaba con captación cardioide, más estrecha que la omnidireccional de sus predecesores. A diferencia de *El desertor*, *Finishing School* no pasa por los mismos problemas de sonoridad, puede deducirse que para su rodaje ya se usó un micrófono en pértiga (*boom*) para captar los diálogos. La diferencia técnica tiene distintas ventajas: con él, los actores pueden moverse libremente porque un microfonista le opera siguiéndoles, al tiempo que se reduce el ruido de fondo y la distancia y dirección de las locuciones reflejarán el lugar desde y hacia donde se enuncian.

El problema parecía resuelto, pero el desarrollo del *boom* se enfrentó con otro proceso. Al momento de grabar sonido en el *set* pueden ocurrir muchos problemas: que haya un ambiente con tal intensidad que no logre suprimirse ahí, que en la actuación se arrastre la dicción, o quizá falta de pericia para registrar con el brillo, la inteligibilidad o la intensidad esperadas. Para sortear esos y otros obstáculos, se incursionó desde muy pronto en la regrabación que ya señalaba Pudovkin. En 1930, Hollywood reconoció la experimentación e investigación de la posproducción como prioridad, correcciones al sonido grabado en locación hacia niveles uniformes y balances «apropiados». ⁷¹ Para 1933, el estándar de un único micrófono a constante distancia del actor, así como el ADR (reemplazo automático de diálogos), se habían convertido en el canon. Estos elementos estaban encaminados a la mezcla final, que era controlada con regrabaciones que emplean filtros de frecuencia y reverberaciones electrónicas que no necesariamente coinciden con la talla visual, porque generalmente responden a las preocupaciones comerciales de productores que apuntaba Maxfield. El ADR asume a los parlamentos como preludio verbocentrista para un logocentrismo, es decir, como discurso susceptible de una continuidad fonética libe-

⁷⁰ Altman, *Sound Theory...*, 53.

⁷¹ Hanson, *Hollywood Soundscapes*, 67.

rada de emplazamientos en el espacio, privilegiando la inteligibilidad como en una locución neutra, ni representacional ni diegética. Es tanta su efectividad para emplazar inteligiblemente que desde entonces el ADR, el proceso para sustituir el sonido directo, se ha conservado como canon industrial. «En la regrabación, cualquier sonido de fondo que se desee puede ser sustituido, como en un proceso especial de fotografía cualquier fondo visual puede sustituirse. [...] En algunos casos, el fondo sonoro puede asegurarse sólo por la re-grabación»⁷². Esa es una de las preferencias que señalaba Dreher; y es la complejidad que prefieren evitar Eisenstein y Pudovkin.

58

Los dos polos tendrían consecuencias en la producción. Una es el segmento «Union Forever»⁷³ de *Citizen Kane* (Welles 1941). Mientras el niño (Buddy Swann) juega fuera de la casa, sus padres (Agnes Moorhead y Harry Shanon) discuten la adopción con el abogado Thatcher (George Coulouris) en el interior. Tras algunos planos del niño en la nieve, la madre le llama por la ventana para que se abrigue, único contacto antes de una marcha por dos habitaciones donde, seguida de cerca por Thatcher, se instalará en un escritorio para firmar documentos, mientras el padre protesta siguiéndole a distancia. El desplazamiento sucede en una sola toma, *dolly back* de la ventana al escritorio que visibiliza a la madre y el abogado en primer plano, el padre en segundo desde otra habitación y el niño a través de la ventana; tres espacios que producen cuatro sonoridades en tres grupos (niño, padre y madre/abogado), que engloban tres atenuaciones, tres coloraciones y tres reverberaciones distintas, quizá singulares. El padre vuelve y cierra la ventana, pero la madre abre inmediatamente, segundos donde la voz del niño se atenúa mucho más por el obstáculo del vidrio. Hay otra toma desde fuera de la casa con la madre en primer plano, el padre en segundo y el abogado avanzando de tercero a segundo; como antes el padre, el abogado se aproxima perdiendo color y reverberación pero ganando intensidad, la proyección de la madre depende de su actua-

⁷² Dreher, «Recording, Re-Recording...», 759.

⁷³ Movieclips, «Citizen Kane - The Union Forever! Scene (2/10) | Movieclips», video en YouTube, 2:35, enero 27 de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=2LX27W51kB0>

ción pero mantienen la correspondencia visual; la cámara retrocede y gira sobre su eje para seguirles desde fuera de la casa en su movimiento hacia la puerta principal. No les escuchamos ni les vemos mientras pasan detrás del muro, hasta que vuelven a cuadro para que se despidan de su hijo en *medium shot* en el exterior, sin atenuación, coloración ni reverberación (Imágenes 5 y 6).



Imágenes 5 y 6: fotogramas del segmento «Union Forever» de *Citizen Kane* (Welles 1941) donde se distingue la perspectiva visual que sostiene a la perspectiva sonora.

59

Traigo esta secuencia por la mítica óptica que logra el foco en semejante profundidad. La mancuerna espacial se logra porque fue grabada con *boom* y en monoaural, porque se preservó el sonido directo y se estrenó también en monoaural, como Balázs veía cine, con una única bocina desde detrás de la pantalla. Es un sistema que empata la sonoridad con una única fuente de reproducción, enfatizando la alineación del escucha con la única perspectiva visual. La disposición entrega diálogos claros, inteligibles, y mantiene las fisonomías sonoras, la distancia con respecto al lugar desde donde se percibe y registra, una audiovisualidad que representa al espacio como elemento de la forma sonora. Parece que no se puede contradecir a la escala de la imagen.

El fracaso de la cinta en taquillas le arrinconó lejos de la Academia de Hollywood, aunque es sabida la admiración con que eventualmente se redescubrió. El punto de audición descrito, y todos los demás aquí

asumidos (la asunción en el debut de la esposa, el discurso en el auditorio, el sótano de la mansión) fueron soslayados de todo reconocimiento. Recuérdese que el Oscar a la mejor película ese año fue para *How Green Was My Valley* [en clip entre 09:10 y 11:47]⁷⁴, un ejemplo inverso.

Sobre una dulce música extradiegética, y con la voz en *off* de Huw adulto (Irving Pichel), pero sin ningún sonido de las calles (independientemente de su construcción en foro), Huw niño (Roddy McDowall) sigue a Bronwyn (Anna Lee) hasta la puerta de su propia casa en tres planos generales. Ella dialoga en el exterior: «¿Es esta la casa de Gwilym Morgan?»; otra vez en el vestíbulo donde le recibe la madre (Sara Allgood) y uno más en el salón cuando el padre (Donald Crisp) le presenta con el novio (John Lider), incluso la conversación continúa fuera de cuadro mientras la cámara sigue al niño subiendo por la escalera de la casa.

60

La secuencia yuxtapone *full shots* con *close ups* en cuatro escenarios distintos. La dispersión de las voces no puede ser igual en los cuatro, pero eso se presenta: se censura toda atenuación, coloración y reverberación para, en su lugar, entregar una sonoridad diegética homogénea, continua, sin saltos para confundir a la audiencia según Pudovkin, regrabando en otro momento de la producción como él recomendaba y Dreher condescendía, perpetuando una audición con alta claridad y con intensidad y timbre perennes, sonoridades similares incluso al Huw adulto que narra en *off*. Un continuo sonoro que autoriza a evitar al pueblo al fondo de tomas generales, a cambiar los matices de cada escenario por una meliflua música. Se dirá que es maquillaje para acentuar la nostalgia de Huw marchándose, pero habría que preguntarse si la memoria sonora es siempre tan estrecha.

La distinción de *Green Valley* y la marginación de *Kane* fortalecieron el canon del Hollywood clásico. El aplauso para diálogos diegéticos prístinos permitió la prelación fonética, un estilo que solo distingue el timbre de quien enuncia. Tal sonoridad resultó útil para la in-

74 Ford, *How Green Was My Valley*.

dustrialización, para definir cómo debe entregarse el sonido: cancelar la singularidad de cada locación, aprovechar las funciones narrativas del lenguaje hablado y distinguir los cuerpos parlantes del *star-system*. Poco importó perder la representación sonora del espacio como mancuerna de la visualidad o que la potencia del punto de audición para revelar un mundo audible más allá de los sonidos discretos quedase fuera de los cometidos cinematográficos.

Conclusiones

El proceso del cine clásico para establecer una representación sonora del espacio no fue sencillo. Dio lugar a un debate con reflexiones a favor de recuperar los prejuicios de la audición directa, real (en Balázs, Dreher y Maxfield), contra un clamor por mantener la inteligibilidad de los diálogos por encima de todas las demás posibilidades sonoras (en Pudovkin y Eisenstein). De poco sirvió la argumentación realista; a pesar del desarrollo del *boom*, el emplazamiento de la perspectiva sonora cayó rápidamente en el disimulo de Hollywood, y así, en buscar un sonido prístino, no diegético ni representacional.

Un corpus más amplio podría develar las causas reales para censurar al punto de audición en el sistema industrial, y así, de su eco en escuelas, estilos, movimientos, naciones y regiones, con mucha más certeza que la ofrecida por Altman, Doane o Lastra. Confrontar los resultados con un más amplio análisis cinematográfico de la época, no limitado a una sola lengua (nativos o traducidos) ni a repositorios como Internet Archive, explicaría por qué Hollywood optó por el verbocentrismo; aquí solo es posible conjeturar que el estilo se corresponde con otras formas industriales como el teléfono o la radio, donde la audición penetra en la complejidad del mundo sonoro, en sus reverberaciones y coloraciones, para obtener puntual y exclusivamente al lenguaje hablado, aunque en el proceso se pier-

da el entorno diegético donde sucede la acción, así como la percepción de un espectador que atestigua cada momento filmado como un sujeto presente, demostrando que la talla de la imagen sí puede contradecirse.

Quizá la necesidad narrativa que comparte Hollywood con la precaria industrialización fílmica alemana de los treinta o con la propaganda de la Rusia soviética impone que la crítica y la producción se concentren en recursos como el verbocentrismo, útiles para el desarrollo del relato y la construcción de personajes, relegando a la representación del espacio como un coto específico de la visualidad, aunque a la distancia se imponga una ensoñación por lo que pudo haber sido, que solo puede construirse con nociones contemporáneas de la sonoridad difícilmente sensibles a las necesidades y prejuicios que condicionaron al canon aural en el primer lustro del cine sonoro.

Cómo citar este artículo:

Jaramillo Ruiz, Miguel Guillermo. «El punto de audición en el Hollywood clásico: la construcción de un canon industrial». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 32-65.

Bibliografía

- Altman, R. *Sound Theory. Sound Practice*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Balázs, B. *Early Film Theory*. Oxford: Berghan, 2010 [1930].
- Baudry, J. L. «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». *Film Quarterly* 28, n.º 2 (1974): 39–47.
- Bordwell, D. y K. Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Buhler, J. *Theories of the Soundtrack*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Burch, N. «On the Structural Use of Sound». En *Film Sound*. Editado por Elizabeth Weiss, 200–209. Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1973].
- Chaplin, C. «A Rejection of the Talkies». En *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. Editado por Scott MacKenzie, 1054–1057. Berkeley: University of California Press, 2014 [1931].
- Chion, M. *Audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993 [1990].
- Connor, S. «Sounding Out Film». En *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Editado por Claudia Gorbman, 107–120. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Doane, M. A. «Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing». En *The Cinematic Apparatus*. Editado por Teresa De Laurentis, 47–60. Milwaukee: Mcmillan Press, 1980.
- . «The Voice in the Cinema». En *Film Sound*. Editado por Elizabeth Weiss, 162–175. Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1980].
- Dreher, C. «Recording, Re-Recording and Editing Sound». *JSMPE*, vol. 16 n.º 6 (1931): 756–766. <https://archive.org/details/journalofsociety19socirich/page/868/mode/2up>
- De Forest, L. «Conchita Piquer». Nueva York, Lee De Forest Films. 1923. Película en YouTube, 23 de octubre de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=CB_ZIikH3lg
- Eisenstein, S. *Bronenosets Potemkin*. Moscú: Mosfilm, 1925. DVD.

- Eisenstein, S, V. Pudovkin y G. Aleksandrov. «Contrapunto orquestal». En *Textos y manifiestos del cine*. Editado por Joaquim Romaguera, 182-185. Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1928].
- Ford, J. *How Green Was My Valley*. Hollywood: Twentieth Century Fox, 1941. DVD.
- Hanson, H. *Hollywood Soundscapes*. Londres: Palgrave, 2017.
- Hayward, S. *Cinema Studies*. Londres: Routledge, 2000.
- Høyer, S. «The relevance of Point of Audition in television sound». *Journal of Sonic Studies*, vol. 3 n.º 1 (2013).
- Kalinak, K. *Sound*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2015.
- Kozloff, S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Lastra, J. «Reading, Writting and Representing Sound». En *Sound Theory. Sound Practice*, editado por Rick Altman, 65-86. Nueva York: Routledge, 1992.
- . *Sound Technology and the American Cinema*. Nueva York: Columbia University Press, 2000.
- Larson, S. *Pensar el sonido*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.
- Lizarazo, D. *La fruición fílmica*. México: UAM, 2004.
- Movieclips. «Citizen Kane - The Union Forever! Scene (2/10) | Movieclips». Video en YouTube, 2:35, enero 27 de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=2LX27W51kBo>
- Neumeyer, D. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
- Nichols, G. y W. Tuchock. *Finishing School*. Hollywood: Radio Pictures, 1934. DVD.
- Pudovkin, V. «Conversation with Eisenstein on Sound Cinema». En S. M. Eisenstein *Selected Works 1*. Editado por Richard Taylor, 131-133. Londres: BFI, 1988 [1929].
- . *Dezertir [El desertor]*. Moscú: Mezhrabpomfilm, 1933. DVD.
- Ribrant, G. «Style Parameters in Film Sound». Tesis doctoral, Stockholms Universitet, 1999. <https://filmsound.org/bibliography/stylepara.pdf>

- Ruttman, W. «Revelación del mundo audible». En *Textos y manifiestos del cine*. Editado por Joaquim Romaguera, 191-192. Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1929].
- Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2008 [1966].
- Schafer, M. «Open Ears». En *The Auditory Culture Reader*. Editado por Michael Bull, 25-39. Oxford: Berg, 2003.
- Smalley, D. «Space-form and the acousmatic image». *Organized Sound*, vol. 12 n.º 1 (2007): 35-58.
- Sonnenschein, D. *Sound Design*. Michigan: McNaughton & Gunn, 2001.
- Sterne, J. *The Audible Past*. Londres: Duke University Press, 2003.
- Truppin, A. «And Then There Was Sound». En *Sound Theory. Sound Practice*. Editado por Rick Altman, 235-248. Nueva York: Routledge, 1992.
- Welles, O. *Citizen Kane*. Hollywood: RKO Radio Pictures, 1941. DVD.
- Wright, B. *Making Films Sound Better*. Tesis de maestría, Carleton University, 2005.