



UNIVERSIDAD DEL CINE

COLECCIÓN TESIS DIGITALES N° 4

La inscripción ensayística del espacio
sonoro en la escritura documental

Gabriel Martinho

2021

La inscripción ensayística del espacio sonoro en la escritura documental



UNIVERSIDAD DEL CINE

Gabriel Martinho

**La inscripción ensayística del espacio sonoro
en la escritura documental**

Universidad del Cine

Buenos Aires

2021

Colección Tesis Digitales N° 4

Martinho, Gabriel

La inscripción ensayística del espacio sonoro en la escritura documental / Gabriel Martinho. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Cine, 2021.
Libro digital, PDF - (Tesis Digitales ; 4)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48192-0-8

1. Cine Documental. I. Título.

CDD 791.436

Contacto con el autor: gabrielhoje@gmail.com

Contacto Editorial Universidad del Cine: editorial@ucine.edu.ar

[Consultar la actividad editorial de la Universidad del Cine](#)

Otros formatos disponibles: EPUB / MOBI

ISBN: 978-987-48192-0-8

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Colección Tesis Digitales N° 4

La Universidad del Cine autoriza la libre descarga y distribución del presente material sin fines comerciales, respetando la integridad del texto y citando su autor, título y editorial.

Las opiniones y contenidos de la presente publicación no constituyen ni representan necesariamente el pensamiento institucional de la Universidad del Cine, sino que son de exclusiva responsabilidad del autor

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a todas las personas que me han motivado en este proceso de investigación, en especial: Vera Antoun, Alfredo Martinho, Clarice Antoun, Bernardo Antoun, Octavio Dantas, Pablo Maillie, Felipe Pamplona, Jorge Valadares, Rodrigo Brum, Andres Rovegno, Constanza Moncada, Veronique Isabelle, Andreia Martinz, Manuela Romero, Pauline Pringault, Igor Dimitri, Paula Gaitán, Aline Portugal, Julia de Simone, Marina Mapurunga, Fernando Morais da Costa, y a mi tutor Sandro Benedetto.

O ambiente é a alma das coisas.

(Fernando Pessoa en Livro do desassossego)

INTRODUCCIÓN: EL ESPACIO DOCUMENTAL

En el marco del festival de cine BAFICI de 2014, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) presentó una única función de *The Pittsburgh Trilogy* (1971) de Stan Brakhage en formato original de 16 milímetros, una rareza en tiempos de digitalización de todas las proyecciones del país. En él, el director norteamericano dispone de tres actos de aproximadamente treinta minutos de imágenes capturadas por él mismo en la ciudad de Pittsburgh en Pennsylvania en los Estados Unidos, donde promueve un intrigante trabajo de observación acerca de instancias ocultas de los procedimientos de la policía y de la medicina ante las circunstancias de la muerte en los centros urbanos: *Eyes*, *Deus Ex*, y *The Act of Seeing with One's Own Eyes*. Tal como en la gran mayoría de sus films, en definitiva, no existe una banda sonora, de modo que la exhibición sucede con una anulación total de cualquier sonido, a través de un silencio forzoso. Esto me llevó a querer registrar con mi grabadora digital los sonidos que surgirían de los espectadores durante esta experiencia fílmica atípica: ruidos en la silla, comentarios susurrados, toses, respiraciones más intensas. En todo caso, no había mucha gente en la función, por lo cual supongo que serían apreciadores del cine experimental, y por lo tanto sabrían a qué podrían enfrentarse. Sin embargo, más de la mitad de las personas simplemente no soportó quedarse hasta el final y abandonó la sala del cine. Encuentro en esta situación dos cuestiones principales para esta reflexión: el carácter experimental que atraviesa el paradigma contemporáneo de la escritura documental y la articulación del espacio sonoro en este proceso.

De antemano, es importante aclarar que por cierto esta película es un caso excepcional, una situación límite y a la vez paradigmática, de la cual Bill Nichols en *Representing Reality* (1991) se refiere para formular el problema ético en la escritura documental, con relación a la mirada de la cámara hacia la representación de la muerte, donde “se afianza inexorablemente en el mundo histórico. Presenta, casi con la sumisión clásica de la etnografía, imágenes de autopsias” (Nichols, 1991:120). Inclusive, Michael Renov en *Theorizing*

Documentary (1993) rescata la misma película para considerar un estatuto contemporáneo de la producción documental en que “deja la impresión del mundo en el *sensorium* del artista, y su interpretación de este dato” (Renov, 1993:24). En todo caso, no hay dudas de que es un film de difícil acompañamiento, especialmente en el cine donde la pantalla es imponente sobre el espectador, puesto que, además, se trata de una situación científica escatológica. Aparte, compartimos una puesta en observación a partir de movimientos imprecisos de una imagen temblorosa y de un montaje picotado. Por otro lado, la experiencia incómoda se acentúa en el hecho de que, al no haber ninguna emisión sonora en el film, somos inducidos a observar minuciosamente los gestos de la imagen, y perdemos los referentes de espacialidad, llevándonos a escuchar los ruidos de la sala del cine, acústicamente preparada para aislarse del mundo exterior, y cuya impresión de silencio nos propondría escuchar exclusivamente el espacio sonoro del film. Asimismo, si bien comparamos este ejemplo con las películas hechas en mataderos de animales, que son igualmente dolorosas de ver, a su vez es posible notar que el uso de la voz extradiegética del narrador suaviza el impacto que puede llegar a provocarnos, ya que nos inserta en un espacio intelectual que apunta hacia un sentido de argumentación sobre los eventos filmados. Por lo tanto, la experiencia del cine en dicho caso del MALBA queda perjudicada, puesto que según Roland Barthes, en *Salir del cine* (1986), éste sería un “lugar de disponibilidad” en el cual el espectador está en un estado de atención similar al sueño o la hipnosis.

De todos modos, me interesa rescatar la postulación que ha hecho Michel Chion en *L’audio-vision* (1993) de que “el cine no ha dejado de conservar intacta su definición ontológicamente visual. Un filme sin sonido sigue siendo un filme; un filme sin imagen, o al menos sin marco visual de proyección, no lo es” (Chion, 1993:136). Por otro lado, el propio autor reconoce que el término *cine mudo* es una construcción histórica, puesto que a pesar de que durante los treinta años iniciales del arte audiovisual el film no tuvo impresa una banda de sonido, el ambiente de la sala de exhibición era bastante ruidoso donde los espectadores charlaban, o había orquestas musicales, e incluso voces, que acompañaban las imágenes, y además el ruido del proyector. En este sentido, la experiencia del cine ha evolucionado a partir de los parámetros propuestos por los hermanos Lumière, es decir, de este modelo del evento social colectivo dentro de una sala

oscura, de modo que actualmente ver un film sin cualquier evento sonoro resulta demasiado extraño e incómodo. A su vez, similar a este impacto, Arlindo Machado, en *O fonógrafo visual* (2008), menciona un evento importante que reconsidera el surgimiento del cine:

[...] más exactamente en 1877, fecha en la que Thomas Edison patentó su primer fonógrafo de hoja de estaño, construido por su empleado suizo John Kruesi. Inmediatamente después de la invención del fonógrafo, Edison se da cuenta de una ‘limitación’ en su aparato: la falta de imagen [...] La imagen en movimiento es vista, desde su inicio, como un complemento necesario al sonido. (Machado, 2008:153-154 / trad.del autor).

En efecto, si en el período pré-cine, pues, escuchar sonidos que no estuviesen ante la presencia de su referente visual resultaba en una experiencia acústica fantasmagórica, ya en el período maduro del cine parece ser lo contrario.

En principio, el “plano” es una noción estrictamente visual, y su referente geométrico. En el cine, viene desarrollado por las perspectivas del Renacimiento, cuyo conflicto principal está en la transcripción técnica de la espacialidad tridimensional a la bidimensional, en la imagen animada reproducida, expresada por un determinado punto de vista. El aspecto temporal de un plano visual suele estar determinado por la duración en que se mantiene en el mismo encuadre, que depende del tamaño del rollo (o de la tarjeta de memoria), o en última instancia del corte que se produce en el montaje. Por otro lado, la inscripción sonora en el film en principio tiene la capacidad de expandir el sentido de espacialidad ofrecido por la imagen, además de actuar directamente sobre su contexto a modo de recalcar el espacio afectivo entre lo que se ve y lo que se escucha. A su vez, el sonido, por poseer naturaleza móvil, carácter fluido e invisible, cuyo principio fundamental representa el *movimiento*, posee una temporalidad propia para inscribir una forma y posibles límites geográficos, mientras que la imagen a cada cuadro por segundo suele disponer de prácticamente toda su superficie, “Grosso modo: en un primer contacto con un mensaje audiovisual, la vista es, pues, más hábil espacialmente y el oído temporalmente” (Chion, 1993:22). Así, un dicho plano sonoro en efecto no actúa

en términos de perspectivas (estas serían las capas de textura sonora), sino en la duración que necesita para inscribirse, de modo que un mismo plano sonoro a menudo avanza a lo largo de varios planos visuales. En todo caso, la banda sonora del film está subdividida en tres categorías principales, cada cual ocupa funciones determinantes sobre las imágenes: voz, música y ruido. En este sentido, sonido e imagen disponen de aparatos específicos de realización, de manera que muy a menudo son producidos en momentos separados. En definitiva, este desajuste entre medios se organiza en el lenguaje audiovisual, cuya hegemonía de lo visual sobre lo sonoro ha permanecido hasta hoy:

[...] cuando hablamos de plano en el cine, efectuamos un enlace entre el espacio del plano y su duración, entre su superficie espacial y su dimensión temporal. Mientras que, en nuestros tramos sonoros, parece predominar ampliamente la dimensión temporal y no existir en absoluto la dimensión espacial [...] De suerte que, cuando hay contrato audiovisual y superposición de cadenas visuales y sonoras, los cortes visuales siguen siendo el punto de referencia de la percepción” (Chion, 1993:48).

Así, la composición entre ambos ha generado un espacio de interpretación variado, a partir de un lenguaje en constante proceso de transformación en lo que se refiere a la producción de sentido en el seno de la producción cinematográfica.

Al final, es importante resaltar que la escritura documental se ha consolidado a partir de la posibilidad de inscribir el sonido en el desarrollo de la puesta en escena, ya que surge para imprimir un sentido sobre las imágenes, despertando cierta autoridad epistemológica de una argumentación y por ende la circunscripción de un contexto histórico sobre los eventos filmados. En este sentido, si por un lado el espacio sonoro documental ha intentado asentar cierta base discursiva en la producción de conocimiento de lo real, en definitiva ha funcionado como el principal punto de desestabilización del espacio diegético, capaz de inducir sensaciones y formas de pensamiento acerca de las evidencias históricas, que Michael Chanan en *The Politics of Documentary* (2007) afirma que “La banda sonora fue más que un logro técnico -cambió la relación entre la película y el espectador” (Chanan, 2007:115/ trad.del autor).

CAPÍTULO I: LA ESCRITURA DOCUMENTAL

El terreno del documental audiovisual ha sido atravesado por diversos campos del conocimiento, que van desde los estudios de las ciencias humanas hasta las artes contemporáneas, de modo que actualmente es reconocido como una práctica cultural interdisciplinaria. Por este motivo, ha sido un espacio de disputa cultural por medio de la representación mediática, provocando ciertas tensiones epistemológicas acerca de los eventos filmados a lo largo de su recorrido histórico. En todo caso, las formas ensayísticas han transitado gradualmente entre la escritura documental y experimental de manera más independiente, y han ocupado un lugar destacado en el circuito cinematográfico contemporáneo. Además de romper con el paradigma de la objetividad, el ensayismo documental rescata un ímpetu genuino postulado por John Grierson (1932-34) como el *creative treatment of actuality*, que se ha traducido como *el tratamiento creativo de la realidad*. En este sentido, me interesa comprender, en principio, de qué manera la escritura documental se ha constituido entre modelos institucionales y formas ensayísticas, sobre todo en qué medida la inscripción del espacio sonoro presenta un problema en la inestabilidad de su discurso fílmico.

1.1 Objetividad y observación

Inicialmente, el invento del fonógrafo y luego del cinematógrafo, o sea, de aparatos de captura y reproducción de sonidos e imágenes en movimiento, servirían al pensamiento científico y artístico de manera transversal, en desarrollo desde los paradigmas del Renacimiento. La subjetividad de la pintura - cada vez más realista - ha sido reemplazada por el objetivismo del referente fotográfico, y luego la impresión de movimiento del cinematógrafo generó un impacto asombroso con relación a la posibilidad de reproducir la semejanza del mundo, de modo que desde entonces la experiencia sensible, a partir de una referencia espacio-temporal, estaría comprometida. Philippe Dubois en *Des machines à images* (2000) resume bien este paisaje tecnológico en transición:

Se ve claramente que se ha pasado de un efecto de realismo (que tiene que ver con la estética de la mimesis) a un efecto de realidad (que surge a su vez de una fenomenología de lo Real). Si el primero presenta sus conceptos en términos de semejanza, el segundo lo hace en términos de existencia y de esencia. [...] la imagen fotográfica vale allí antes que nada como trazo de un ça a été (Barthes), como una suerte de molde del mundo visible (Bazin), antes de ser reproducción fiel de las apariencias. [...] El realismo cinematográfico agrega al realismo de la señal fotoquímica el de la reproducción del movimiento, que constituye un realismo temporal (Dubois, 2000:20-21).

El desplazamiento de un tiempo continuo, hasta el momento, era algo más bien logrado por la literatura. La razón intelectual como centro del conocimiento humano pareciera alcanzar su auge con el iluminismo, y avanzar sobre la necesidad de profundizar los estudios de observación e interpretación hacia el derrocamiento gradual del positivismo. Se trató de un periodo en el cual se utilizaban dichas herramientas para hacer experimentos, ya sea de carácter técnico (explorando las capacidades mecánicas de los equipos), filosófico (reinventando las posibilidades perceptivas), pictórico y acústico (evaluando nuevos parámetros de espacialidad), social (con el avance de la noción de clases y viajes de expedición), escénico (con acciones de lo cotidiano o actuaciones directamente hacia la cámara), e incluso detectivesco (confiando en la materialidad del documento para refinar los mecanismos de vigilancia y punición). En este caso, serían experimentos para explorar lo que Jean-Louis Comolli en *Ver y poder* (2007) se refiere como "inscripción verdadera", o sea una relación de contigüidad entre los eventos, no importando cual sea la modalidad narrativa. En fin, el empirismo científico del momento irrepetible que sucede ante los soportes de registro, sirve como prueba epistemológica de la existencia de un tiempo y espacio ocupados por una (auto)puesta en escena que, por lo tanto, generaba una fisura inédita en la experiencia continua, y en las posibilidades de interpretación de los eventos de la vida.

De este modo, desde el surgimiento de la imagen fotográfica se ha creído durante mucho tiempo que la captura de estos soportes facilitaría una importante distancia psíquica entre registros y representación, y por eso de mayor precisión,

o semejanza, con la aprehensión de estos eventos. Relación que Vilém Flusser, en *Für eine philosophie der fotografie* (1990), considera ingenua y peligrosa:

“Este carácter aparentemente no simbólico, ‘objetivo’, de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo. El observador confía en ellas como en sus ojos. Si las critica, no lo hace como una crítica de la imagen, sino de la visión; sus críticas no se refieren a la producción de imágenes sino al mundo ‘en cuanto vista a través de ellas’ [...] La actitud acrítica es peligrosa porque la ‘objetividad’ de la imagen técnica es una ilusión” (Flusser, 1990:18).

De todos modos, en relación al impacto causado por el ilusionismo de la imagen animada y por las vibraciones sonoras fantasmagóricas, interpelados por la invención de la electricidad, el cineasta Jean Epstein, en *L'Intelligence d'une machine* (1960), señala el entusiasmo provocado por los aparatos que han fabricado sueños:

“De manera análoga, la poderosa instrumentación de los físicos interviene en el continuo material, aparente o muy profunda, para cortarlo en millones de pedazos, y los productos de esta cirugía brutal, de estos bombardeos y de estos desgarramientos, de estas transmutaciones y de estos estallidos, son aspectos discontinuos: átomos, protones, electrones, neutrones, fotones, quanta de energía, etc., que con toda probabilidad no existían antes de las experiencias que destruyeron la continuidad” (Epstein, 1960:27).

Luego, Epstein añade que:

“En todas las partes el continuo sensible y el continuo matemático – fantasmas de la inteligencia humana- pueden sustituirse o ser sustituidos por el discontinuo interceptado por las máquinas, fantasmas de la inteligencia mecánica.”(Epstein, 1960:29).

Así, un nuevo mundo tempranamente industrializado asimilaba la comprensión del espacio y tiempo, tal como la percepción y la observación estarían ya en profundo proceso de experimentación. En la medida pues que el

cine empieza a dotarse de formas narrativas y a ser interpelado por los hechos históricos – sobre todo tras la llegada de la Primera Guerra y de la Revolución Rusa –, se han conformado dos grandes vertientes, aparentemente antagónicas, a ser exploradas en su especificidad de representación del mundo: la ficción y el documental.

A pesar de la producción documental constituirse en la marginalidad del cine se ha tornado un espacio de disputa de narrativas: nace de un acto político, menos industrial y más plural, además se impulsa por el deseo de capturar y publicitar un pensamiento en la arena pública, de manera que crece oníricamente y subsiste como obra artística. Actualmente, el cineasta Michael Chanan (2007), nos trae una comprensión sobre el terreno documental, que nos hace reflexionar sobre la austeridad de su permanencia indefinida. Al mismo tiempo que reconoce una tradición fílmica que “*pertenece al reino de la semejanza familiar*” (Chanan, 2007: 34/ *trad.del autor*), no se preocupa en postular una especificidad de género, justamente por identificar un carácter constitutivo mutable en su producción, que por ejemplo puede transitar del noticiero, al diario, o al docudrama. En este sentido, piensa el documental como una forma de evidencia histórica que funciona como sustracción de los eventos de la vida, en el cual reconoce dos principios fundamentales que articulan sus convenciones un tanto construidas como también refutadas. El primero, tiene que ver con su modo de producción y circulación, y el segundo con una relación estrecha con los aparatos tecnológicos disponibles para elaborar su enunciación fílmica. De hecho, para el autor, el documental ha surgido históricamente a partir de tensiones ocurridas por medio de antinomias, como por ejemplo el canon “fantasía y realismo” (ficción y no-ficción).

Este debate ha surgido desde los primeros tiempos del cine cuando una comunidad científica utiliza los aparatos de captura y reproducción de sonidos e imágenes para el estudio social, que luego se ha referido como “cine de los hechos”, pero que en muchos casos se encontraron con el lenguaje del cine. No es casualidad, pues, que films antropológicos como los de Robert Flaherty y Jean Rouch hayan sido determinantes para innovar la puesta en escena documental. Desde el principio, los circuitos culturales en los cuales circularon estos films han sido de público reducido, sobre todo por transitar por fuera de la industria. Su

producción a menudo ha sido vinculada a las políticas de Estado, a instituciones etnográficas o incluso (y cada vez más) a la iniciativa independiente. Los espacios de producción de conocimiento como museos, centros culturales, escuelas, cineclubes y festivales han sido el escenario principal de circulación y existencia marginal, aunque cierto modelo hegemónico también haya encontrado un polo de producción en la televisión. De todos modos, las posibilidades de realización y elaboración discursiva han enfrentado contradicciones y dificultades en “*lo que Pierre Bordieu llamó el espacio de posiciones y tomas de posiciones, que caracteriza todo campo de producción cultural*” (Chanan, 2007:27/ trad.del autor) principalmente por haberse vinculado a la actualidad e historiografía, a través de grandes eventos, como guerras y atentados o simplemente por evocar experimentos de la vida a la esfera pública. Así, por ejemplo, las discusiones acerca del montaje en el contexto soviético de la revolución y en el contexto de la fundación de la revista *Cahiers du cinéma* necesariamente actúan en mutua regulación, tal como una construcción dialéctica entre realización fílmica y el debate en los circuitos culturales. Ocasionalmente, el documental ha sido objeto de tensión, como el caso de *Cabra marcado para morir* (1984) de Eduardo Coutinho, que mientras filma las ligas campesinas es interrumpido por la dictadura militar en 1964, o en *The thin blue line* (1988) de Errol Morris en el que influye directamente en la vida personal expuesta en la arena pública del personaje Randall Dale Adams que se descubre inocente meses después del término del film, o incluso en *Entreatos* (2004) de João Moreira Salles que acompaña el ascenso de Lula a la presidencia de Brasil y decidió lanzarse un año después del resultado de la elección. Es decir, el documental ha sido transversal a la esfera de la vida pública, aun cuando se trate de casos personales o incluso de espacios íntimos.

Por otro lado, Chanan recalca que sería un discurso más afectado por el principio de *remediation*, tomado de Jay David Bolter y Richard Grusin (2000). En este caso, sería el hecho de pasar el mismo objeto por distintos medios, de manera que el documental constantemente ha constituido variadas formas de evidencia histórica, sobre todo a partir de la utilización de los aparatos tecnológicos vigentes. Pondera que no es lo mismo pensarlo a partir de un determinismo tecnológico, sino más bien una comprensión crítica de su personalidad mutable. Es decir, esto permite pensar sus manifestaciones a lo

largo de la historia en vez de apenas comprenderlo como un conjunto de normas. Además, considerando el cine un producto directo de la revolución industrial, ha potencializado la puesta en imaginación de la proyección mediática, y se volvió la quimera del siglo XX. En este sentido, Arlindo Machado complementa el razonamiento, en *O filme-ensaio* (2010), "Lo que la cámara capta no es *o mundo*, sino una determinada construcción del mundo, justamente aquella con que la cámara y otros aparatos tecnológicos están programados para operar" (Machado, 2010:3). Por otro lado, Jean-Louis Comolli, en *Technique et idéologie* (2010), formula una problemática en relación al aspecto ideológico frente al horizonte realista que el cine durante muchos años ha adoptado, "Ante todo porque 'estilo' o 'lenguaje' por un lado, 'técnicas' por otro, no son independientes en absoluto, sino que se implican forzosamente, se superponen" (Comolli, 2010:243). A su vez, todo el cine estaría bajo estas relaciones dialécticas entre máquinas y representaciones, pero el documental se vincula ontológicamente de manera distinta a las evidencias de sus registros, de modo que, tal como reflexiona Chanan, sus formatos de realización evolucionan y alternan el carácter de representación, provocando una relación de inestabilidad con la verdad. Esto se refiere sobre todo a la inserción del soporte de video y el cambio que eso genera tanto en el tipo de imagen técnica producida, como en la desestabilización de los modelos narrativos. Pasa de la emulsión fotoquímica a la señal electrónica, y reformula la propia producción cinematográfica. Este cambio genera un salto en la relación con la evidencia, que deja de tener un valor de contigüidad hacia un reconocimiento indicial, pero que en definitiva implica dudas sobre la veracidad del objeto filmado. Por cierto, el espectador, ha acompañado una relación cambiante en la medida que *"todo espectador posmoderno ha aprendido que lo empírico no siempre es lo que parece"* (Chanan, 2007:23/ trad.del autor).

A su vez, este ímpetu originario del documental de observar el mundo y tratarlo como una alteridad, ha sido impulsado por el avance de los métodos científicos de observación. La relación entre la imagen y las evidencias del mundo sensible produce una alteridad de alto grado de objetividad, tal como Marc Henri Piault, en *Anthropologie et cinéma* (2002), recalca acerca de los procesos exploratorios, a fines del siglo XIX:

El cine completó [...] la ambición de la mirada con la objetividad mediante la supresión de los obstáculos del espacio y del tiempo. La imagen animada (y casi simultáneamente la capacidad de grabar el sonido) captaba lo transitivo de la duración, dejaba atrás la subjetividad del testimonio dudoso de los viajeros, suprimía las desviaciones de la memoria: los momentos fugitivos de la experiencia, las singularidades y las diferencias del Otro se volvieron transportables, y por lo tanto, observables a placer [...] La etnografía iniciada por Franz Boas, que hizo del trabajo [...] una observación dinámica y totalizadora, el paso 'sobre el terreno' y, por lo tanto, la experimentación, convertía al cine y la etnografía en hermanos gemelos de una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación y, quizá, de absorción y de asimilación del mundo y de sus historias (Piault, 2002:18-19).

En este sentido, uno de los principios fundamentales del positivismo que es tangente a la tradición documental, y que se ha mostrado equivocado, es la creencia de la transmisión de una experiencia de observación. A pesar de las muchas variantes posibles hacia el desarrollo de un lenguaje audiovisual auténtico, nacía antes un método de investigación social, que desde entonces sería bastante influyente en la naturaleza de la producción documental, como manera de retratar un objeto para en fin producir un conocimiento a través del cine. Este trabajo no pretende hacer hincapié en el llamado cine etnográfico, sino más bien que este planteo inicial nos ayuda a reconocer que las prácticas de la institución antropológica han sido fundamentales en lo que se puede considerar como uno de los principales rasgos constitutivos de la escritura documental, sobre todo el trabajo de *observación*.

Por otro lado, es importante resaltar que esta línea de investigación (audiovisual), en muchos casos, ha actuado a través de intereses exploratorios, bajo un ideal civilizatorio, en la que naturalmente va a constituir la formulación de un posible género positivista. Para mencionar algunos ejemplos, los estudios de Edison con los indígenas norteamericanos actuando para la cámara en *Buffalo dance* (1894), y por qué no los largos registros descriptivos de Thomaz Reis, en *Ao redor do Brasil* (1932) junto a la expedición del Projeto Rondon al encuentro con naciones indígenas, en zonas hasta entonces inexploradas en Brasil, entre 1912 y 1917. Catherine Russell en *Experimental Ethnography, the*

work of film in the age of video (1999) elabora una investigación que converge con este trabajo, en la cual reconoce que el cine documental ha sido permeado por el horizonte de la antropología visual, pero en dónde, a la vez, su carácter experimental le ha permitido desafiar formas convencionales de representación, a fin de buscar nuevos lenguajes y formas acordes a una formación social más pluralista. Para ello, comenta acerca de la práctica documental inicial

“En la emergente cultura visual de finales del siglo XIX la fisionomía se convirtió en un sistema de signos, una forma de escritura. El cine temprano es, por lo tanto, un punto importante en el surgimiento del estereotipo racial en la cultura visual, un punto en el que se estandariza como fetiche [...] A medida que la imagen se convierte en una forma alegórica del discurso colonial (como lo hace desde la perspectiva de un siglo), hace que la otredad sea a la vez deseable y diferente, y siempre anterior al momento de la visualización” (Russell, 1999:56-57/ trad.del autor).

Sin embargo, uno puede quedarse preguntando cómo se identifica la exotización positivista, y así provoca Piauxt, “El etnocentrismo del observador está en entredicho” (Piauxt, 2002:67).

Sobre este punto, es interesante comprender que la tensión de una mirada fetichista puesta en situación, además de la distancia marcada en el punto de vista de la observación, está vinculada al orden establecido en la filmación, y lo que se muestra y se oculta de eso, de la cual Bill Nichols (1991) reitera la responsabilidad del documentalista con el espacio ético que ocupa en los discursos sociales, “La disciplina y el control de la puesta en escena que se habría dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella” (Nichols, 1991:43). Finalmente, esta dinámica inscrita depende primordialmente del modo en que se articulan observación y registros (interpretación científica), tal como apunta Claudine de France, en *Cinéma et Anthropologie* (1998)

“Parece que una de las consecuencias más importantes de la introducción del aparato cinematográfico a los instrumentos de investigación es la de modificar profundamente el conjunto de la relación observación

inmediata/observación diferida (aquella posterior a la efectiva ocurrencia del fenómeno/lenguaje). [...] esta nueva forma de observación basada en la imagen animada hace justamente aparecer el interés que una saturación de lo sensible tiene para el etnólogo-cineasta” (France, 1998:25-26/ trad.del autor).

Además, el observador-cineasta contemporáneo se ha puesto inminentemente a riesgo de servirse como un medio de formulación retórica distópica del paradigma realista, ya que es apto a confundirse, tal como se refiere Claude Lévi-Strauss, “en una ciencia en que el observador es de la misma naturaleza que su objeto, el observador es en sí mismo una parte de su observación” (Strauss citado en Piault, 2002:104). Lo que resulta más curioso es que aunque el objeto fílmico sea el propio sujeto, se establece un vínculo borroso con una alteridad, es decir este objeto fílmico producido es en sí mismo un Otro. De este modo, la dimensión de la objetividad es constitutiva del proceso de interpretación fílmica, aunque sea una etapa ilusoria más. En la medida, pues, que el observador busca el lenguaje del cine o video, y busca transgredir los parámetros de objetividad, se vuelve un “experimentador participante” (Piault, 2002:110).

A su vez, me parece pertinente ilustrar esta tensión puesta en la objetividad del cine de los hechos a través del canon de los primeros films de viaje, los *travelogue*, considerado por muchos el primer film documental, *Nanook of the north* (1922) de Robert J. Flaherty, con una situación comentada por João Moreira Salles, en *A dificuldade do documentário* (2005)

“La película de Flaherty no es solamente el registro del esquimal Nanook. Es una historia construída, con rigor en lo dramático [...] Esta estructura narrativa es una de las características esenciales del documental [...] El no describe; construye. Faltó esta intuición al comandante Reis. Su film ‘Ao redor do Brasil’, [...] es un importante registro de las cosas que vió, pero solamente esto: un registro. Las imágenes son expuestas sin ninguna necesidad interna. Reis no percibió que, para un documentarista, la realidad que interesa es aquella construida por la imaginación autoral, un imaginario que se manifiesta tanto en el momento del rodaje como en el proceso posterior de montaje. A lo mejor, por

eso el sea mas admirado por los antropólogos que por los documentalistas”
(Salles, 2005:63/ trad.del autor).

Es notable, pues, que acá se plantea una problemática que se refiere a la impresión intersubjetiva en la realización. El cineasta participa de esta "comunidad de sentimiento" (Appadurai, 1996:11), el espacio afectivo donde las marcas identitarias de cada cultura están en constante flujo de afirmación y distinción de sus diferencias. En este caso, junto a la vida cotidiana de Allakariallak (el actor de Nanook), en los confines del norte canadiense, Flaherty interfiere directamente en el modo de vida local de su personaje para ejercicio del propio film de proyección global. Al mismo tiempo, el esquimal (y su familia) asume responsabilidad por su rol en el proceso cinematográfico y, además de participar activamente del equipo de rodaje, se deja revelar a sí mismo como otredad imaginada en una puesta en situación del propio hacer de actividades que ya no se realizaban más, *"Flaherty percibió que el cine no es un brazo de la antropología, pero un acto de la imaginación"* (Salles, 2005:63/ trad.del autor).

A pesar de tornarse un pionero de la escritura documental, en su momento la escuela anglosajona no estaría de acuerdo con los objetos clásicos de la etnografía, considerados fetichistas por sociedades dichas *primitivas*, que tanto se alejaban de las cuestiones de la actualidad

"Cuando Flaherty le dice que es una cosa diabólicamente noble luchar por comida en una selva, puede, con algo de justicia, observar que está más preocupado por el problema de las personas que luchan por comida en medio de la abundancia [...] ninguna lanza, por más valiente que sea la mano del individuo, dominará la loca morsa de las finanzas internacionales" (Grierson, 1946:99/ trad.del autor).

Así, el cine documental, desde su surgimiento, se propone como un discurso fílmico en conflicto, puesto que, al transitar la ambigüedad entre ciencia y arte, verdad y puesta en escena, ha sido tomado como un anhelo de objetividad por un círculo de empresas financiadoras, de académicos, y de realizadores que han insistido en un género histórico. En definitiva, podemos reconocer que algunos fundadores de los primeros films, tales como Flaherty, Vertov, Ivens, Ruttman, y otros, por suerte, se tornan grandes referentes por haber empleado

sus trazos narrativos auténticos, sublimando el documental al lenguaje cinematográfico.

1.2 Subjetividad e imaginación

Si por un lado podemos decir que el pensamiento científico positivista ha contribuido significativamente en la concepción de un posible género cinematográfico, percibimos que el documental, por otro lado, se ha consolidado como una modalidad narrativa. En el caso de este trabajo, me interesa reflexionar a partir de obras que han puesto en relación la observación y la imaginación como elementos centrales en el desarrollo de la puesta en escena documental. Asimismo, los films de viaje iniciados en el principio del siglo entre expediciones y sinfonías urbanas han sido las primeras experiencias hacia una escritura ensayística en el cine. En este sentido, la ciudad que es el principal escenario de los conflictos humanos de este siglo, también es cooptada por el paisaje del cine. Comolli (2007) defiende que “La agitación urbana se vuelve el rostro privilegiado de la emoción cinematográfica” (Comolli, 2007:507), de modo que es posible percibir pues un trabajo de observación descentralizado sobre la urbanización, que tiende a una dislocación del eje antropocéntrico, y teje una lógica en común con los sistemas de comunicación en desarrollo, tal como el teléfono, la radio y la televisión, resaltando la coexistencia entre las cosas, “Ciudad como corpus de cuerpos y red de signos” (Comolli, 2007:505). Así, las sinfonías, a diferencia de las expediciones, incorporan una temporalidad moderna del despertar de la ciudad hacia un sentido de colectividad:

Había una división naturalizada de las tareas con la sociología que emergió también a finales del siglo XIX de una reflexión teórica sobre la organización de los hombres en sociedad, observando la dinámica contemporánea de las sociedades industrializadas y urbanizadas. Las dos disciplinas dividían el mundo entre modernidad y exotismo, y pudieron así reconocerse dos antepasados fundadores específicos, Émile Durkheim para la sociología y Marcel Mauss para la etnología (Piault, 2002:63).

En efecto, la ciudad se ha vuelto un medio en sí mismo, un territorio de movimientos transversales, cuya cotidianeidad se percibe tempranamente habitada por las interferencias de la temporalidad moderna. Los cuerpos acelerados por el trabajo industrial conviven con los poetas transeúntes, tales como Simmel y Baudelaire, al mismo tiempo que el pensamiento ensayístico empieza a resbalarse en la escritura documental. El *flâneur* de Walter Benjamin que circula en estos centros actúa como investigador de campo, "*flâneur es, pues, el trabajador-investigador de campo [field-worker] y el primer observador vérité; él es parte de la multitud, pero no es parte de la multitud*" (Russell, 1999:7/ trad.del autor). Por lo tanto, el cine observa y participa, o mejor dicho experimenta la vida cotidiana, de modo que viene a acentuar la captura del desajuste espacio-temporal en dimensiones social y reflexiva.

Las películas de ciudad de los años 20, conocidas como "sinfonías urbanas", tales como *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti, *Berlin die Symphonie der Grosstadt* (1927) de Walter Ruttmann, *Chelovek s kinoapparátom* (1929) de Dziga Vertov, entre otras, inventan operaciones auténticas con los registros que intensifican la reconfiguración espacio-temporal adquirida por el cine. De hecho, eran formas populares y culminó con la llegada del cine sonoro, uno de los mayores acontecimientos del arte. Aparte, han cumplido un papel importante para rever sus efectos históricos sobre la puesta en escena documental contemporánea. El "*espíritu del tiempo*" (Grierson, 1946:99/ trad.del autor) pareciera rodear las ciudades en transformación en el periodo de entreguerras de manera que el cine, entusiasmado en afectar las evidencias sensibles de la experiencia cotidiana en el territorio urbano, ha marcado la creatividad en sus posibles formas. Antonio Weinrichter, en *Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo* (2007), ha reflexionado sobre el tema:

"La historia - seamos más modestos: el rastreo - de la forma ensayo debe comenzar a hacerse a partir de la tradición documental, para ir luego enriqueciéndose con aportaciones, nunca sistemáticas, llegadas del campo del cine de ficción modernista (auto)reflexivo, el cine experimental y el videoarte. Una de las fuentes lejanas de esta forma podría ser esa confluencia del (aún casi por bautizar) documental y la vanguardia histórica que fueron las llamadas

sinfonías urbanas de los años 20: el montaje que ordena el material en bloques tematizados puede ser visto hoy como una primera señal de una voluntad de arrancar al metraje factual de su mera condición indicial.” (Weinrichter, 2007:31).

En todo caso, otra lógica parece regir el modo en cómo las sinfonías van a tratar la realidad, a partir de un pensamiento musical, que difiere de una novela romántica o realista tal como sugiere Comolli, "la ciudad filmada es muy pronto la de la transgresión, la cual no es solamente un tema para un argumento sino la misma forma de la inscripción cinematográfica, por el doble juego del cuadro que muestra y oculta" (Comolli, 2007:507). De hecho, la interpretación de los registros parece antes imprimir una danza entre observación e imaginación, y que en definitiva hace un trayecto entre objetividad y subjetividad en la escritura documental.

En tal caso, es importante aclarar que considero el trabajo de *imaginación*, a partir de lo que propone el antropólogo hindu Arjun Appadurai, en *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (1996), que repiensa un movimiento que va tomando forma especialmente a lo largo del siglo XX, a partir del cual *imaginación* no sería lo mismo que *fantasía*. Para establecer diferenciaciones, el autor destaca que la palabra "imaginario" estaría vinculada principalmente a la tradición francesa del pensamiento filosófico, y por ende estaría vinculada a una capacidad meramente individual, o de la figura del genio creador, pero observa que ha sido rearticulada:

“La imagen, lo imaginado, el imaginario: estos son términos que apuntan hacia algo verdaderamente crítico y nuevo en los procesos culturales globales: me refiero a la imaginación como práctica social ... una forma de trabajo (tanto en el sentido de realizar una tarea productiva, transformadora, como en el hecho de ser una práctica culturalmente organizada), y una forma de negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globalmente definidos. Este dar rienda suelta a la imaginación conecta el juego del pastiche (en ciertos escenarios) con el terror y la coerción proveniente de los Estados y sus competidores.” (Appadurai, 1996:29).

Complementa, pues, que el flujo migracional de dislocación geográfica hacia los grandes centros urbanos potencializa este territorio de negociaciones entre las diferencias, sobre todo tras el avance de relaciones mediatizadas, y que por lo tanto la imaginación "se desprendió del espacio expresivo propio del arte, del mito y el ritual, y pasó a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente" (Appadurai, 1996:8). De hecho, tal como he mencionado líneas atrás, el vínculo del documental a la práctica institucional es un punto de tensión fundante de la observación, que atraviesa un territorio de mediación entre espacios afectivos a menudo puesto en conflicto por las diferencias entre sujetos, gustos y prácticas. Es decir, ¿quiénes observan y quiénes son observados? Y aunque actualmente la tecnología digital se ha vuelto accesible, ¿quiénes son históricamente los que efectivamente realizan films y alcanzan estándares globales en la producción cinematográfica?

Por otro lado, Bill Nichols (1991) actualiza la concepción de "mundo natural" utilizada por sus antepasados positivistas de la escuela anglosajona en los años 30 para designar al mundo epistemológico (*visible evidence*) del cual el documentalista dispondría para capturar sus materiales naturales. Nichols crea el término *mundo histórico*, en el que el film presenta una relación metonímica con los hechos, y por ende sigue marcando una diferencia textual y una oposición al mundo de fantasía de la ficción, "los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios" (Nichols, 1991:44). En este sentido, los documentalistas han hecho un esfuerzo para elaborar un discurso historiográfico que *debe ser* éticamente comprometido, tal como se presentan los discursos institucionales de sobriedad, reiterando la antigua oposición entre información y expresión,

"Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas" (Nichols, 1991:48).

De todos modos, formula una taxonomía de modalidades de representación en las cuales recalca que la escritura documental es del orden

ético y no debe preocuparse en producir efectos cinematográficos, de modo que las posibilidades formales quedan restringidas a la ilusión mimética de mostrar los hechos tal cual son para en fin elaborar una tesis. Algunas referencias ejemplares para Nichols: *Tierra de España* (1937) de Joris Ivens, representando la modalidad *expositiva*, con presencia de un narrador omnisciente que ordena el argumento del discurso, y *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman, representando la modalidad *observacional*, sin intervención sobre el evento filmado tal como "la mosca en la pared" (Nichols, 1991:132) y sin utilización de la figura del narrador.

Sin embargo, corresponden a obras maestras que derivan futuramente en formatos televisivos. Si observamos bien, en el primer caso, Ivens invita al escritor Ernest Hemingway para narrar los conflictos de la guerra civil que, a pesar de utilizar un tono de voz institucional, elabora su propia narración del film a partir de las impresiones anotadas en su cuaderno durante el conflicto español, y por lo tanto recalca la legitimidad del relato. En el otro caso, Wiseman es el sonidista de los films que además dirige, de modo que, a pesar de una creencia en un discurso directo que surge del acto de observar, supuestamente sin intervención sobre la puesta en escena, su principal referencia que lo conduce en la experiencia de filmación es el universo sonoro. En este sentido, existe una importante inflexión en el método de abordaje, ya que la escucha ha sido reconocida como una herramienta potencialmente descolonizadora. Asimismo, es un debate que podría ir a fondo, principalmente si cuestionamos sobre la apropiación de la televisión en el ámbito documental, puesto que actualmente es la mayor productora y exhibidora de films entre el reportaje y el noticiero. En ello, se han consolidado bases sólidas de formaciones de estereotipos, temas y formatos espectaculares para entretener la audiencia, bajo una ética sospechosa e ilusoria imparcialidad, como por ejemplo las excursiones de *National Geographic*, y los docudramas policiacos de *Netflix*. En todo caso, la noción de *mundo histórico* es determinante para ubicar la práctica documental en un territorio en conflicto con lo fáctico puesto que, independiente de la forma elegida para elaborar su discurso, el universo narrado está atravesado en alto grado por una realidad inalienable que existe a pesar del film.

No obstante, la producción documental ha sido siempre marginal a la industria, y por eso también política por excelencia, de modo que ha tenido iniciativas a menudo más independientes que le ha permitido ensayar formas fílmicas, y que además históricamente han formado parte de una comunidad de realizadores entusiasmados y espectadores críticos. Con relación a eso, Michael Renov (1993) nos ayuda a pensar lo que la escritura documental *podría ser*, sin una normatividad ética, y de cierto modo ha estado más acorde con las teorías contemporáneas que consideran constitutiva la inserción de trazos subjetivos. Renov lo ubica tal como una poética, en términos de Aristóteles, donde el quehacer artístico y científico están al servicio de una inventiva humana más holística. De este modo, el documental ha constituido aspectos retóricos (políticos y estéticos) trans-históricos, o sea rasgos constitutivos flexibles contingentemente a su época ("registrar", "preservar", "analizar", "interrogar", "persuadir", "expresar", entre otros), y que desde siempre han servido como herramientas "para impulsar la clase de 'investigación básica' en las artes que ayuda a promover una mayor cultura, tanto como hace una mejor ciencia [...] a fin de enlazar el potencial más amplio, reprimido pero disponible" (Renov, 1993:10-11).

Así, estas herramientas se han trenzado de distintas formas desde el cine factual, al documental institucional y el ensayístico. Para ello, el autor compara la capacidad expresiva del documental a la formulación del "pensamiento histórico" de Hyden White, en *Metahistory* (1973), tal como una ciencia rigurosa y un auténtico arte. Es decir, Renov considera la utilización de los tropos literarios para interpretar la situación epistemológica del profílmico, a partir de las especificidades del lenguaje audiovisual. Si bien el autor comprende el ámbito del documental como un sitio tensionado con construcciones alegóricas de lo real y formas reinventivas, entonces, "El documental está en sí mismo en un lugar de mucha ambigüedad" (Renov, 1993:2). De este modo, Renov también ha incorporado el video como soporte y lenguaje a modo de asimilar operaciones más libres entre imágenes y sonidos hacia una inscripción subjetiva de transformación de los registros. Por lo tanto, diferente de lo que Nichols ha postulado en las modalidades de representación, en la escritura documental el "mundo histórico" y la "imaginación" han formado parte exactamente parte del mismo proceso de manera que van juntos en la enunciación fílmica.

A su vez, ha surgido en la producción documental contemporánea formatos que han asumido una instancia subjetiva para formular un pensamiento personal acerca problemas del orden político y social puestas en relación dialógica con el mundo histórico. Timothy Corrigan, en *The essay film: from Montaigne, after Marker* (2015), hace un esfuerzo por trazar un recorrido histórico sobre las formulaciones acerca de la naturaleza variada del film-ensayo, donde busca poner en evidencia una inflexión en el paradigma institucional de la tradición documental hacia la inestabilidad de sus formas:

“el film-ensayo se vuelve más importante en la identificación de una práctica que renegocia principios de la objetividad documental, de la epistemología narrativa y de la expresividad autoral dentro del contexto determinante de la heterogeneidad inestable de tiempo y lugar.” (Corrigan, 2015:10/ trad.del autor).

En el caso, tal como apunta el título del libro, los rastros de una tradición literaria errante de Michel de Montaigne retoman la incertidumbre de una escritura sobre el devenir de la experiencia personal de manera asistemática y limitada, pero especialmente intrigante:

“Lo que juzgo más sugestivo en estas formulaciones históricas de lo ensayístico – particularmente cuando ayudan a fundamentar y anticipar el film-ensayo – es precisamente no entenderlas [...] tal como la expresión coherentemente personalizada de una subjetividad autorizada, generalmente asociada a alguna versión del ego romántico o moderno” (Corrigan, 2015:23/ trad.del autor).

En todo caso, el ensayismo cinematográfico surge en el ámbito documental igualmente conflictivo con relación a un tipo de definición específica, puesto que se trata fundamentalmente de una búsqueda incesante por elaborar un discurso a través de operaciones formales, que según Weinrichter sería

“un posible antídoto contra el cansancio de la ficción y contra la sujeción del documental a la problemática idea de representación de la realidad en vez de proponerse como un discurso sobre lo real. [...] la noción de film-ensayo sólo

podía apreciarse en un contexto de crisis del cine convencional” (Weinrichter, 2007:18).

Por lo tanto, en el cine ensayístico el paradigma de la representación parece desviarse tras la continua experimentación de posibles formatos que han mezclado estrategias de abordaje y han abierto caminos al surgimiento de discursos más plurales.

En el caso de este trabajo, me interesa reflexionar a partir de obras que han puesto en relación la observación y la imaginación como elementos centrales en el desarrollo de la puesta en escena documental. Asimismo, tal como he mencionado anteriormente, los films de viaje iniciados en *travelogues* y sinfonías urbanas de principio del siglo han sido las primeras experiencias hacia una escritura ensayística en el cine. Acerca de ello, *Stella Bruzzi* en *The new Documentary* (2006) refuerza las postulaciones de Grierson que:

“tampoco se estructura fundamentalmente en torno a un argumento o en torno al deseo de imponer una cohesión narrativa; es simplemente una crónica de eventos vinculados por ubicación, personalidad o tema [...] pero hay una pequeña sensación de que sus participantes han progresado de otra manera que no sea física” (Bruzzi, 2006:83-84/ trad.del autor).

Por otro lado, Catherine Russell (1999) considera, en esta tradición fílmica, ciertos formatos contemporáneos de diario personal como una práctica ensayística de autoetnografía que pone en jaque la relación entre el realizador y los espacios filmados:

“El sujeto de la autoetnografía desdibuja la distinción entre etnógrafo y el Otro al viajar, convirtiéndose en un extraño en una tierra extraña, incluso si esa tierra es un espacio ficcional, que existe solo en la representación. Como el diario de un viaje, el relato [travelogue] produce una alteridad en los intersticios del ‘yo’ fílmico fragmentado, el ‘yo’ textual. A medida que el recuerdo del viaje se enreda con los procesos históricos y las diferencias culturales, la imagen fílmica se

convierte en el lugar de una relación compleja entre ‘yo estuve allí’ y ‘esto es así’”
(Russell, 1999:280/ trad.del autor).

En todo caso, el gran marco ensayístico contemporáneo *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, estructura su discurso entorno a la voz de una mujer que narra memorias de viajes alrededor del mundo, a partir de registros personales por veces vacilantes. Allí, busca reconocerse en el extrañamiento de la mirada del Otro, que a su vez abre ventanas en la imagen, puestas en enunciados de compilación de cartas enviadas por el propio realizador de dichos registros. El tono afectivo del testimonio legitima las experiencias vividas, memorias que deshacen la continuidad biográfica espacio-temporal del diario personal, cuyo el espacio sonoro se extiende fluidamente entre las imágenes y el pensamiento. Con relación a la producción ensayística que se presenta atravesada por una subjetividad autorizada, Raymond Bellour en *L'entre-images* (1997) comenta, a partir del referente de la tradición literaria autobiográfica, el conflicto interno sutil que afecta la escritura, e igualmente se podría aplicar al *sujeto-documental* (Renov, 2004) que se manifiesta en el montaje para producir un efecto discursivo:

“A los 52 años, lo sabernos, Stendhal busca una manera de decir ‘Yo’. Constata: ‘Que he sido, que soy, en verdad no sabría decirlo’. Con su agudeza habitual, él presiente allí un problema de época. Sabe también que el da a la cosa un giro extremo y se asusta, por el lector, de ‘esa espantosa cantidad de Je y de Moi ... esa espantosa dificultad de los Je y de los Moi’. Existe la posibilidad, para hablar de si mismo (sobre todo con un seudónimo) de utilizarla tercera persona. ‘Sí, pero cómo dar cuenta de los movimientos interiores del alma?’” (Bellour, 1997:278).

Por fin, el vínculo entre la antropología, y el cine documental ha sido de mutua penetración en los conflictos acerca de la producción de sentido, de modo que el proceso que se da entre la observación y la imaginación ha generado otra formulación de espacio-tiempo, y que Piauult (2002) bien sintetiza la cuestión que ha estrechado los dos universos:

“Estamos aquí en el inicio de un camino que permite conducir a la situación dialógica que sería propuesta mucho más tarde a través de la reflexión de la antropología audiovisual: el enunciado cinematográfico, que propone un ir y venir permanente entre el proceso de mostrar y la propia muestra, se abrirá entonces a una puesta en entredicho más que a una proposición de desvelamiento unívoco del sentido” (Piault, 2002:85).

En definitiva, el horizonte estético del cine ensayístico contemporáneo recalca aquello de lo que la tradición documental nunca ha podido desvincularse en la elaboración fílmica: el espacio diegético.

1.3 El sujeto-documental y el espacio diegético

En este sentido, un elemento importante a ser destacado para esta reflexión es la presencia de la figura del observador como mediador (al lado de los aparatos) de la experiencia conflictiva, de su relación con la alteridad, es decir, con los objetos de estudio (en los que incluye sujetos involucrados y los registros) hacia la interpretación fílmica, a modo de reconfiguración de la propia memoria, tal como reflexiona Piault:

“Quizá testigo, pero necesariamente narrador, el cineasta de lo real se sitúa en un espacio dialógico en el que deberá tener en cuenta los datos de una interlocución, y ya no solamente los medios de una locución y de una enunciación” (Piault, 2002:44).

Asimismo, al contrario de lo que se ha considerado una relación de oposición entre documental y ficción, recalcando la dicotomía superficial entre un cine historiográfico en oposición a un cine dramático, en efecto un observador viene a constituirse como un narrador, pues se trata de un principio del lenguaje cinematográfico, tal como podemos notar en *Le récit cinématographique* (1995).

“Efectivamente, la ‘tradición’ ha reconocido siempre, unánimemente, la necesidad (se trata, claro está, de una necesidad teórica) de una instancia narrativa fundamental, responsable de los enunciados fílmicos narrativos. Y poco importa el nombre que se le haya dado en su origen (mostrador de imágenes, gran imaginador, narrador, narrador fílmico, enunciador, etc.)” (Gaudreault y Jost, 1995:67).

Está puesto, entonces, que en la instancia del montaje es fundamentalmente el lugar de articulación de una enunciación fílmica, que la tradición documental ha intentado ocultar su efecto, y que Renov ha reiterado su existencia histórica en *The subject of documentary* (2004). Si, en definitiva, consideramos el flujo laxo que transita las formas fílmicas que nacen desde el cine factual hasta hoy, percibimos que Grierson (1932-34) en sus primeras consideraciones sobre lo documental estuvo bastante perspicaz al mencionar que el terreno documental más se vale de la poesía que del drama, y lo postula como el *creative treatment of actuality*.

De todos modos, lo que se plantea inicialmente son posibilidades narrativas que dan origen tanto al documental tradicional, como al ensayismo cinematográfico, y que van a seguir indefinidas en sus propuestas a lo largo de la historia del cine. En efecto, ambos van a trazar un horizonte común en la elaboración de un discurso argumentativo, pero notablemente con diferencias marcadas en las formas de leer, articular y manipular los registros, sobre todo a partir del montaje. En este sentido, Nichols ha captado muy precisamente cómo esta lógica argumentativa se articula desde el montaje:

“La estructura documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación [...] tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento” (Nichols, 1991:50).

En este caso, mientras los modelos tradicionales del documental buscan un tono didáctico, las formas ensayísticas parecen tener como referencia el tono épico. En ellas, esta lógica argumentativa está intensificada por una herencia de

la noción de *montaje de atracciones* planteado por Sergei Eisenstein en los años 20 (en contra el modelo desarrollado por David Griffith), cuyo principio inspirado en los ideogramas japoneses consiste en juntar partes de los materiales fílmicos para producir un choque de sentido, a ser completado en la mente del espectador. Acerca de este enfrentamiento en el cual se encuentra el realizador y el universo filmado durante la producción de una película, Corrigan (2015) añade con referencias de otros pensadores:

“Para Lukács, ensayos exitosos son [...] ‘poemas intelectuales’ [...] ‘un juicio, pero lo esencial y determinante de valor en él no es un veredicto (como en el caso del sistema), sino el proceso de juzgar’ [...] Adorno sostiene que la fuerza distintiva del ensayo es su capacidad para subvertir el pensamiento sistémico [...] El quiere ‘desenterrar, con conceptos, lo que no encaja en conceptos, o lo que, a través de las contradicciones en las que se entrelazan los conceptos, revele que la red de objetividad de estos conceptos es meramente una disposición subjetiva’” (Corrigan, 2015:27-28/ trad.del autor).

En este sentido, el "gran imaginador" ensayístico antes que apuntar un autor, dispone de una subjetividad autorizada para inscribir una forma y un discurso entrañados en una estructura fílmica, al que Weinrichter (2007) se refiere como "efecto discursivo".

En todo caso, es precisamente en la dinámica del montaje donde se consolida el *espacio narrado*, o mejor dicho, el *espacio diégético*. No obstante, el término griego *diégese* ha sido fuente de confusiones teóricas, sobre todo por cuestiones de traducción en otras lenguas, según Gérard Genette en *Nouveau discours du récit* (1998):

“La ‘diégese’, en el sentido en el que Souriau propuso dicho término en 1948, cuando oponía el universo diegético como lugar del significado, al universo de la Pantalla como lugar del significante fílmico, es un universo, más que un encadenamiento de acciones (historia): la diégese, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre en el sentido un poco restringido (y totalmente relativo) [...] ‘Diegesis’ es el relato puro (sin diálogo), opuesto a la ‘mímesis’ de la representación dramática y a todo lo que, por medio del diálogo, se insinúa

dentro del relato, que, de ese modo, se hace impuro, es decir, 'mixto'. Diégesis, por tanto, no tiene nada que ver con diégese" (Genette, 1998:15-16).

A su vez, durante mucho tiempo se han comprendido estrategias de abordaje en el documental entre la *mostración* y la *enunciación*, ambas con el mismo intento de legitimar el paradigma de la objetividad, tras una subjetividad reprimida. En el primer caso, habría una ilusión de que el investigador-observador-realizador fuese capaz de transmitir una realidad tal cual es, bajo un efecto de *mímesis*. Por otro lado, habría una formulación explícita de una entidad narratológica, ya sea por medio de una voz omnisciente y/o de personajes involucrados, a modo de representación del mundo histórico. Por lo tanto, el espacio diegético en el cine adquiere una especificidad en las operaciones de montaje que se han vuelto mucho más complejas desde el surgimiento del cine sonoro, y definitivamente aún más en las propuestas ensayísticas.

En este sentido, Gaudreault y Jost (1995) han planteado el "doble relato" en la articulación entre palabra e imagen, a modo de reducción de ambigüedades de la ausencia de una banda de sonido. Por otro lado, la voz es apenas uno de los elementos del espectro sonoro:

"existen ahora atmósferas sonoras para un despacho, una comisaría, una calle, una playa, etc. En este caso, el sonido participa en la construcción de un relato unitario, y ese doble relato del que hemos hablado puede, por así decirlo, quedar neutralizado" (Gaudreault y Jost, 1995:38).

En efecto, dicha cuestión acentúa la complejidad del espacio de enunciación fílmica, puesto que se escribe con imágenes y sonidos. Acerca de ello, Christian Metz, en *The impersonal enunciation* (1991), postula:

"Porque, ¿qué es básicamente la enunciación? No es necesariamente, ni siempre, 'YO-AQUÍ-AHORA'; es, en términos más generales, la capacidad que tienen algunos enunciados de plegarse en algunos lugares, de aparecer aquí y allá como en relieve, de perder esa fina capa de sí mismos que lleva grabadas algunas indicaciones de otra naturaleza (o de otro nivel), respecto a la

producción y no al producto, o mejor dicho, involucrado en el producto por el otro extremo” (Metz, 1991:754/ trad.del autor).

Asimismo, menciona que la confusión acerca de esta entidad filmica ha sido relacionada la experiencia literaria:

“Andre Gaudreault señala que un enunciado lingüístico se atribuye automáticamente a una persona precisa, tanto si esta persona pueda ser identificada como si no. También observa que esta certeza comienza a temblar en el momento en que son introducidos enunciados no verbales a la cuestión.” Metz, 1991:753/ trad.del autor).

Al final, pues, si la *diégese* se articula en un espacio-tiempo cuyo propio film va delineando en el desarrollo de la puesta en escena, el sonido ocupa el lugar de articulación dialéctica sobre todo con el contexto que imprime sobre las imágenes. En este sentido, el espacio diegético generalmente dado por la imagen ha hecho con que se haya referido al espacio sonoro en relación a la *diégese*: voz extradiegética, música diegética y sonidos acusmáticos. Así, considera Chanan (2007) que:

“Al mismo tiempo, el conferencista de cine de los primeros tiempos regresó con la voz incorpórea de la banda sonora, tal como la voz acusmática Griega haciendo sus lecturas desde detrás de una pantalla para que no pudieran ser vistos. Pero al agregar una nueva dimensión a la pantalla, los altavoces, que en los nuevos cines estaban ocultos detrás de ella, no solo daban cuerpo a los sonidos inauditos que el cine mudo invocaba con frecuencia a través de sus imágenes visuales, sino que también creaban diferentes planos de sonidos en y alrededor de la imagen, diferentes zonas acústicas, tanto dentro como fuera de la pantalla. El habla, la música y los ruidos (o "efectos de sonido") pueden producirse a la vista de la cámara; o en el espacio fuera de la pantalla contiguo a la escena profilmica, o en un espacio sonoro acusmático desconectado sin vínculo directo con eventos profilmicos.” (Chanan, 2007:116/ trad.del autor).

En efecto, es importante recalcar que la estrecha relación entre el espacio sonoro y el mundo histórico le agrega al espacio *diegético* de la escritura

documental un espectro peculiar. Es decir, el carácter probatorio del montaje, el cual permite una continuidad auténtica del espacio-tiempo en favor de una argumentación, abre la posibilidad del espacio sonoro, además de reiterar la impresión de realismo, evocar diferentes contextos a la escritura documental.

CAPÍTULO II: LA ESCRITURA SONORA DOCUMENTAL

Desde antes del surgimiento del cine como un evento social colectivo, la grabación y reproducción del sonido ya era una posibilidad, inclusive fue lo que motivó el desarrollo del cinematógrafo. La batalla por la sonorización de los films se muestra bastante desleal entre la competencia mundial, una disputa por patentes entre la industria norteamericana, francesa y alemana, en la cual la técnica de los aparatos debe servir a un ideal de cine narrativo. De todos modos, desde 1913 es posible encontrar algunas salas en los Estados Unidos instaladas con el sistema de William Dickson, el quinetófono, cuya emisión sonora en disco de cera es bastante ruidosa de calidad radial llena de estática, y cuyos procedimientos de sincronización con la película fallan frecuentemente. A mediados de los años 20, el sistema Vitaphone, que cuenta con un micrófono de alta calidad, un amplificador sin distorsión, una grabadora y una tornamesa de operación eléctrica, un altavoz de alta calidad y un sistema de sincronización libre de variaciones, resulta en un éxito impactante en la película *The jazz singer* (1927). Sin embargo, segundo el investigador Samuel Larson en *Pensar el sonido* (2010) comenta que:

“el sistema Vitaphone, en vez de mejorar, fue empeorando con los años, sobre todo debido a las técnicas precarias de regrabación que comenzaban a utilizarse para introducir más sonidos en la pista sonora; es decir, hacer copias de varias pistas a una sola final, o mezclar, lo cual fue mermando la calidad del sonido. Y si consideramos que el sistema de sincronización nunca fue cien por ciento seguro, podemos comprender por qué el primer sistema de sonido comercialmente exitoso, fue finalmente desechado a favor del sonido óptico.” (Larson, 2010:103).

Al final, la escasa posibilidad de grabar y tratar diferentes sonidos en multipistas sería un punto determinante para el largo periodo de restricción del espacio sonoro del film.

En todo caso, el primer gran desafío audiovisual pareciera hallar la magia entre dos lenguajes distintos puestos en interacción en uno solo medio.

Ni los pianos ni las orquestas del cine mudo podían, a decir verdad, hacer las veces de 'sonido realista': la palabra y el sonido 'sincrónicos' - a pesar de sus imperfecciones, en rigor de escasa importancia en un momento en que la reproducción sonora en todos los ámbitos: discos, radios, se ve afectada por ruidos de fondo y parásitos - generan así un 'desplazamiento' considerable del lugar y 'los medios hasta entonces estrictamente icónicos' de la producción de la impresión de realidad (Comolli, 2010:251).

Por otro lado, este cambio significativo, según Michel Chion en *L'audio-vision* (1993), inscribe una cronografía, “El cine sonoro, pues, ha temporalizado la imagen no sólo por el efecto del valor añadido, sino también, sencillamente, imponiendo una normalización y una estabilización de la velocidad del flujo de la película” (1993:26). En efecto, solamente tras el invento del sonido impreso como señal lumínica en la misma película (el sistema óptico), se vuelve posible un avance considerable en la tan deseada sincronía entre sonido e imagen (en veinticuatro cuadros por segundo), y por ende de la producción cinematográfica mundial.

A partir de eso, Michael Chanan (2007) resalta tres momentos históricos del desarrollo tecnológico que han acompañado un quiebre paradigmático en las formas filmicas de la tradición documental:

“Así, ocurrió que la idea del documental apenas había sido formulada cuando la llegada del film sonoro a fines de los años 20 cambió las reglas, pero inicialmente no a favor del documental. Luego, a fines de los 50, cuando las dificultades de registro del sonido ambiente fueron barridas por una nueva generación de equipos –cámaras portátiles de 16mm sincronizadas con grabadores magnéticos- y el documental adquirió un nuevo poder de palabra directa, fue como si se reinventara a sí mismo. Los efectos del video dos décadas después fueron menos dramáticos, dada la pobre cualidad técnica de la primera generación de equipos, hasta la llegada del video digital y la edición en computadora en los 90 que consiguieron desplazar casi totalmente la tecnología de la cinematografía justo cuando ésta se acercaba a su centenario.” (Chanan,

De este modo, la llegada del cine sonoro pareciera imponer un estándar sonoro hacia la voz de estudio en el documental, frente a las condiciones ruidosas fuera de los estudios. Por otro lado, la posibilidad de experimentar la audición en campo ha impulsado el enfrentamiento más directo con la experiencia del rodaje. Luego, el avance de programas digitales ha retomado al estudio con mayor capacidad para tratar creativamente los materiales. Asimismo, la escritura documental ha restringido el espacio sonoro hacia la palabra hablada, pero en la medida que el paradigma de la representación se ha puesto en crisis, los demás elementos de la banda sonora, los ruidos y la música, han expandido las posibilidades de configurar el espacio diegético.

2.1 El espacio diegético y la voz documental

La invención del fonógrafo en 1877, el primer aparato de registro y reproducción sonora, se estrenó con la voz humana, tal como menciona Arlindo Machado en *Pré-cinemas e pós cinemas* (2008) “*el primer sonido grabado en un fonógrafo fue la voz del propio Edison declamando una ‘rima’ infantil de la Mother Goose*” (Machado, 2008:160/ trad.del autor). De manera precisa, el experimento inaugural condensa los aspectos principales de los tres elementos de la banda sonora: la voz como emisor lingüístico principal, la música como medio para percibir las variaciones sonoras y un documento de memoria colectiva, y finalmente el ruido como interferencia estética en la afirmación de la materialidad sonora. El sistema generó espanto por parecer incompleto, puesto que lo novedoso consistía en no ver las imágenes correspondientes a los sonidos reproducidos. No obstante, a pesar de la precariedad, tuvo buena repercusión tanto en el ámbito de la ciencia como en el del arte por su carácter innovador, “el fonógrafo se mantuvo en el mercado un buen tiempo, debido a su capacidad de grabación, como el aparato de rigor usado por antropólogos y musicólogos para registros sonoros de campo” (Larson, 2010:98). Luego, los aparatos de grabación y reproducción sonora se han dividido en dos sistemas distintos agregando mayor complejidad al proceso. En todo caso, podemos reflexionar acerca de cierta preferencia por la voz como parte de las convenciones

comunicacionales de la civilización que ha pasado de la oralidad a la escritura, y que el antropólogo David Le Breton en *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens* (2009), observa como un sentido de pertenencia entrañado en las relaciones sociales, “El sonido es la propia materia del lenguaje, la voz es un acompañamiento incansable de la existencia, es el zumbido cuya sobreabundancia asegura la plena inserción en el seno de la trama social” (Breton 2009:100). En este sentido, la voz posee alto grado de identificación cultural y afectiva, acercándose a la escritura personal de la caligrafía o de la expresión del rostro humano.

De hecho, todo el espectro cinematográfico está atravesado por el paradigma *vococéntrico*, tal como menciona Michel Chion en *La voix au cinéma* (2004), “no hay sonido en los que se incluye, entre otros, la voz humana; hay voces y todo lo demás [...] la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que la contiene” (Chion, 2004: 17-18). En este caso, muchos defienden que el término *cine mudo* es una invención histórica, puesto que los intertítulos ya cumplían esta función, leídos por una voz mental, o incluso en algunos casos había una persona que comentaba las imágenes “en vivo”, y que además lleva a Chion a considerarlo un *período silente* del cine. Luego, tras la llegada del *cine sonoro*, la forzosa búsqueda por los diálogos, y el comentario hablado (sobre todo en el documental), han contribuido para una transición de términos entre *cine mudo* y *cine hablado*, pero que a la vez se desea reiterar la magia de la impresión realista:

“Una vez producidos, el sonido y la palabra se plebiscitan como la ‘verdad’ que faltaba en el cine mudo: acerca de la cual se advierte de improviso, no sin turbación ni resistencias, que le faltaba. Y en el acto esa verdad torna permitidas todas las películas que no la poseen, que no la producen. Ese complemento decisivo, ese ‘lastre de realidad’ (Bazin) que constituyen sonido y palabra, interviene pues desde el inicio como ‘perfeccionamiento y redefinición de la impresión de realidad’ (Comolli, 2010:249).

Por otro lado, Karl Sierek en *Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico* (2007) defiende funciones de la voz, a partir de la libertad para crear escenarios propios, tanto del aspecto material que imprime una identidad

sonora, como de la capacidad de organización entorno a un argumento:

“Se diferencia de la música y de los ruidos en primer lugar por su alto grado de articulación, por el lenguaje y sobre todo por su fijación al cuerpo humano del que escapa [...] Su voz cobra importancia precisamente porque se desprende y se convierte en un discurso” (Sierek, 2007:176-177).

Al final, esta sería una de las grandes cuestiones que marca la diferenciación entre las inflexiones del comentario hablado en la escritura documental, es decir la relación entre la voz que habla y el discurso del film.

La tradición documental ha tratado de interaccionar los materiales en razón de una lógica argumentativa. En este proceso puesto en marcha, pues, ha surgido la figura del narrador que, tal como he mencionado anteriormente, no es exactamente lo mismo que el sujeto-documental, articulado en el montaje. No obstante, ha sido fruto de confusiones, una vez que la voz que narra, además de dominar el espacio sonoro, también conduce la estructuración del discurso fílmico. Inicialmente, esta figura ambigua ha surgido en el dicho periodo silente, a partir del cine soviético de Esfir Shub que ha adecuado una forma muy precisa de realización. En efecto, ha posibilitado futuras derivaciones tanto a modelos institucionales, como a modelos ensayísticos en la escritura documental. En ello, se apropia de archivos fílmicos oficiales del gobierno zarista para reordenarlos en forma de compilación, pero a la vez imprimiéndoles un nuevo sentido, a través de intertítulos con comentarios irónicos y críticos sobre el contexto de las imágenes. Lo que importa para ella es subvertir el sentido originario de documentación manteniendo un tono institucional. De este modo, por un lado, marca el trayecto entre una instancia narrativa y la propia naturaleza de los registros capaz de estructurar un discurso de sobriedad, tan defendido en las formas consagradas. Por otro lado, recalca la potencialidad de tratar los registros en un segundo grado de lectura, tan importante a considerarse en el pensamiento ensayístico (sobre todo en las formas que se utilizan del recurso del *Found Footage*), en dicho caso tras una subjetividad colectiva de los soviets hacia el comunismo. Asimismo, la herencia de un lector omnisciente es igualmente resultado de una reverberación de la literatura histórica, de modo que la voz de un narrador se ha vuelto el recurso estético más elemental de la

escritura documental. En efecto, la escuela anglosajona en las primeras postulaciones hacia un género historiográfico, por medio de Paul Rotha (1936), la bautiza como *voice of God*.

A su vez, la debilidad técnica de los primeros aparatos sonoros para enfrentar los eventos fuera de los estudios, es un agravante sobre todo en los principios del cine sonoro para que dicho narrador permaneciera durante mucho tiempo como el principal mediador entre el espacio diegético y el mundo histórico. En este sentido, la voz se ha vuelto el elemento dominante en el espacio sonoro, en zonas acústicas aisladas, provocando una distancia fundante del espacio diegético: eventos profílmicos y su comentario verbal a posteriori (extradiegético). De hecho, solamente a partir de los años 50, tras la popularización de equipos portátiles de registro visual y sonoro, la cámara de 16mm y de la grabadora Nagra (que graba el sonido directo en la cinta magnética), es cuando efectivamente el documental empieza a escuchar la variedad de sonidos que transitan el ambiente sonoro diegético. Aún así, el desarrollo técnico de las grabadoras sonoras analógicas (ya sea monopista o multipista), e incluso posteriormente en los años 90 los equipos digitales aún más portátiles (los *hand held* de marca Tascam u otros) han mantenido mayoritariamente la referencia en la frecuencia de la voz humana, puesto que esto se relaciona con la capacidad fisiológica del oído humano en percibir dichas alturas sonoras. Asimismo, en los films que surgen de esta innovación técnica, es posible notar que la audición favorece la voz de personajes y/o narradores en escena, aun cuando no hablen directamente a la cámara *“Casi todos los casos favorece la voz, la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos [...] lo esencial del perfeccionamiento tecnológico [...] se ha concentrado en la palabra [...] como la garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo”* (Chion, 1993:17/ trad.del autor).

Por otro lado, por haber una vinculación histórica (hasta hoy) entre el documental y el noticiero producidos por medios masivos como la radio y la televisión, la locución suele imprimir una autoridad epistemológica, y por ende reitera un efecto persuasivo de las palabras sobre el sentido de las imágenes, *“Resulta que esto es en parte una cuestión de enunciación. Al igual que la radio, el documental siguió el imperativo de ofrecer un modo de pronunciación*

estandarizado y uniforme para llegar a la audiencia más amplia” (Chanan, 2007:116/ trad.del autor). En definitiva, esto ha generado marcas profundas en la tradición documental, en lo que se refiere a la legitimidad del discurso del film, tal como reitera Bill Nichols en *Introduction to documentary* (2001), *“Para el cineasta, el crear confianza, hacer que suspendamos la duda o la incredulidad, generando una impresión de realidad y, por lo tanto, de veracidad, corresponde a las prioridades de la retórica más que a los requerimientos de la ciencia” (Nichols, 2001:86/ trad.del autor).*

No obstante, según Sierek (2007) el comentario orientador de dichas formas consagradas actúa como “ventrílocuo del poder”, una vez que “no está presente pues siempre habla por otros” (Sierek, 2007:178). En este sentido, suele ocultarse en la búsqueda por la objetividad, y por ende ha reprimido la subjetividad de esta voz y del propio film. Stella Bruzzi (2006) refuta el aspecto denotativo que ha suprimido los variados significados posibles de las imágenes, puesto que reconoce un tono didáctico de carácter anacrónico:

“En general, una voz en off de este tipo brinda conocimientos e información que no están disponibles de inmediato desde lo diegético [...] generalmente la de un narrador incorpóreo y omnisciente. La representación negativa de la voz en off es en gran parte el resultado del desarrollo de una ortodoxia teórica que la condena por ser inevitable e inherentemente didáctica.” (Bruzzi, 2006:47/ trad.del autor).

Asimismo, ha sido a partir de las posibilidades de grabación con equipos más portátiles que la investigación social ha contribuido con herramientas de estudio sonoro hacia el tono de voz del Otro, reconfigurando la posibilidad de un narrador polifónico armonizado con los dispositivos sociales. Con relación a ello, me parece importante mencionar algunos ejemplos que ilustran el giro tecnológico que acompaña la puesta en escena documental a partir de la rearticulación del rol de la voz en el espacio diegético.

El Neorealismo italiano fue el primer movimiento en presentar la innovación, tras una angustia profunda por preguntarse cómo hacer cine después de tanta perplejidad, que en efecto ha estimulado a la comunidad

cinematográfica de todo el mundo a buscar su propia manera de enfrentar lo real y repensar los sistemas de representación. El primer caso paradigmático en la tradición documental sucedió cuando el antropólogo Jean Rouch filmó *Moi, un noir* (1958). Junto a la *antropología compartida* surgía el *cinema vérité*, que consiste en buscar, ya no una verdad innata al mundo filmado, sino más bien el descubrimiento de una verdad provocada por el film. Por primera vez, los sujetos observados (el objeto fílmico) conducen la narración del espacio diegético, cuando formulan una fábula acerca de sus personajes que se confunden con el desarrollo de sus propias vidas. Allí, manifiestan rasgos lingüísticos verbales y no verbales, auténticos y reterritorializados al contexto fílmico, articulando la actuación de sí mismos y comentarios que exceden lo figurativo de la imagen. Rouch, a partir de su voz inicial, presenta al espectador lo que va a suceder: evoca las voces de dos jóvenes africanos de Treichville para narrar oralmente las imágenes filmadas de su propia cotidianidad, ya sea en su desafío constante por el trabajo informal, o bien como en su tiempo libre. La manera como cuentan sus propias anécdotas (no exactamente lo *que se ve* pero *cómo se lee*, o sea cómo se proyectan, perciben y expresan), provoca una catarsis de autoproyección social entorno a la forma que desean ser recordados. La inteligibilidad de una subjetividad reprimida por el discurso documental estaría definitivamente comprometida después de este experimento. A su vez, esta inversión reinventiva (a la antropología y al cine) surge de un gesto simple pero radical de romper la barrera semántica del acento eurocéntrico, de pasarle la palabra, la locución y luego la argumentación, al Otro.

Luego, en el caso brasileño, el *Cinema Novo* se inserta en este giro cinematográfico. En *Maioria Absoluta* (1964), Leon Hirszman parte de una ironía en la relación entre las dichas minorías políticas, pero que son la mayoría cuantitativa absoluta. Además, funde el documental con el reportaje, con un narrador que transita entre el campo extradiegético y el diegético, tras una figura discreta, pero con el micrófono prendido, recalcando así un ambiente ruidoso de espacios sonoramente agitados de la ciudad de Rio de Janeiro, como la playa y la estación ferrocarril. No obstante, la narración oscila entre la formalidad e informalidad, a partir de los encuentros entre el cineasta y personas comunes (muchos trabajadores), pero que al pasar la voz a una burguesía desarticulada también deja abierta la pregunta sobre quiénes son realmente los ignorantes y

qué voz tiene autoridad para formular los problemas sociales. Al final, es por medio del lenguaje hablado que el narrador incluye el "nosotros", a diferencia del tono distante de la *voice of god*, y evoca un problema que cabe a todos. Finalmente, el cineasta holandés Johan van der Keuken y su mujer la sonidista Noshka van der Lely, forman parte de un sector marginal en la tradición de los films de viaje, cuyo equipo de rodaje se reduce a la propia pareja. De este modo, su producción fílmica adquiere un carácter sensible en la observación, valorando la temporalidad de escuchar para ver. En *Hermam Slobbe, The blind kind 2* (1966) hacen un retrato de un chico ciego encantado por la música y la radio, en el cual a lo largo de la convivencia cotidiana filmada deciden transferir la dirección de sonido a su personaje principal. El mayor interesado en ver un film acerca de sí mismo, por la imposibilidad de hacerlo, gradualmente nos hace percibir que además de poseer el lugar de habla, nos presta su escucha en un espacio diegético imaginado, especialmente en la escena que recrea los ruidos de la carrera de autos.

A su vez, el crítico y cineasta Jean-Claude Bernardet escribe el ensayo *Cineastas e imagens do povo* (1985) donde postula un pensamiento aplicado a películas de dicho periodo en el contexto brasileño, pero que en definitiva sirve para observar el panorama mundial. En ello, percibe una inflexión de modelos sociológicos, a partir de la voz del observador-narrador que sale del espacio protegido de los estudios a las calles de las urbes, del espacio extradiegético a lo profílmico, y asume una postura del realizador entre los Otros. Entonces, a partir del periodo post Segunda Guerra, en el cual el paradigma de la representación se ha puesto en crisis, sería el principio de una nueva concepción del espacio sonoro, que efectivamente se expande tras la llegada del sistema Dolby, articulando otros elementos de la banda sonora.

Asimismo, las formas ensayísticas contemporáneas que empiezan a surgir a mediados de los años 70, igualmente han privilegiado el "discurso propiamente dicho", puesto que "la historia del ensayo es una *voice story* [...] un camino de ida y vuelta del documental en torno al comentario verbal hasta encontrar un nuevo tono" (Weinrichter, 2007:28). Si bien en este recorrido de la voz en el cine, de un lado los grandes dramas han heredado la tradición teatral y novelesca por medio de diálogos, y del otro el documental tradicional ha dado

proseguimiento a la locución radiofónica, en el caso de la voz ensayística parece acompañar una larga tradición oral épica, que resurge con énfasis en la literatura filosófica de Michel de Montaigne. En este caso, la elaboración fílmica suele transitar entre el viaje y el diario personal, y se cruza con la escritura autobiográfica, de la cual Alain Bergala en *Si 'yo' me fuera contado* (2008) reflexiona:

“Philippe Lejeune habla, a propósito de lo escrito, de la 'función reparadora' de toda empresa autobiográfica. Tal vez se ponga de manifiesto aún más en el cine [...] La escritura autobiográfica a menudo es suscitada como un apoyo psíquico nada despreciable en un combate contra algo que amenaza al sujeto en su integridad o su identidad, y así su relación con el mundo.” (Bergala, 2008:28).

En este sentido, los realizadores deciden tornar pública una inquietud personal cuya una de las marcas de esta voz consiste en imprimir sus dudas, debilidades, emociones, silencios a modo de evitar dar explicaciones, “Estos rasgos de subjetivismo, fragmentación e incoherencia (frente a la totalidad objetividad del discurso histórico) cumplen la máxima de Montaigne 'dar la medida de mi visión, no la medida de las cosas’” (Weinrichter, 2007:44). Por cierto, no se trata de definir un tono de voz específico, sino que este participa de la inestabilidad de un proyecto formal indefinible. Así, han asumido diferentes inflexiones, generando un efecto ambiguo entre la familiaridad y el extrañamiento con relación a los registros.

En todo caso, podría trazar un breve recorrido histórico de documentales ensayísticos cuyo tono de voz, emitido mayoritariamente desde el campo extradiegético, es variable en relación a la inquietud de esta subjetividad autorizada para desestabilizar imágenes legitimadas por su *visible evidence*. Luis Buñuel en *Tierra sin pan* (1933) es el primero en utilizar la voz institucional de manera sutilmente irónica para recalcar su proyecto de cine surrealista. En ello, tiene como objeto fílmico un pueblo aislado en la región montañosa de Cáceres en España, que anteriormente había sido objeto de un estudio antropológico exotizante, y que entonces anuncia en el cartel inicial del film que el espectador verá un “ensayo cinematográfico de geografía humana”. Chris

Marker en *Lettre de Sibérie* (1958), trata de rescatar el ímpetu ensayístico al ironizar un locutor didáctico que comenta una secuencia de imágenes (que se repite tres veces seguidas) de trabajadores que reparan una calle, imprimiendo un sentido completamente distinto entre ellas. André Bazin se refiere a ello como un recurso "donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo" (Bazin citado en Weinrichter, 2007:34). En *Appunti per un film sull'India* (1969), Pier Paolo Pasolini viaja en busca de hallar la fábula del tigre de la tradición oral milenaria en la India moderna, tras la incertidumbre de un filósofo de la cual deja trasbordar al propio formato del film, puesto que dice ser un film sobre apuntes para un film. En *Lost, Lost, Lost* (1976), Jonas Mekas hace una lectura de archivos fílmicos personales que realiza durante los años en que llega en New York como refugiado lituano de la Segunda Guerra. Allí, escuchamos una voz vacilante con largas pausas entre retazos de canciones y ruidos sobre imágenes que cambian el flujo y se entrecortan, por medio de los cuales expresa el dolor del exilio "todo el tiempo, la crisis y el imperativo de la película se encuentran en la voz vacilante de Mekas, mirando al material filmado antiguo como una manera de intentar acordarse [...] de tiempos perdidos [...] como modo de repensarse" (Corrigan, 2015: 134/ trad.del autor).

Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988) trata de refundar la historiografía cinematográfica haciéndonos pensar los hechos, los films y su materialidad, a través de un collage de imágenes y sonidos mutuamente independientes, que rastrean discontinuamente la temporalidad de los eventos. Sin embargo, por momentos la voz es el elemento que ordena las resignificaciones distópicas, sobre todo cuando repite, en tono enfático y mántrico, el título del film. Harun Farocki en *Arbeiter verlassen di Fabrik* (1995) aplica un tono analítico a la voz que ambiguamente presta un servicio de observación fílmica quirúrgica, pero de alta sensibilidad sobre lo gestual de las trabajadoras que salen de la fábrica, agregándole poesía en un viaje en el tiempo al famoso registro de los hermanos Lumière cien años después. En *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), Agnès Varda hace un retrato del trabajo de catadores de alimentos en Francia. A partir de una voz extradiegética, pero a la vez reconocible por el cuerpo de la propia realizadora dentro del espacio diegético, asume un tono acogedor, y trenza una relación al gesto ensayista que busca los vestigios de prácticas culturales entorno a la memoria colectiva. Por fin, en *Viajo*

porque preciso, volto porque te amo (2009), Karim Aïnouz invita a un famoso actor para encarnar la voz de un personaje ficticio: un geólogo que narra imágenes de un diario de campo. Desde el espacio extradiegético, utiliza un tono de voz especialmente íntimo, materialmente cercano al micrófono como si hablara a centímetros del oído de un amor perdido, divaga sobre los materiales fílmicos hechos por Karim que sobraron de la investigación sobre el terreno en los confines del *sertão* brasileño en la preproducción de otros films que incluso ya se estrenaron. Allí el acercamiento documental para estudiar las posibilidades de hacer films es resignificado por una subjetividad científica imaginada a través de la voz.

Así, Sierek (2007) trata de rescatar las fuerzas de expresión de la voz ensayística para provocar una fisura entre lo que se ve y lo que torna visible (a partir de lo que se dice), al expresar el pensamiento hecho memoria:

“Según se alega, conceptualiza las imágenes y finge protegerlas contra su interpretación arbitraria [...] Da alas a estos espacios, los dota de determinadas direcciones, caminos y tendencias y dirige las construcciones de sentido desde un lugar apartado [...] más allá de las imágenes visuales” (Sierek, 2007:177).

Paradójicamente, aunque haya propuestas fílmicas más libres en la impresión de una subjetividad, las formas ensayísticas no han quitado el trazo subyacente al documental tradicional de servir a un proyecto logocéntrico, *“el legado literario del film-ensayo ilumina, de manera más relevante, una vinculación única entre lo verbal y lo visual, que surgió de una larga historia de autoarticulación en una esfera pública”* (Corrigan, 2015:11/ trad.del autor). En el caso de este trabajo, me moviliza a cuestionar, a partir de una tendencia en el documental brasileño actual, si ya no se ha percibido que los discursos han sido puestos en crisis, de modo que ha sucedido una transición con relación al rol del ambiente sonoro en un nuevo tipo de elaboración fílmica. En este sentido, podría mencionar el ejemplo que utiliza Weinrichter:

*“¿Es posible un cine ensayístico sin voz? El propio Marker se lo planteaba al comienzo de *Le fond de l’air est rouge* (1977): ‘habiendo abusado a menudo*

en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez de devolver al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su propio poder' [...] al volver a mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto) que puede servir para introducir un componente ensayístico sin necesitar de la voz, como sucede en el ensayo ortodoxo.” (Weinrichter, 2007:30-31).

Entonces, para seguir pensando las propuestas que serán analizadas en el último capítulo de este trabajo, vuelvo a preguntar: *¿Es posible un cine ensayístico sin voz?*

2.2 El espacio sonoro y el espacio diegético

En todo caso, es importante antes comprender de qué manera se ha desarrollado el *espacio sonoro* en la puesta en escena documental, a modo de provocar emociones e imponer autoridad discursiva en la estructura narrativa. Mi enfoque está puesto en la transformación gradual que ha sucedido en la composición del ambiente sonoro en este proceso que, en algunas propuestas fílmicas contemporáneas de las cuales analizaré posteriormente, dislocan cualitativamente sus posibilidades de enunciación. Asimismo, pensar el ambiente sonoro requiere considerar tanto el espacio sonoro del film como el espacio sonoro de la sala del cine.

Por su parte, el fenómeno físico del sonido dentro de una sala de cine, acústicamente aislada y debidamente diseñada con múltiples parlantes puestos estratégicamente, ha compuesto un trayecto largo hasta la comprensión de su importancia para pensar el espacio sonoro del cine, tanto desde su espacio diegético, como de su espacio físico de exhibición. En definitiva, solamente tras casi cien años de existencia del arte, es cuando empieza a surgir el sistema Dolby para explorar mejor las multipistas de sonido de una película, lo que en efecto cuando las discusiones acerca del tema han tomado cuerpo, sobretudo en latinoamérica, teniendo como exponente la cineasta Lucrecia Martel

“Una sala de cine, o lo que uno hace o reproduce en su casa para ver una película, se parece mucho más a estar sumergido en una pileta, que estar mirando solamente. También me parece una ignorancia de los procesos físicos... hay una cosa que cuesta muchísimo entender, hoy nos va a resultar muy fácil entenderlo para todos los que estamos acá, y es que uno está sumergido en un fluido que es el aire, el sonido es lo que hace vibrar a ese fluido, quiere decir que todo nuestro cuerpo está en contacto con el sonido, no solamente el oído.” (Martel, 2008:15-16).

Por otro lado, es importante observar que el cruce entre el cine y la ciudad ha colaborado con los estudios sonoros hacia la producción de conocimiento sensible en la esfera pública, tal como reitera el investigador Carlos Fortuna en *La ciudad de los sonidos: Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos* (2009)

“[Georg] Simmel admite que la participación en un mismo ambiente sonoro (una audición o espectáculo musical, por ejemplo) puede promover el sentimiento particular de ‘colectividad’, aún cuando la conciencia de su ‘unidad’, asentada en medios sonoros y auditivos, se revele mucho más abstracta que la obtenida en torno a la comunicación oral y al habla.” (Fortuna, 2009:43).

Asimismo, a partir de las posibilidades de grabar y tratar mejor los registros sonoros, el arte audiovisual del siglo XX introduce un sentido de espacialidad desde el 2.0 hasta el presente momento con el sistema *Dolby ATMOS*, que supera el 9.1, y actúa de manera omnidireccional con relación al cuerpo del espectador, no obstante, difícilmente utilizadas por las producciones documentales.

Después de la llegada del sistema óptico del cine sonoro, hasta la década de 1960 muchos fueron los intentos de mejorar la calidad de captación y exhibición. Los experimentos del sistema magnético en diferentes tipos de discos

y cintas, como el aparato Nagra que acompaña la popularización de las cámaras portátiles de 16mm, después el Tascam (posibilitando la grabación en multipistas), y luego los aparatos de video, han posibilitado desde entonces al sonido directo ocupar más el espacio público. Por otro lado, a pesar de mayor posibilidad de expandir la espacialidad sonora del film, estos aparatos insertan la lógica del *timecode*, una herramienta precisa que utiliza del orden numérico para identificar el exacto momento en que imagen y sonido son grabados a la vez para facilitar el proceso de sincronía entre ambos en la posproducción. De este modo, aunque sea un instrumento eficaz para dinamizar dicho proceso entre imágenes y sonidos capturados con equipos distintos, a su vez el desarrollo técnico recalca el paradigma de la representación, puesto que induce una normatización en la adhesión de la espacialidad sonora a la espacialidad visual. El investigador español Juan José Domínguez López, en *Tecnología del sonido cinematográfico* (2011), hace un análisis histórico de esta problemática que envuelve dificultades técnicas del sonido para adaptarse al mercado debido a algunas cuestiones, “la calidad del sonido magnético era muy superior a la del óptico [...] sin embargo las pistas magnéticas se deterioraban con facilidad o se borran en presencia de campos magnéticos” (López, 2001:57). Si bien ha ampliado la grabación de campo y experimentos, sobre todo en el terreno documental, por otra parte, ha tenido dificultad en la etapa de proyección que ha correspondido al estándar acústico del cine como evento social en una gran sala oscura:

“La caída en desuso de los sistemas de sonido para la proyección basados en soporte magnético provocó que las mejoras introducidas en la producción del sonido cinematográfico no pudieran ser trasladadas a los espectadores en las salas, ya que, si bien este tipo de grabación continuó utilizándose para el rodaje y la postproducción, la calidad de reproducción en aquellos cines que no habían instalado sistemas estereofónicos, seguía siendo, básicamente, la misma desde los años cuarenta.” (López, 2011:59).

Por otra parte, aun cuando haya limitaciones de todo tipo para reproducir el estándar cinematográfico hollywoodiano, el nuevo paradigma tecnológico abre nuevos caminos para volver a pensar las operaciones audiovisuales, lo que en

efecto también impulsa a la producción documental a buscar otros medios de exhibición de los films hacia la televisión, reinventando el ambiente cinematográfico, o incluso el espacio museístico, repensando el espacio sonoro.

No obstante, la industria discográfica se esfuerza por ampliar las posibilidades de grabaciones y mezclas estereofónicas de grandes nombres como Miles Davis, The Beatles, Pink Floyd entre otros, de modo que ayudan a impulsar los desarrollos tecnológicos del cine:

“La creación en mayo de 1965 de la empresa Dolby Laboratories por parte del científico y empresario Ray M. Dolby en Inglaterra tenía como fin el desarrollo de sistemas de reducción de ruido de cara a la industria discográfica que empezaba a buscar una mayor calidad en el registro de sonido. Posteriormente, esta empresa se interesó por otros aspectos de la tecnología sonora, especialmente los relacionados con el entorno cinematográfico [...] Esto obligó a los ingenieros de sonido a empezar a cuidar de aspectos que antes podían quedar enmascarados por el ruido, sobre todo los relacionados con los fondos sonoros o algunos efectos” (López, 2011:60-61).

A su vez, es con el surgimiento del sistema de reproducción *Dolby Stereo* que la noción de *diseño sonoro* empieza a consolidarse por el famoso norteamericano editor de imágenes y sonidos Walter Murch, sobre todo a partir de *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, tal como expresa Michel Chion en *Art sonore, le cinéma* (2003)

“La sorprendente consecuencia del sonido Dolby es que esta proliferación de lo sensual y sensorial ha permitido que la película sonora se reconecte con el último momento del periodo silente del cine [...] El corte transversal entre el sonido y la imagen que se da en el mismo momento [cut-cut] era ya bastante común en los años 50 [...] pero el Dolby acentúa y amplifica la ruptura sensorial provocada por tal corte simultáneo con la imagen y le da un protagonismo aún más nítido, en el impulso de reafirmar el montaje como base del cine.” (Chion, 2009: 131/ trad.del autor).

En todo caso, el desarrollo de dicho sistema, que se ha profundizado junto a los programas de edición digital (no lineal) a partir de los años de 1980 y 1990, ha reiterado pues el poder del efecto discursivo del montaje, sobre todo en las especificidades del universo sonoro frente a la imagen técnica (producida por aparatos) sobre todo en la posproducción.

Así, la investigadora Marina Mapurunga en *Culinária sonora* (2014) nos ayuda a retomar el problema en relación al plano sonoro, que he planteado en la introducción:

“En el cine, tenemos una cadencia de veinticuatro ‘frames’ por segundo (24fps), o sea, en un segundo vemos veinticuatro cuadros estáticos que adquieren movimiento entre sus intervalos. Hay una relación similar con el sonido, pero en números mas elevados. Del mismo modo que hay una cadencia para la imagen visual: frame rate; tenemos también la cadencia para el audio digital llamada ‘sample rate’, que se da por cantidad de muestras (simples) de audio por segundo – S/s, también conocida como frecuencia de muestreo (44.1kHz, 48kHz, 96kHz e 192kHz) [...] Para percibir la mínima parte DE SENTIDO de un sonido, tendremos que activar un zoom out, alejarnos un poco de la lupa sonora, dejarle el muestreo, y visualizar, o mejor dicho, escuchar (que es diferente de oír) un plano sonoro. Luego, el frame visual no sería equivalente ao sample, pues las relaciones entre frame y sample son distintas. Es una relación de 1:48.000 (de 1 frame para 48.000 samples por segundo). En un frame tenemos sentido, pero en un sample, en la obra audiovisual, no tenemos todavía un sentido. Un sample sería la mínima parte del audio digital, no del sonido. Es necesario un periodo (T) para que haya sentido sonoro, para que haya un ‘frame sonoro’” (Mapurunga, 2014:56-58/ trad.del autor).

En este sentido, es imposible identificar un plano sonoro en un cuadro (donde sería posible notar la referencia del plano visual), puesto que adquiere forma espacial equivalente a una imagen sonora en la duración del tiempo. Por otra parte, se constituye por elementos sonoros que interactúan por sucesión, simultaneidad, enmascaramiento o por anulación, entre las pistas sonoras del

programa de edición. De este modo, mapea su territorio de actuación en las texturas sonoras del espacio diegético, formando secuencias con su propia dinámica. A su vez, estas secuencias encadenan el diseño sonoro del film que reconoce la complejidad del montaje, y consiste en buscar una estructuración de los elementos de la banda sonora en multipistas, articulando sus niveles de importancia en la enunciación fílmica. A partir de ello, no se trata más de apenas hacer oír las voces o insertar puntualmente una música incidental, o ciertos detalles de ruidos con el foley. En definitiva, la banda sonora adquiere un sentido a partir de su orquestación: una composición que considera una textura y un flujo temporal propios. Así, sonidos e imágenes del film pueden establecer una relación no necesariamente de complementariedad o de ilustración, pero también de yuxtaposición, simbiosis, o disyunción, de modo que operan con la intención de provocar un nuevo paisaje.

A su vez, Walter Murch en *Dense clarity - Clear density* (2005) delinea de manera muy didáctica las potencialidades narrativas en el trabajo de tratamiento creativo del sonido entre los elementos del tramo sonoro en posproducción. Es decir, analiza los componentes puestos en relación vertical (u horizontal) en los variados planos sonoros, tal como un diseño en el que es evaluada la gradación de objetos y colores en la imagen creada. El autor frisa que por momentos el diseñador de sonido debe preguntarse:

“momentos ‘tramados’: cómo surgen y cómo lidiar con ellos cuando suceden. ¿Cómo elegir qué sonidos deben predominar cuando no se pueden incluir todos? ¿Qué sonidos deberían jugar un papel secundario? ¿Y qué sonidos, si es que hay alguno, deberían eliminarse” (Murch, 2005:7-8/ trad.del autor).

Estas preguntas, pues, nos ayudan a organizar las pistas de sonido en texturas (o camadas) y zonas. A su vez, es importante acordarnos de los campos sonoros en relación al espacio diegético del film: están en el campo de visión, en el que actúan aquellos sonidos que identificamos su presencia en el espacio físico ya sea frente al prófílmico o en el fuera de campo; están en el campo off, en el espacio extradiegético reservado al “gran imaginador”, que en general

suele ser ocupado por la voz del narrador y por la música , o también aquellos sonidos acusmáticos, cuya fuente emisora (y su lugar de origen) nos parece desconocida; por último, en el espacio diegético interno (o metadiegético) que corresponde a los sonidos escuchados por el pensamiento de personajes o incluso del narrador (sobre todo el ensayístico).

De cierto modo, los experimentos iniciales de Dziga Vertov de elaborar esta instancia sonora creativa dejan un legado de posibilidades expresivas a ser explorado a lo largo de la historia del arte, sobre todo en el trenzado entre la ciudad, el cine y la música. Por otro lado, el soviético en sintonía con los principios formalistas, constructivistas y futuristas, utiliza los registros como piezas de un organismo, de los cuales encuentra severas dificultades técnicas para trabajar con el sonido directo y en posproducción, circunscribiendo su primer film sonoro en una estética del ruido, el cine-radio. Luego, durante más de cincuenta años de la existencia del cine, la composición sonora del film se vió bastante limitada, en la cual el ambiente sonoro ha sido el mayor perjudicado, y apenas ha actuado cualitativamente en la narrativa cuando se integra al paradigma musical. Es decir, cuando sonido e imagen conviven en relación a un flujo de los eventos, de modo que pueden estar en el mismo camino semántico, pero en diferentes espacios geográficos del espacio diegético. Al final, la trayectoria del ambiente sonoro atraviesa la relación entre música y paisaje y nos ayuda pensar este arreglo que se ha puesto cada vez más evidente en la producción documental contemporánea.

2.3 El espacio diegético y el ambiente sonoro documental

En la producción cinematográfica en general, los principales elementos sonoros explorados en la elaboración fílmica han sido la voz y la música. Sin embargo, en la tradición documental, el ambiente sonoro ha cobrado importancia en la impresión de realismo del paradigma de la objetividad, a pesar de estar marginalizado en la posibilidad de explorar el espacio sonoro:

“La llegada del sonido hizo mucho más que convertir imágenes en movimiento en películas habladas. Al agregar una nueva dimensión sónica a la

pantalla, alteró radicalmente su naturaleza como espacio de representación, en el proceso de hacer que el cine 'silencioso' se extinguiera rápidamente [...] La grabación de la ubicación siguió siendo difícil porque los micrófonos no eran selectivos y omnidireccionales, frágiles, sensibles al viento y otros ruidos ambientales, lo que resulta en un ruido de fondo excesivo y falta de detalles.” (Chanan, 2007:115/ trad.del autor).

En lo que se refiere pues al ambiente sonoro, podríamos destacar tres componentes que se han consolidado para componerlo: el sonido ambiente, el *foley*, y los efectos sonoros. El *sonido ambiente* serían los sonidos diegéticos que rodean los escenarios (los autos, el viento, la lluvia, los pájaros, etc). El *Foley* sería una etapa creada (por el norteamericano Jack Foley) en el desarrollo de las grandes productoras cinematográficas que efectivamente podrían invertir en un momento específico para captación de ruidos, producidos en la posproducción, para doblar los atritos entre las acciones humanas y objetos escénicos (roce de ropas, pasos, cierre de puertas, etc), y así generar ilusión sincrónica en la pantalla, tal como el primer caso bien logrado en el documental, en *Man of Aran* (1934) de Flaherty. Por último, los *efectos sonoros* también forman parte de aquellos sonidos generados en posproducción, pero que en general se refieren a eventos más grandilocuentes o inexistentes, tales como explosiones o el movimiento de naves espaciales en películas de ciencia ficción. En todo caso, Larson (2010) aporta algo relevante en lo que se refiere a cierto carácter específico del sonido ambiente:

“a diferencia de todos los demás sonidos que integran una banda sonora, los sonidos ambientales no pueden ser grabados en estudio. Cualquiera que haya alguna vez intentado grabar un ambiente natural sin ruidos de motores o de gente, sabe lo difícil que esto resulta. [...] crear una espacialidad sonora que, aunque no llegue a la conciencia activa del espectador, produzca una sensación dinámica que apoye convenientemente las curvas dramáticas de la película [...] un ambiente es el conjunto de eventos sonoros que coexisten en un determinado espacio.” (Larson, 2010:256-257).

Así, el ambiente sonoro en la escritura documental ha quedado restringido a mero fondo sonoro, tal como el sonido ambiente, salvo en raros casos la

utilización del Foley. Esto se debe principalmente al paradigma de la representación en que dichos sonidos ocuparían el lugar de la mostración. Sin embargo, observaremos en la última parte cómo las propuestas ensayísticas, sobre todo en la producción documental brasileña contemporánea, el ambiente sonoro ha asumido otro rol en la enunciación fílmica.

Durante un largo periodo en el terreno documental, el ambiente sonoro estuvo relacionado más a los ruidos de las fuerzas naturales, de las máquinas y del trabajo humano. Además del estreno que voy a verificar en *Entuziazm, Simfoniia Donbassa* (1931) de Dziga Vertov, podría nombrar algunas obras que han arriesgado el tratamiento creativo del sonido, a partir de la observación sonora: *Man of Aran* (1934) de Robert Flaherty, en que las olas del mar ocupan un lugar protagónico en el peligro que presenta a los pescadores del pueblo; *Night Mail* (1936) de John Grierson, que reitera los elementos sonoros vertovianos de lo maquínico del tren y de los sistemas de telecomunicación; *Tierra de España* (1937) de Joris Ivens que, para complementar los comentarios del narrador encarnado por Ernest Hemingway, encadena ruidos de explosiones y cohetes capturados a distancia, componiendo una atmósfera omnipresente de guerra civil; *Cantos de Trabalho* (1974-76), una serie de cortometrajes de Leon Hirszman, en que el trabajo campesino es objeto de observación a través de un ambiente sonoro tomado por sus cánticos y ritmos; *Uaka* (1988) de Paula Gaitán cuyo ambiente sonoro viaja por los misterios impresos en las interferencias culturales entre la capital Brasilia y las naciones del Xingu amazónico; *The passing* (1991) de Bill Viola cuyo silencio habita las sensaciones entre la vida y la muerte; *Rua Governador Sampaio* (2009) del colectivo Alumbramento inserta el film en el flujo cotidiano de un día de jornada de trabajo de una calle en la región central de la ciudad de Fortaleza, en el norte de Brasil, donde los ruidos de camiones que abastecen y descargan mercaderías, teléfonos que alarman las obligaciones, ventiladores que transmiten el calor constante, están todos atravesados por la música diegética que suena por la radio de un bar, o por la televisión que distrae a los niños, o por un altavoz puesto en la calle. Esta relación dialógica de los ruidos con las imágenes y el espacio diegético, pues, se va tornando compleja, sobre todo en las formas ensayísticas que empieza en Shub y Vertov, y luego se desarrolla a partir de los años 80 en la cual suelen imprimir marcas subjetivas del observador, permitiéndole evocar otras zonas

acústicas de la memoria.

De este modo, tras la posibilidad de grabación sonora de campo, el noticiario del periodo post segunda guerra retoma el aspecto de la vida de improvisación, sobre todo, el cine de observación protagonizado por el movimiento del *Direct cinema* en los Estados Unidos, a partir de los años 60. A su vez, la vuelta de una especie de estudio sobre el terreno, o mejor dicho, del espacio físico como el centro de convergencias y disonancias entre cuerpos filmados, iniciado en las formas sinfónicas, pareciera evolucionar en detrimento del sonido en su capacidad de sugerir atmósferas históricas arraigadas en el seno de las relaciones humanas. Este modelo ampliamente utilizado hasta la actualidad, y con mucha influencia en las prácticas de observación del campo antropológico, ha sido convergente con el realismo baziniano:

“cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición [...] una forma particularmente gráfica de la representación en ‘tiempo presente’” (Nichols, 1991:74-75).

En ello, hay un sentido de preservar la integridad de los eventos, evitar efectos de montaje, en muchos casos cercano a la noción postulada por Bazin del montaje prohibido. Directores como Richard Leacock, Albert Maysles y Frederick Wiseman han valorado la audición y el sonido ambiente como parte constitutiva de su relación espacio-temporal en la puesta en escena de los eventos filmados:

“Estos tipos de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes.” (Nichols, 1991:73).

Luego, aunque la voz humana siga perteneciendo a la producción de

sentido argumentativo, desde entonces se ha podido prestar atención a los sonidos alrededor de las voces. En todo caso, se trata todavía de un paradigma objetivo respecto a la integridad del registro, de modo que el efecto discursivo refuerza el efecto de realidad en sincronía con la imagen, que de pronto el reportaje televisivo va a adoptar como paradigma dominante de un género documental. Por otro lado, en el cine de observación esta inflexión en el acto de escuchar para ver modifica la relación de temporalidad frente a las acciones y los gestos del cuerpo que pasan a comunicar por sí mismos.

Así, Wiseman, el director-sonidista, precursor del movimiento norteamericano, adopta la observación sonora como conductora de los eventos filmados. La cámara sigue al micrófono, y no al revés, de manera que a menudo lo podemos ver "sangrar" en el encuadre visual siendo obligado a dislocarse por el direccionamiento sonoro. Por ejemplo, cuando Wiseman en *Titicut Follies* (1967) acompaña al paciente llegando a una celda solitaria y observa su silencio denuncia el distanciamiento en el que está puesto en relación institucional a la guardia y a los otros pacientes que antes estaban en el comedor y en ese momento están en el jardín disfrutando del sol y de una música diegética que emana de tambores y vientos. El traslado que hace de un espacio a otro revela la permanencia opresora que parece diluirse de un canto a otro pero que en efecto jamás se disuelve, y de manera perspicaz compone una;

“geografía emocional del espacio (el modo en que zonas específicas de un dormitorio, una cocina, una caja registradora o un horno de pizzas pueden asociarse con personajes específicos y con su propio sentido de situación e identidad, un sentido del propio ser a menudo puesto a prueba o comprometido a través de interacciones con otros)” (Nichols, 1991:76).

Este ejemplo, entre otros, nos presenta el ambiente sonoro de las instituciones, muchas veces oculto en las relaciones de poder, a partir de un principio de no intervención directa en los eventos, que Nichols (1991) se refiere a “la mosca en la pared”, o como me permito adaptarlo, el gato en la ventana y el murciélago en los rincones.

De manera similar, en otro ejemplo más actual de este modelo, la película

En construcción (2001) de José Luís Guerín, observa la transformación del antiguo barrio Raval de Barcelona, a través de un trabajo fino de escucha y captación del sonido ambiente, conectando bien los micro y macro territorios sonoros entre obras y murmullos del pasado y del presente. Sin embargo, es posible notar un refinamiento plástico de ciertos ruidos del sonido ambiente de los cuales se alcanza a escuchar con bastante nitidez, a través del trabajo de *Foley*, añadido al sonido directo. Se nota, entonces, una preocupación por la inteligibilidad del ruido, una vez que el *foley* los trata de modo refinado y además los asocia a eventos en su mayoría determinados por el campo de visión, o por lo menos por una fuente sonora reconocible. A su vez, la intención de este recurso recalca la incursión en el trabajo de campo, a la relación de experiencia con el ambiente sonoro en cuanto un espacio físico compartido. En definitiva, se ha consolidado un cine de observación bajo el paradigma de la representación realista en donde se ha reiterado una intención de neutralizar la narración hacia el efecto de mostración.

En todo caso, después del avance de la captación sonora digital en los años 90, en donde hay un cuidado técnico sobre la eliminación del ruido maquínico y la fidelidad realista, apenas un número bastante reducido de obras ha arriesgado una enunciación que prescinda de la voz como elemento estructurante

“A esta situación pueden encontrársele razones a la vez técnicas y culturales. Técnicas: el arte de la toma de sonido que se desarrolló desde los primeros tiempos de la grabación se localizó principalmente en la voz (hablada y cantada) y en la música, no en los ruidos, que plantean problemas de grabación particulares; como resultado de ello, éstos, en las películas de antaño, no sonaban bien y obstaculizaban con su presencia la comprensión de los diálogos. Se prefirió, pues, difuminarlos o reemplazarlos por sonorizaciones estilizadas. Culturales: el ruido es un elemento del mundo sensible totalmente desvalorizado en el plano estético; basta ver los sarcasmos y las incredulidades que desencadena aún hoy, incluso entre gentes cultas, la idea de que alguien pueda hacer música con eso” (Chion, 1993:138-139).

De todos modos, el ambiente sonoro se ha marginalizado entre los otros

elementos, pero ha sido mejor contemplado en nitidez e interferido por el paradigma del *ambient music*, que evoluciona de la noción de música concreta y paisaje sonoro, cuyos sonidos naturales y sintéticos (producidos por aparatos electrónicos) conviven con mayor fluidez en el espacio sonoro fílmico.

No obstante, en la posibilidad de tratamiento creativo del ambiente sonoro, a pesar de minoritaria en la producción documental, Chion (1993) afirma que puede alcanzar un "supercampo" de actuación más sensorial

“Por su precisión acústica y su relativa estabilidad, este conjunto de ruidos y de sonidos consigue, en efecto, conquistar en el campo visual una especie de existencia autónoma, no absolutamente dependiente de lo que se ve, pero que no por eso adquiere, en el plano estructural, una autonomía y una relación apremiante de los sonidos entre sí que justificase hablar de banda de sonido.”
(Chion, 1993:142).

En todo caso, seguiremos observando en los próximos capítulos cómo el paradigma musical ha posibilitado a la inscripción cinematográfica del ambiente sonoro expandirse en su capacidad de comunicación y expresión, más allá del fondo sonoro (ambiencia), y por ende ha permeado la escritura documental a modo de una impresión ensayística.

2.4 El espacio diegético y la música

En efecto, la voz se ha constituido como el principal elemento de la banda sonora, sobre todo en el documental, por su alto grado de inteligibilidad semántica, y además por su función argumentativa en el discurso fílmico. Por otro lado, la música es un elemento igualmente fundamental, e incluso ha constituido uno de los matices del lenguaje cinematográfico. Entre dichos elementos, Murch identifica su relación perceptiva con un oyente común, o el propio espectador del cine, *“El ejemplo más claro de sonido codificado es el habla discursiva. El ejemplo más claro de sonido incorporado es la música”* (Murch, 2005:8/ trad.del autor). Reparemos, pues, en que el diseñador de sonido

utiliza el término “codificado” para la voz, e “incorporado” para la música, justamente por establecer una importante diferenciación en la manera en que ambas actúan en la percepción sonora del espectador:

“Cuando pensamos sobre esto, entendemos que cada lenguaje es básicamente un código, con su propio conjunto particular de reglas. Es necesario entender esas reglas para romper la cáscara del lenguaje y extraer cualquier significado que haya dentro. El hecho de que normalmente hagamos esto automáticamente, sin darnos cuenta, no significa que no esté sucediendo. Sucede cada vez que alguien te habla: el significado de lo que se dice está codificado en las palabras que se usa. El sonido, en este caso, actúa simplemente como un vehículo a través del cual se envía el código. La música, sin embargo, es completamente diferente: se experimenta el sonido directamente, sin que ningún código se interponga entre usted y ella. Desnudo. Cualquier significado que haya en una pieza musical está “incorporado” en el sonido mismo. Esta es la razón por la que a la música se le llama a veces el Lenguaje Universal” (Murch, 2005: 8-9/ trad.del autor).

En este sentido, a partir de esta capacidad de actuación más directa (o sensible) de la música, es posible notar diferentes efectos causados en las narrativas fílmicas, tal como apunta Chion

“En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento.” (Chion, 1993:15).

Es decir, más allá del aspecto rítmico que se establece con el flujo temporal de las imágenes, trae consigo narrativas afectivas, rasgos culturales profundos, que en definitiva interpelan la producción de sentido en el espacio diegético. En todo caso, Chion apunta que la música es puesta en relación a los eventos visuales a través de efectos “empáticos”, reforzando ciertas intenciones emotivas, o “anempáticos”, generando tensión, hacia el espectador, defendiendo

la palabra empatía como la “facultad de experimentar los sentimientos de los demás” (Chion, 1993:15).

A pesar de dicha importancia de la música en la banda sonora cinematográfica, en la tradición documental ha actuado de manera más puntual, sobre todo por cuestiones estéticas y de presupuesto. Por otro lado, es más notable su utilización en la producción fílmica contemporánea, tanto en el modelo hegemónico televisivo, que suele acompañar la voz del narrador, o bien como en obras de autores reconocidos. Werner Herzog es un gran admirador de la música extradiegética en la narrativa cinematográfica, y ha sido preciso en la elección de temas y sus inserciones, tal como hace en *Fitzcarraldo* (1982). Allí, se trata de una producción ficcional que está atravesada por las tensiones del contexto geopolítico (clima tropical, tribus indígenas, conflictos territoriales entre naciones, etc) en la cual promueve un choque entre la ópera de Enrico Caruso y la selva amazónica. Asimismo, en *Encounters at the End of the World* (2007), el alemán agrega un sentimiento nostálgico a la inhóspita Antártida, ya sea cuando los científicos buscan escuchar los sonidos de las focas con los oídos en la nieve, o cuando sugiere un encuentro impactante entre imágenes de seres submarinos y música folklórica búlgara.

Por otra parte, un caso particular que resultó bastante exitoso en Brasil fue el de la película *As canções* (2011) de Eduardo Coutinho. En ello, la música es el vector que conduce al espectador hacia la memoria afectiva, o mejor dicho, hacia una de las más importantes tradiciones populares del país. Además, la música es diegética (sincrónica y empática), evocada directamente de la voz de los personajes que voluntariamente se acercaron a la convocatoria abierta del film para cantar la canción de su vida. Sus performances vocales imprecisas emocionan, y por ende mapean un retrato del sentimiento de colectividad e identificación cultural. Al final, el valor agregado a la música está fundamentalmente vinculado a la naturaleza de un lenguaje propio, aún cuando haya sido realizada por encargo para el film:

“la posición particular de la música es la de no estar sujeta a barreras de

tiempo y de espacio, contrariamente a los demás elementos visuales y sonoros, que deben situarse en relación con la realidad diegética y con una noción de tiempo lineal y cronológico [...] La música es, en resumen, un flexibilizador del espacio y del tiempo.” (Chion, 1993:69-70).

Por lo tanto, si en general la música presenta su propia temporalidad, es decir su actuación en el espacio extradiegético, tiene el poder de la manipulación emocional y estructural en la enunciación fílmica.

De este modo, en las posibles variaciones de campo alrededor del espacio diegético, la música parece poseer una ventaja al encontrarse con las imágenes del film, una vez que constantemente provoca elipsis, o de modo más profundo, sugiere una temporalidad suspendida entre el universo narrado y el lugar de enunciación. Acerca de ello, la investigadora Robynn Stilwell en *The fantastical gap between Diegetic and Nondiegetic* (2002), postula que:

“La trayectoria de la música entre lo diegético y lo no diegético resalta una brecha en nuestro entendimiento, un lugar de desestabilización y ambigüedad [...] Lo que se traspasa esa frontera entre diegética y no diegética, siempre significa. También es casi nunca un solo momento: un momento en el que estamos en el reino diegético y en un abrir y cerrar de ojos, como caminar a través del espejo de Alice, estamos en el mundo del espejo no diegético. El grosor del vidrio, por así decirlo, como cualquier espacio liminar, es un espacio de poder y transformación de inversión en función de lo siniestro cuyo fin es el de hacer extraño para dotar de sentido” (Stilwell, 2002: 186/ trad.del autor).

A su vez, apunta que es muy recurrente el uso del recurso de dejar que la música transite entre el espacio diegético y extradiegético en la narrativa fílmica. En todo caso, esta formulación considera dos aspectos fundamentales que nos ayudan a pensar el papel del ambiente sonoro en las formas contemporáneas del documental. Primero, al que se refiere como “geography of the soundscape”, la relación histórica entre música y cine, que en efecto empieza en las calles para convocar a los transeúntes a entrar en los cafés, bares y *vaudevilles*, y de pronto

establece su función orquestal en el foso del salón. Esta huella del período silente del cine actualmente es habitada por altavoces que pueden diseñar un trayecto entre el espacio sonoro del film y el espacio sónico del ambiente de exhibición, que ayudan a componer el espacio psicoacústico del espectador. Luego, define “the emotional terrain”, en el cual el tipo de efecto (empático o anempático) con relación al espacio diegético se manifiesta principalmente a través de la identificación con sentimientos humanos, evocados por personajes o incluso por su ausencia. Está puesto entonces, según Stilwell, que la actuación efectiva de la música en la narrativa fílmica está vinculada a la premisa de provocar una superposición de territorios afectivos que han negociado la atención del espectador “experimentando el cambio de percepción” (Stilwell, 2002: 190/ *trad.del autor*).

2.5 El paisaje sonoro cinematográfico: música y ambiente sonoro

Si bien por un lado las orquestas del período mudo disputan el espacio sónico de la sala del cine con el ruido del proyector, por otro lado difícilmente han sido relacionadas al ambiente sonoro. A su vez, es posible reflexionar que los ruidos se han incorporados gradualmente a la sonoridad musical, a su vez que también actúan más directamente por la sensación que a través de un código semántico en nuestra percepción. En el cine, pues, los ruidos han dialogado más por sincronía que por empatía, de modo que en general han sido relegados a mero fondo sonoro para llenar la espacialidad del ambiente filmado a modo de representación del paradigma realista del sonido directo. Para comprender mejor esta cuestión, el canadiense Murray Schafer en *Le paysage sonore, le monde comme musique* (2001), define el término *paysage sonore* como cualquier evento acústico que compone un determinado lugar, “O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (Schafer, 2001:364). En todo caso, el estudio inicial de Schafer está dirigido a pensar en las interferencias acústicas en la experiencia cotidiana, tal como menciona el investigador Fernando Morais da Costa en el texto: *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?* (2010):

“Schafer decía que el Proyecto Acústico, el estudio sistemático del paisaje sonoro, debería ser un esfuerzo multidisciplinario, una combinación proveniente de los campos de la acústica y de la psicoacústica, de las ciencias sociales, de la música. El canadiense no había pensado en el cine, este últimos quizás más distante por la representación que puede hacer del paisaje sonoro en unión con las imágenes. (Costa, 2010:96/ trad.del autor).

De hecho, en la década de 90, Schafer llega a postular que música y ambiente sonoro en efecto alcanzan una frontera borrosa en la actuación de este nuevo espacio sónico en transformación tras el avance tecnológico. Sin embargo, su estudio parece descuidar el tratamiento creativo tanto del cine como de la música contemporánea. En todo caso, el esfuerzo de este trabajo atraviesa esta noción de paisaje sonoro que en definitiva alcanza otras dimensiones cuando son aplicadas al lenguaje cinematográfico.

De manera similar a esta noción de paisaje sonoro, el ambiente sonoro fílmico, en la tradición documental, se ha reducido al sonido ambiente, normalmente sin añadido de foley o efectos, principalmente en las propuestas de un cine de observación que ha rechazado incluso la música extradiegética para evitar la desestabilización de la ilusoria objetividad. De este modo, en gran medida no ha transgredido demasiado de lo figurativo puesto en relación a la verosimilitud de los eventos, ya sea en campo o fuera de campo diegético. Por otro lado, en las formas documentales contemporáneas, el ambiente sonoro ha expandido sus territorios de escucha, renegociando los límites diegéticos. En este sentido, Chion (1993) colabora para la formulación del pensamiento de Stilwell, y recalca lo que intento reflexionar acerca de esta relación entre música y ambiente sonoro en el documental contemporáneo:

“Se llamará extensión del ambiente sonoro al espacio concreto más o menos amplio y abierto que los sonidos evocan y hacen sentir alrededor del campo, y también en el interior de ese campo, alrededor de los personajes [...] La extensión ambiental no tiene límites reales, sino los del universo, a poco que

se encuentren sonidos capaces de dilatar hasta el máximo la percepción del espacio que envuelve la acción. Naturalmente, lo interesante en el cine, no son sólo las extensiones fijas, que permanecen iguales de un extremo a otro de una escena, incluso de una película, sino también los contrastes y variaciones de extensión de una escena a otra, o en el interior de una misma secuencia” (Chion, 1993:74).

Por otro lado, antes de entrar en el análisis sobre la inflexión del ambiente sonoro en la puesta en escena documental contemporánea, es importante reconocer cierto ímpetu de innovación sonora que sucede paralelamente tras el desarrollo de sistemas sonoros digitales acompañado por el marco de la *ambient music*. A partir de procedimientos de montaje, el diseño sonoro ha contribuido para el efecto discursivo tejiendo un espacio sonoro fluido entre sonido ambiente y música a modo de composición de un espacio intersubjetivo más sofisticado, el paisaje sonoro cinematográfico.

Para comprender una relación contemporánea entre arte sonoro y cine, la música ambiental, más allá de un género, se constituye de corrientes híbridas que pasa por las capturas de los ambientes sonoros capturados re combinados en la música concreta alrededor de los años 1940 y 1960, y luego empieza a consolidarse entre los años 1970 y 1990 con intensa influencia de la música electrónica en la invención y manipulación de sonoridades. A su vez, el curador y artista sonoro David Toop en *Ocean of sound* (2016), menciona que sus orígenes son imprecisos, pero rescata un evento histórico importante ocurrido en 1889, *L'Exposition universelle de Paris*. Allí, una exhibición colonial de música, danza y otras obras dramáticas orientales (de Java, Camboya, Vietnam y Japón), fue además un divisor de paradigmas en la producción artística occidental teniendo al pianista Claude Debussy como uno de los testigos de una generación vanguardista próxima. Toop parece sugerirnos que, en forma similar al que notamos en la influencia oriental en el montaje soviético, que expande las posibilidades del lenguaje cinematográfico, el parámetro hegemónico occidental de la música ha reconfigurado sus preceptos transcurriendo grietas entre formas, géneros y viajes azarosos:

“El objeto sonoro, representado más dramáticamente por las sinfonías románticas del siglo XIX, ha sido fracturado y reconstruido como un entramado abierto y variable [...] Otra metáfora posible es el paisaje: un espacio conjurado a través del cual se desplaza la música y por el cual el oyente puede pasearse [...] una música que se halla a la deriva o que simplemente existe en una estasis en vez de desarrollarse de manera dramática. La estructura emerge lentamente, mínimamente, si es que aparece, alentando en el oyente estados de ensueño y receptividad que sugieren (del lado correcto del aburrimiento) un desarraigo sumamente positivo [...] Durante estos últimos cien años de expansividad musical, un medio predominantemente fluido, no verbal y no lineal nos ha estado preparando para el océano electrónico del próximo siglo.” (Toop, 2016: 14-15).

En todo caso, una de sus principales características consiste en una experimentación sonora aleatoria a modo de ajustarse a varios niveles de atención auditiva entre música y ruido, permitiendo a los oyentes modular su concentración.

A partir de esta premisa que combina la aleatoriedad, el *loop* o lo mántrico, sería posible enumerar diversos artistas que también han experimentado fundir estilos musicales y paisajes hacia una experiencia trascendental, tales como Erik Satie, Brian Eno, Sun Ra, Pharoah Sanders, Kraftwerk, Chelapa Ferro, entre otros, que en muchos casos combinan el teatro y las artes visuales con el paisaje sonoro. Asimismo, podría mapear un vasto espectro en el cual la música ambiente ha llegado a teñir el entorno y modificar nuestros estados de ánimo para provocar una atmósfera: los ritos fúnebres jazzísticos, las fiestas, las performances públicas e instalaciones museísticas, tal como el primer gran festival de arte sonoro realizado en 1996 y 2006, el *Sonambiente*, con el propio David Toop entre los curadores. A su vez, este movimiento plural que ha expandido el universo de la música, generando otras corrientes híbridas en el terreno de la ciencia y del arte, tiene como una de sus herramientas la fácil manipulación de las cintas magnéticas, y aún más con el surgimiento de la tecnología MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), que:

“permitía controlar y programar sintetizadores polifónicos y cajas de ritmos, ofreció una vía de escape a la agonizante escena de música en vivo, una oportunidad para experimentar en aislamiento, liberados de la presión social y el conformismo, y medios para componer y grabar sin tener que usar caros estudios.”(Toop, 2016:62).

De este modo, los sonidos pueden ser manipulados con mayor facilidad, y por ende avanzar sobre los experimentos de la música concreta, mezclando, manipulando timbres, reinventando frecuencias o sonoridades artificiales en búsqueda de intenciones con mayor grado de densidad y volumen. Por lo tanto, las fronteras entre música y sonido se han reformulado constantemente en una relación más ambigua de concepciones, diseñando una nueva geografía sonora, y al final desplazando el énfasis del acto de hacer música hacia el de la escucha.

En este caso, podría mencionar a Chris Marker, el primer cineasta en plantear la pregunta de si sería posible hacer un cine ensayístico sin voz, que en el cortometraje *Junkopia* (1981) hace un retrato: un diario de observación de campo de las huellas de un lugar reinventado. Es decir, filma un lugar abandonado en las afueras de la ciudad de San Francisco en los Estados Unidos, y a la vez lo transforma en un espacio imaginado. En el film, el espacio sonoro está compuesto por cuatro camadas, cuya principal deviene de sonidos sintéticos producidos por aparatos electrónicos, evocando una música ambiental, de intervalos disonantes entre las notas, de ritmo mántrico, e imprime un tono de suspenso de ciencia-ficción. Por otro lado, efectos de ruidos de vidrios rotos, que parecen a pertenecer a otro sitio habitan el tiempo suspendido por la temporalidad de la música. Asimismo, el sonido ambiente, tal como autos, viento y olas del océano pacífico, y pájaros, diseñan un trayecto entre marcas de objetividad y subjetividad en la observación a modo de composición de un paisaje sonoro que parece evocar la atmósfera de este ambiente. De todos modos, a pesar de la ambigüedad, propia del ensayismo en el tratamiento creativo de la actualidad, entre el espacio diegético y metadiegético, reitera el aspecto historiográfico del formato diario: surgen, al principio, dos carteles indicando latitud y longitud, y al final escuchamos la voz de un locutor de radio envuelto en interferencias estáticas, los cuales terminan por encuadrar el marco

geográfico del espacio filmado para recalcar su existencia en el mundo histórico. En la medida, pues, que han mejorado los sistemas de captura y reproducción, y que nuevas propuestas fílmicas han surgido, podemos identificar que el espacio sonoro ha permitido tratar el paisaje como un lugar de enunciación.

Finalmente, tal como recalca Mapurunga (2014), el trabajo del sound designer cinematográfico actualmente puede considerarse parte de los procesos creativos del amplio universo del arte sonoro:

“En el arte sonoro, no es el sonido solamente lo que está en cuestión, el es el principal elemento, pero a su alrededor hay elementos espaciales, temporales, visuales, táctiles e/o incluso olfativos, entre otros. El arte sonoro está en constante desarrollo y, actualmente, ya podemos percibir sus ramificaciones, sus subcategorías, sus adjacencias, para citar algunas: la instalación sonora, la escultura sonora (soundsculpture), el paisaje sonoro (soundscape), el site-specific sound, el juego sonoro, el happening y el diseño sonoro.” (Mapurunga, 2014:77/ trad.del autor).

En este caso, me interesa enfatizar sobre la producción documental contemporánea que se ha aprovechado de la situación de disponibilidad privilegiada del espectador en un espacio acústico apropiado del cine, en el cual el ambiente sonoro ha dislocado el papel de la voz. Dicha inflexión lo vuelve protagonista en el desarrollo de una puesta en escena cuyo espacio sonoro permite saltos acústicos hacia paisajes imaginados. Una vez que ha cumplido una función narrativa implícita, ha dejado de ser mera ambiencia para sostener el lugar de enunciación en el espacio diegético. Esta tendencia, pues, ha permeado el diseño sonoro cinematográfico sobre todo en las propuestas ensayísticas, de las cuales podríamos asociar a la práctica de etnografía experimental, y que desde Vertov operan de una manera más extendida entre observación e imaginación hacia la formulación sensible de evidencias históricas.

CAPÍTULO III: LA ESCRITURA ENSAYÍSTICA DEL SILENCIO

Tradicionalmente, el silencio podría comprenderse relativamente como pausa (la presencia de una ausencia), tal cual sucede en la música o en la muerte, bien como podría relacionarse a ciertos sonidos “naturales” (como un río que corre), además de sus otros sentidos sociales de meditación o prohibición, como el de “no hablar” o de “no escuchar”, con lo cual su horizonte cultural puede sonar estético y político. A su vez, la noción de silencio ha sido más bien confrontada a partir de un ímpetu vanguardista, ya sea en el arte del ruido futurista, en la literatura de Marcel Proust, en la pintura de Marcel Duchamp, o en el cine de Paula Gaitán. En todo caso, la experiencia radical de John Cage en la *cámara anecoica* es un marco en la comprensión contemporánea de que el silencio absoluto no existe como fenómeno acústico. Este espacio es especialmente diseñado para absorber el sonido que lo incide. Está aislado del exterior y consta de unas paredes cubiertas con cuñas construidas con fibra, vidrio y espumas porosas, de modo que corta las frecuencias que afectan el oído humano, y por eso puede desorientar el funcionamiento del cerebro. En ello, Cage identifica que en el acto del silencio, en última instancia, se escucha las frecuencias agudas del sistema nervioso, y las graves de la circulación sanguínea pulsando del corazón. Luego, desarrolla las performances sonoras *4'33"* (1952) y el *0'00"* (1962) para repensar el paradigma musical. En la primera, se sienta en el piano y no lo toca, apenas escucha el ambiente alrededor con duración definida. En la segunda, amplifica los sonidos de su cuerpo y de objetos con micrófonos, mientras cumple actividades triviales por una duración indefinida. Finalmente, en *Silence* (1961), un compilado de escrituras propias, elabora que el silencio no es en sí mismo una sustancia sino más bien emerge de cierto abandono de la finalidad de oír, sobre todo, cuando nos encontramos integralmente en medio de una actividad disciplinada. En esta paradoja existe un acto entre la intención y la no intención, que resulta antes que nada en un gesto de estar libre para escuchar. Al mismo tiempo, desarmar la atención de la audición puede despertar mayor disponibilidad para escuchar los sonidos, pero no necesariamente decodificarlos, en la medida que, según Roland Barthes en *L'obvie et l'obtus* (1986), "Oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar* es un acto

psicológico” (Barthes, 1986:243), de modo a evocar activamente zonas desapercibidas del pensamiento.

No obstante, en el terreno audiovisual, es importante reconocer entonces el proceso que envuelve la escucha del film, puesto que la sala del cine ya está acústicamente diseñada para una inmersión fenomenológica que aleja del ambiente exterior, que incluso acentúa el silencio cuando los multiparlantes no son utilizados en su totalidad, provocando huecos. En todo caso, la operación entre imágenes y sonidos más común es la de un silencio relativo al “vococentrismo” de Chion, es decir cuando se rebaja considerablemente el uso diálogos, locución o entrevistas para escuchar los otros elementos de la banda sonora, sobre todo el ambiente sonoro. En este sentido, el silencio se confunde con el ruido. Por otro lado, el silencio puede comprenderse como una anulación forzada de cualquier sonido tal como un efecto de montaje. Esto parece un punto clave, pues el ambiente sonoro silencioso a menudo suele ser diegético, aunque en el fuera de campo, o metadiegético, en la medida que el “gran imaginador” puede evocar la escucha de otros espacios sonoros, o su anulación integral para producir una intención deseada sobre la narrativa. En el documental actúa además esta voz del narrador articulada en el estudio que durante muchos años responde a una deficiencia técnica, salvo pocos casos, como en Vertov, Ivens y Flaherty. Alrededor de esta voz del estudio, el silencio de una sala acústicamente preparada nos aleja de las impresiones diegéticas, y acentúa un valor radiofónico de conversación en la sala oscura. De todos modos, este silencio es una marca importante de la relación de distancia que se propone una parte considerable de la producción documental. Una distancia temporal entre los eventos y el discurso sobre los eventos, que impone autoridad y que gradualmente ha sufrido modulaciones en su tono hacia una puesta en duda de la memoria. Un silencio épico que también ha atravesado guerras, en la dificultad de hablar y sus largas pausas, tal como en las películas hechas en mataderos, o el canon de Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (1956) sobre los campos de concentración de la Segunda Guerra. En todo caso, el avance inicial sobre las nociones de escucha, a partir del ruido y del silencio, abren nuevos campos entre ciencia y arte, y que a lo largo de este trabajo nos ayudan a elaborar una reflexión hacia la inscripción ensayística del espacio sonoro.

3.1 El movimiento perpetuo y la escritura documental silente

A mediados de los años 20, en el auge del cine mudo, la escritura documental está justo en proceso de formulación ideológica en oposición a la ficción, por un lado, por la escuela soviética que plantea el cine como un arte auténtico, y por otro lado por la escuela anglosajona que plantea el documental como un género historiográfico. En este sentido, las propuestas filmicas desarrolladas por Dziga Vertov en efecto han puesto el cine de lo real en posición destacada, aunque difícil de definir hasta hoy:

“Desde nuestra propia lectura del documental, podemos y debemos coincidir con Vertov en la recolección de su material y hasta cierto punto con sus métodos de edición, pero debemos divergir de sus visiones cuando se trata de la cuestión de la interpretación y la aproximación subjetivas [...] Es profético, es ilustrativo, es ocasionalmente dramático; pero no es ni filosófico ni instructivo.”(Rotha, 1952:90-91/ trad.del autor).

Asimismo, Bill Nichols (1991) recalca las postulaciones de la escuela anglosajona al mencionar que Vertov sería un problema para la tradición documental, puesto que su ímpetu vanguardista se vincularía a la tradición experimental, cuyo sentido estético sobrepone el referencial ético de un discurso de sobriedad sobre el mundo histórico. Por cierto, la escritura de Vertov es tanto social como intelectual, quizá poco ortodoxa para ser comprendido en su momento: políticamente amenazante y estéticamente ininteligible. Además, para la comunidad científica sería difícil asimilar el conflicto epistemológico vertoviano puesto que propone un tratamiento épico de lo fáctico, fundamentalmente a partir de procedimientos de montaje. A través de ello, el soviético experimenta las evidencias históricas para ensayar escrituras documentales. En definitiva, la tensión se establece también por medio del lenguaje sonoro cinematográfico, en el enfrentamiento entre el poder del discurso y de las interferencias, o sea, las voces y los ruidos.

Inicialmente, es importante aclarar que Dziga Vertov se trata de un pseudónimo adoptado por Denis Arkadievich Kaufman, cuyo significado

connotativo sería “movimiento perpetuo”, probablemente para desviarse de la cuestión de asociar el trabajo del cine a un supuesto genio creador. En este sentido, recalca su vínculo a los principios de la vanguardia futurista donde la máquina sublima la psicología y los sentidos humanos de modo que la experiencia cinematográfica es en sí misma un acontecimiento reflexivo sobre lo fáctico. En este sentido, por detrás de la subjetividad colectiva de Vertov habría algunas ramas interdependientes en la cual desarrolla una elevada aptitud de editorialista, tal como menciona Silvio Da-Rin en *Espelho Partido* (2006): “Vertov, en la primavera de 1918, fue trabajar en el Comité del Cine de Moscu, para de pronto volverse escritor de letreros y montajista de los noticieros semanales *Kinodélia*” (Da-Rin, 2006:111/ trad.del autor). Luego, a partir de 1922, Denis Kaufman junto con su hermano camarógrafo Mikhail Kaufman y con su mujer montajista Elizaveta Svilova, coordinan el grupo de otros camarógrafos entusiastas, los *kinoks*, capturando la vida de improvisación, materiales de actualidad para el *Kino-pravda*, cuya relevancia histórica se da por haber influenciado futuras expresiones de un *cine verdad*. En efecto, la metodología de trabajo elaborada está puesta en el terreno de la observación de campo constante y ocasionalmente diferida por la observación fílmica, que de todos modos implica en el enfrentamiento con la vida cotidiana colectiva de manera más o menos azarosa. En todo caso, es notable el refinamiento de la lectura gestual, con raros momentos de actuaciones espontáneas en el organismo social, tal como una etnografía urbana, con un sentido de autopreservación cultural. Al final, escriben una realidad fílmica fragmentada y crítica, fundamentalmente a partir de las operaciones de montaje para dar cuenta de la transformación política en la arena pública, durante el periodo de revolución, y las potencialidades del cine en esta construcción metahistórica.

A su vez, el cine de Vertov es uno de los pioneros en la tradición documental, de modo que pretende rebajar lo máximo posible la dimensión de la dramaturgia griffithiana, de la cual inclusive es un punto de conflicto dentro de la escuela soviética con relación a los dramas históricos de Sergei Eisenstein. En todo caso, tras años recolectando y compilando materiales fílmicos de los centros urbanos y del trabajo rural formando noticieros y diarios, un primer gran trazo ensayístico se encuentra en los experimentos del *Kino-glaz* (1924). Allí, a partir de procedimientos de montaje, una vaca muerta vuelve a la vida: en un

determinado momento, los registros del trabajo campesino son reproducidos nuevamente en reversa, es decir, son rebobinados ante el ojo del espectador, y con el aporte de intertítulos evocan la conciencia provocada por el cine acerca de la cadena productiva. En esta operación límite que torna visible la relación Hombre-Máquina, surge pues una forma que piensa sus procedimientos e implicaciones en (y a partir de) los medios, un aspecto elemental del pensamiento ensayístico contemporáneo. El hecho de compartir con el espectador este ir y volver del material marca un salto cualitativo en la producción fílmica vertoviana, que supera el simple registro de lo fáctico hacia la ruptura del orden cronológico de la observación directa. Algo que para Vertov solamente es posible a través del ojo maquínico que ve y se acuerda de todo, y aun con sus imperfecciones asegura haber visto lo que el ojo humano puede dudar, lo que genera un hueco entre la visión y la imaginación. En este sentido, aún en el periodo silente, toma la noción musical (y filosófica) de *intervalo* para imprimir un ritmo y lenguaje al montaje de atracciones. Es decir, estas distancias halladas entre los registros, su huella, y su dinámica secuencial; este último aspecto es comparable a lo que sucede en la música entre las alturas de una nota (o un acorde) a otras, del cual Gilles Deleuze en *L'Image-movement* (1984) añade, "El intervalo, el presente variable, ha pasado a ser el salto cualitativo que alcanza la potencia elevada del instante" (Deleuze, 1984:61). Luego, la secuencia invade la discontinuidad de la memoria de un hecho, al mismo tiempo que pone en evidencia que hay que regresar al origen para verificarlo: una herramienta para aclarar una argumentación, tal cual la práctica detectivesca que retoma el escenario del crimen. Así, el efecto discursivo del cine vertoviano interroga lo real y los modos de producción, hace filmar para pensar la relación entre producción y producto, ya sea del pan o de la carne, y por ende del propio discurso fílmico.

En todo caso, este formalismo constructivista y futurista, que sugiere a la vez una reflexividad del medio para provocar una dimensión auténtica del lenguaje cinematográfico, evoluciona gradualmente hasta la llegada del cine sonoro. Denis Kaufman, de formación musical, se consagra como Dziga Vertov en la sinfonía urbana *Chelovek s kinoapparatom* (1929). Arlindo Machado en *A desmontagem do dispositivo cinematográfico* (2016) hace una observación pertinente con relación a una lógica sonora implícita en la película:

“Aunque la película forma parte de lo que he venido a llamar de cine mudo, allí está también la osquesta que debería acompañarla en vivo. No podemos olvidar que Vertov, un hombre de la radio, escribió la banda sonora que se suponía que acompañaría al film, no exactamente una partitura, sino un plan de música y efectos de sonido.” (Machado, 2016:68/ trad.del autor).

En muchas películas Vertov parece adoptar la naturaleza del sonido, el movimiento, para sugerir las potencialidades sonoras, ya sea a través de un ritmo peculiar entre los planos o por mostrar fuentes emisoras de sonidos puestas en interacción con las imágenes. No es casual que, en el caso de este film, pues, se hayan compuesto tantas versiones de banda sonora en distintas partes del mundo, entre las más consagradas están el *Alloy Orchestra* y *The Cinematic Orchestra*. Para ilustrar un momento de tensión narrativa vertoviana, me interesa evocar la secuencia en la que la velocidad del tren y el despertar de la mujer conviven espacialmente y rítmicamente cuyo intervalo los pone en relación de interpenetración entre lo fáctico y de lo que está sugerido por una evocación del lenguaje. En todo caso, parece aludir a la revolución industrial, a partir de una cita a la famosa función de los hermanos Lumière en que se creyó que el tren atravesaría la pantalla del cine. La dinámica secuencial provoca una tensión en el espectador del film: precisamente en el momento en que “el hombre con el aparato de hacer film” espera apoyado sobre las vías hasta que el tren lo atrviese, puesto en relación con el montaje a una supuesta pesadilla de la mujer que se levanta apurada de la cama, ya en otro espacio geográfico de la ciudad, “¿Qué es más subjetivo que un delirio, un sueño, una alucinación?” (Deleuze, 1984:116). Al final, ¿a quiénes les asombró la imagen del tren en la función de 1895? Y asimismo ¿a quiénes el ruido tren les despierta o les quita el sueño cotidianamente?

3.1.1 Escuchar para ensayar

A partir del *Manifiesto del Sonido* (1928), la escuela soviética defiende que imágenes y sonidos jamás deberían estar en sincronía directa pues deberían

ser pensadas con sus propias leyes y caminos, funcionando tal como un contrapunto de la imagen. La banda de imagen y de sonido son universos distintos pero que conviven juntos en líneas paralelas de un montaje horizontal. La relación vertical, o sea en forma sincrónica, sería la muerte del sonido sobre la imagen como ya pretendía el cine teatral hegemónico, a través del dicho cine hablado, y por lo tanto implicaría una lógica de adhesión del sonido sobre la imagen, *“Únicamente un empleo polifónico del sonido en relación a la pieza visual del montaje puede deparar una nueva potencialidad al desarrollo y perfección del montaje ” (Eisenstein, 2002:226/ trad.del autor)*. Por otro lado, Dziga Vertov no está en total desacuerdo con este pensamiento, sino que lo formula de manera más compleja: más materialista y menos histórica. Quiero decir que el cineasta no descarta el potencial del evento sonoro-visual en sincronía:

“La coincidencia o la no-coincidencia de lo visible y lo audible no es en modo alguno obligatorio, ni para documentales ni para películas actuadas. Las imágenes sonoras, como las imágenes silenciosas, se ensamblan según principios idénticos; su montaje puede hacer que estén de acuerdo o no. O incluso mezclarlos en varias asociaciones necesarias. También hay que descartar, con todo esfuerzo, esta estúpida confusión que consiste en subdividir las películas en habladas, con ruido o sonoras.” (Vertov citado en Da-Rin, 2006:123/ trad.del autor).

En definitiva, el aspecto de la sincronía, antes de ser una regla a cumplirse o romperse, depende de la manera en que se inserta en el flujo del montaje.

Este impase entre la sincronía y asincronía ha sido largamente explorado por cineastas de toda la historia del cine como un intento de comprender las posibilidades de inferir sobre el espacio diegético. A pesar de que el sonido ha estado presente desde los comienzos, inclusive antes de la posibilidad de la imagen animada, se funda en el cine como una estética oculta, y quizá por eso de alto potencial expresivo, tal como formula el investigador Kevin Donnelly, en *Occult aesthetics, synchronization in sound film* (2014):

“El término [occult] puede utilizarse para describir cualquier funcionamiento o proceso oculto que no se puede observar. [...] La estética puede funcionar de manera mística, mágica y no aparente, y la sincronización del sonido y la imagen en el cine es un ejemplo central de esto. Está lejos de ser sencillo. A pesar de la impresión de una composición no problemática de sonido e imagen, la relación de los dos es siempre más compleja de lo que podría parecer inicialmente” (Donnelly, 2014:70/ trad.del autor).

En este sentido, tal como ya preveía Eisenstein en la lógica conceptual del montaje, la posibilidad de reproducir sonido e imagen juntos resulta en un nuevo producto de significación. A partir de esta cuestión, Chion (1993) formula la noción de *síncresis*: “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independiente de toda lógica racional” (Chion, 1993:65). Por otro lado, la antigua noción de “sincronicidad”, popularizada por Carl Gustav Jung (1983), que considera relaciones entre eventos dispares más por su significación psicológica que por un efecto de causalidad epistemológica, nos ayuda a comprender este fenómeno de manera más amplia. De este modo, lo que se establece como problema en el lenguaje audiovisual es la relación temporal entre los eventos visuales y sonoros, no solamente a través de una asociación figurativa entre los objetos escénicos, sino que también cuando un sonido y una imagen que conviven en una misma duración formulan juntos su propio sentido en el espacio intelectual. Asimismo, este fenómeno puede funcionar de manera totalmente aleatoria, como en el caso emblemático que durante mucho tiempo se ha creído en la misteriosa relación sincrónica entre la reproducción del disco *The dark side of the moon* (1973) de Pink Floyd y la narrativa visual del musical *The wizard of Oz* (1939).

A su vez, mientras las primeras películas exploran mayoritariamente la sincronía de la performance sonora de instrumentos musicales y voces melódicas, y luego la supremacía de los diálogos dramatúrgicos, Vertov se pregunta cómo componer la mutua interferencia entre los ruidos del mundo, es decir cómo montar el ambiente sonoro polifónico del paisaje urbano e industrial grabado con sonido directo. En todo caso, anteriormente a los films, en 1916, Denis Kaufman crea el “laboratorio del oído” fascinado por la posibilidad de

capturar los ruidos y voces con el fonógrafo. Junto con otros futuristas como Vladimir Maiakóvski, crea poemas sonoros en una investigación profunda por la captación y mezcla entre voces, ruidos de máquinas e instrumentos electrónicos, tal como expresa el pintor futurista Luigi Russolo en *L'arte dei rumori* (1913)

Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos (Russolo, 1996:11).

En este caso, la voz es un elemento más del ambiente sonoro entre chiflidos y palabras en el infinitivo. En este mismo periodo, apunta la investigadora Oksana Bulgakowa en *The Ear against the Eye: Vertov's Symphony* (2008): “En los círculos rusos, la discusión sobre una nueva concepción del sonido se inició con la distinción entre música, sonido (*zvuk*) y ruido (*shum*), entre la 'música de la naturaleza' (*Kul'bin*) y la 'música de los objetos' (*Lourié*)” (Bulgakowa, 2008:144/ trad.del autor). No es casualidad que en este periodo el ruso Léon Theremin inventa uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos, que lleva su nombre *Theremin*, capaz de detectar la posición relativa de las manos del instrumentista puestas en el aire, a través dos antenas metálicas para amplificar las señales eléctricas por medio de un altavoz, y además genera un sonido peculiar de atmósfera siniestra.

En todo caso, el cine futurista pretendía crear una sinfonía poliexpresiva, de manera que el avance de los experimentos sonoros sublima en el film de Vertov *Entuziazm Simfoniya Donbassa* (1931), cuyo diseño sonoro anticipa la noción de *música concreta*, desarrollado por Pierre Schaeffer. En *Traité des objets musicaux* (1966), el musicólogo francés considera una conexión entre el radio y el cine, de modo que admite una investigación experimental, en la manipulación de sonidos capturados por aparatos, para provocar una perversión de la escucha humana, en la cual percibe que todos los materiales del mundo son objetos potencialmente sonoros. El pasaje ocurre desde los sonidos generados por una lógica abstracta, de melodías, alturas, modalidades, hacia una lógica concreta formada por la materialidad del objeto y su interacción con

otros objetos. En principio, se construye rítmicamente a través de la intención de la escucha sobre la actuación de cualquier sonido, independientemente de su origen y timbre, que tal como se refiere el investigador Igor Reyner en *A escuta em Pierre Schaeffer: uma perversão poética* (2012), se trata de "*un pasaje del arte de escuchar (l'art d'entendre) a lo dado a escuchar (donné à entendre) [...] La escucha de Schaeffer es un método crítico*" (Reyner, 2012:96/ trad.del autor). De este modo, a partir de fundamentos de las estructuras musicales en los cuales es posible trazar una ontología del sonido, Schaeffer descubre relaciones causales domesticadas de la escucha para subvertirlas hacia nuevos sentidos, cuyo propósito sería:

"desentrañar las distintas intenciones constitutivas, y dirigir las intenciones al objeto sonoro como soporte de percepciones que lo toman como vehículo, para definirlo a través de una nueva intencionalidad específica, la de la escucha reducida." (Chion citado en Reyner, 2012:100/ trad.del autor).

En efecto, Vertov y Schaeffer comparten un horizonte común en la incansable búsqueda por alcanzar una transformación de la experiencia sensible de escucha en el cruce entre arte y tecnología, "*vincular la innovación estética a la observación social*" (Russell, 1999:16/ trad.del autor), que según Catherine Russell es un paso necesario en el proceso de descolonización en la práctica documental.

Por otro lado, los avances de esta investigación sonora, como he mencionado, derivan en el *paisaje sonoro* del canadiense Murray Schafer, cuya formulación está basada en cierta nostalgia de una sociedad pre industrial, y por lo tanto el ruido sería una incomodidad para la experiencia auditiva. En este sentido, propone como herramienta pedagógica de resistencia una "limpieza de los oídos" sumergidos en el ambiente sonoro, sobretodo frente a los ruidos producidos por máquinas. En ello propone al oyente alcanzar una "clariaudiencia", o sea una actitud activa de la escucha para percibir mejor los ambientes sonoros, pero que en definitiva "*lo más importante, en principio, son los que enseñan al oyente a respetar el silencio*" (Schafer, 2001: 291/ trad.del autor). Podemos considerar que en Vertov la experiencia de la sala de cine está justo en proceso de transición del espectador que habla durante el film y ruido

del proyector que se desparrama por el ambiente. En este sentido, *Entuziazm* sugiere instituir una condición de escucha en la medida que invierte la configuración del espacio sónico: rompe el silencio del ambiente sonoro diegético, y calla los murmullos y ruidos del espacio extradiegético, de modo que recalca el *fantastical gap* entre ambos. Así, invita al espectador a estar disponible para escuchar, y a pensar por medio de un paisaje sonoro cinematográfico ruidoso, de tiempo arrítmico y aperiódico, en la cual los sonidos forman parte de la disputa territorial de sentido histórico.

3.1.2 El entusiasmo vertoviano: el ruido que despierta

En *Entuziazm Simfoniya Donbassa* (1931), Vertov produce el primer experimento sonoro del terreno documental, donde el ruido funciona primero como un modo de volver extraño el sonido, de hacer un esfuerzo por reconocerlo, y luego pensarlo musicalmente en libre relación con la imagen. En ello, la ciudad de Donbass, históricamente rodeada por la actividad de la minería de carbón y actualmente en conflicto al este de Ucrania, aparece como escenario de los avances del Plan Quinquenal para volver el país en una potencia productiva y económica, teniendo al cine vertoviano en el epicentro de su documentación. El interior más agrario que antes tiene como marcas sonoras en el ambiente la campana de la iglesia, que entonces aturde con el entusiasmo cacofónico lleno de interferencias: las calles y capillas siendo ocupadas por cánticos, gritos de trabajadores, orquestas itinerantes, fábricas y vapores silbando por todos los oídos pasantes en el espacio público, o invadidos por las ventanas y paredes del espacio privado. La discontinuidad se vuelve cada vez más evidente evocada por los aparatos de grabación y los medios de difusión: el cine para revivir un pasado y la radio para instituir un presente. Si por un lado la voz de la narración británica aísla los demás sonidos para hacerse comprender con respectiva autoridad sobre un distanciamiento liberal acerca de la lucha de clases, por otro el entusiasmo soviético se legitima a través de un extraño ruido de la experiencia auditiva revolucionaria sobre el derrocamiento de la monarquía zarista. Asimismo, uno de los grandes maestros del arte, Charles Chaplin, que en su momento se posiciona como un crítico de la innovación del cine sonoro a favor del cine mudo, publica una nota abierta felicitando el trabajo del cineasta

soviético, *"Nunca he sabido que estos sonidos mecánicos podrían arreglarse para sonar tan hermosos. Lo considero una de las sinfonías más estimulantes que he escuchado. El señor Dziga Vertov es un músico"* (Chaplin citado en Hicks, 2007:126/ trad.del autor).

La película fue filmada en 35mm con el sistema de grabación sonora de los discos de gramófono, con la utilización de un equipo especialmente construido para grabarlo y bautizado por su inventor Alexander Shorin como *Shorin system*, tal como se presenta en los créditos iniciales, cuya reproducción (y proyección) sería similar al Vitaphone. También en los créditos anuncia que los sonidos fueron registrados fuera de los estudios, incluso la "sinfonía del Donbass" (que escuchamos sonar), tal como un documento musical. Por primera vez imágenes sonoras y sonidos visuales se juntan en el cine de la vida de improvisación de modo que nos revelan cuál será la puesta de sonido en general: el fuera de campo, los cambios abruptos de punto de escucha (campos y paisajes sonoros en dislocación), las interferencias radiofónicas, la polifonía de ruidos y voces conviviendo en diferentes capas de la textura sonora y el juego entre la horizontalidad y verticalidad con la cual el sonido conduce la narrativa visual. En este caso, el pensamiento sonoro constituye una observación fílmica de temporalidad imprecisa con relación a los eventos visuales:

"El montaje le permitió combinar cantidades establecidas de ruidos seleccionados y registrados, que trataba como leitmotifs (para usar la terminología tradicional) o samples (para usar un término más reciente). Podía cortarlos, ponerlos en loops y combinarlos de acuerdo con los principios de la composición musical. La estructura repetitiva de la forma fue particularmente atractiva para Vertov. Al variar la velocidad de grabación, pudo cambiar el tono del sonido e introducir una gradación similar a las escalas ascendentes o descendentes." (Bulgakowa, 2008:145/ trad.del autor).

3.1.3 Reflexividad y escucha

Curiosamente, el prelude del film es prolijo visualmente y va a establecer un recurso instructivo para el espectador con relación a cómo escuchar el cine.

Se trata, pues, paradójicamente de una puesta en escena armada para la película, pero a la vez una puesta en situación que depende de una reacción inesperada de la persona filmada. Esta condición mínima de la performance que los *kinoks* seguían desarrollando, y que Comolli (2007) se refiere a los “hombres comunes”, lo que básicamente consiste en personas que no son actores profesionales y actúan de sí mismas frente a la cámara. Primero estuvo el hombre camarógrafo en su sensibilidad intelectual, ahora hay una mujer oyente en su sensibilidad sensorial. Un plano visual nos ubica en un jardín que luego es ocupado centralmente por el cuerpo de una mujer, que se sienta para escuchar los sonidos con auriculares:

“La imagen de la mujer del radiotelegrafo, y un sonido que se asemeja a la sintonización de una radio, funcionan como una especie de equivalente auditivo de la imagen icónica del Cine-Ojo de Vertov, animándonos a ver o escuchar reflexivamente” (Hicks, 2007:80/ trad.del autor).

En este caso, la situación me parece un tanto irónica, pues parece a la vez instructiva y desafiante: nos llama a la necesidad de aislarse para participar de una experiencia de escucha, pero la escena sigue en un ambiente abierto, vulnerable a interferencias sonoras de un jardín urbano. Asimismo, pone al límite el anhelo rousseauiano de Murray Schafer que tiene como referencia de un paisaje sonoro ideal los bucólicos jardines medievales, repleto de sonidos agradables de pájaros, viento en las hojas y un río que corre. Podemos comprender mejor dicha ironía, pues, en la formulación del investigador Giuliano Obici en *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros* (2008) que apunta cierto aspecto doctrinante en la escucha de Schafer:

“¿No están nuestros oídos ya demasiado entrenados, adictos? ¿Por qué no subvertir la escucha de este principio de ordenamiento de los sonidos que tiende a introducir la afinación? ¿No sería el momento de enfrentar estos sonidos aperiódicos, desafinados, inarmónicos, ruidosos y contaminantes como posibilidades de escape a la propia escucha? [...] Así como hay múltiples fuentes de sonido en el espacio urbano, hay múltiples escuchas, no solo la musical. Escuchar el sonido en un territorio determinado como música, como propone M.

Schafer, ¿no sería repetir un patrón de escucha?” (Obici, 2008:51/ trad.del autor).

En definitiva, es necesario estar disponible para escuchar, puesto que “Es, sin duda, a partir de esta noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, organizado, doméstico), que mejor comprendemos la función de la escucha [...] como el espacio de seguridad” (Barthes, 1986:219).

En todo caso, percibamos que allí no escuchamos los sonidos sugeridos por la imagen del jardín (el viento que mueve las hojas o la silla que ella mueve para sentarse, o incluso su voz), pero sí las interferencias que suenan dentro del aparato, tal como el espectador en la experiencia individual de cine en los quinetófonos de Edison. Es decir, el diseño sonoro nos induce a compartir la experiencia de escucha de la mujer, sumergiéndonos en los sonidos que devienen de los auriculares. Inicialmente, sonidos acusmáticos: por un lado, un ruido no identificado en repetición (en *loop*), y por otro un ruido que marca la periodicidad del tiempo musical cíclico (un metrónomo), que resultan en una experiencia extraña a la oyente que mueve la cabeza buscando las fuentes de los sonidos y con expectativa de qué es lo que anuncian. De pronto, algo promueve un cambio abrupto en las dos camadas sonoras que conviven, en sucesión, en el mismo plano sonoro, una música extradiegética y el metrónomo de la sinfonía concreta por empezar. Por otro lado, manteniendo el compás mecánico, acompañamos también la campana de la iglesia: el aviso sonoro urbano milenario que invita a los adeptos a juntarse al comienzo del culto cristiano, hegemónico entre los demás sonidos.

Al principio, se establece una relación intercalada de plano y contraplano entre el espacio del jardín y el espacio alrededor de la iglesia. Por momentos, no tenemos el referente visual y sonoro tocándose a la vez en la pantalla, pero el gesto de la mujer que reacciona a la escucha y el gesto de los fieles religándose a su Dios están puestos rítmicamente al compás de la campana que suena soberana en el espacio sonoro. Vertov decide empezar filmando al enemigo, interactuando política con religión a lo largo de la película. En ambos espacios, jardín e iglesia, la acción sonora dialoga en sincronía con la acción visual, estableciendo un lenguaje que se adopta en film: una dinámica de rastreo entre

el devenir de uno y otro. Nosotros como espectadores estamos puestos en el lugar de un observador omnisciente, porque tenemos ahí planos visuales, pero la observación fílmica de la mujer que escucha el aparato es estrictamente sonora, forzándola por momentos a cerrar los ojos, una vez que las imágenes impactantes que vemos ella apenas las puede imaginar. Por un lado, la cámara hace planos cerrados sobre los oídos de la oyente sin auriculares, haciéndonos recordar que el tímpano es la principal entrada para la resonancia sonora en nuestro cuerpo (que en todo caso puede sentir las vibraciones sonoras por los poros), y por otro, con auriculares para recalcar el potencial maquínico para enfocar la escucha. En efecto, el film piensa los problemas iniciales del cine sonoro, un ir y venir entre los retazos de la ciudad tomada y el espectador en un espacio aislado, con la distancia necesaria para volver a pensar los registros y sus eventos históricos. De este modo, el sonido directo compone una polifonía marcada por la relación entre el *punto de escucha* y el *espacio diegético*,

“¡El radio-oído es el montaje del "Yo escucho"! ¡El cine-ojo es el montaje del "Yo veo"! Ciudadanos, esto es lo que les ofrezco en un primer momento, en lugar de música, pintura, teatro, cinematógrafo y otras salidas estériles.” (Vertov citado en Da-Rin, 2006:119/ trad.del autor).

Al final, ¿cómo sería posible para el cine mapear el tránsito de las fuentes emisoras del paisaje sonoro urbano en transformación social?

3.1.4 Reflexividad y ruidos

Si bien el espectador está empezando a escuchar el cine, Vertov insiste en recalcar la capacidad de reconocer las imágenes sonoras, jugando con la expectativa y la sorpresa. No obstante, la lógica del ruido vertoviana recalca lo que Chion se refiere a un “fuera campo activo” que sería justamente una elaboración de un ambiente sonoro que nos instiga a seguir escuchando los territorios en transición a fin de revelar sentidos, “El sonido crea entonces una atención y una curiosidad que empujan la película hacia adelante y mantienen la anticipación del espectador” (Chion, 1993:86). De este modo, al contrario de un “fuera de campo pasivo” que tendría un sentido de mostración, los ruidos en

Vertov formulan enunciados fílmicos con la finalidad de hacernos preguntas sobre lo que pasa más allá de lo que podemos ver en el cine. En este sentido, el fuera de campo activo parece acentuar el conflicto que expone André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma* (1959-61) sobre la disputa de fuerzas centrípetas y centrífugas que actúan respectivamente entre en el encuadre fílmico y en la pantalla del cine. En el caso, en un fragmento específico del film Vertov vuelve a filmar el fuera de campo por excelencia: la sala de cine. En ello, el espectro sonoro está tomado por un hipnótico ruido sobre imágenes de obreros con los cuerpos ensordecidos. Una vez más recrea la llegada del tren en el cine, pero aquí el espectador no huye, al revés, se levanta al escuchar la voz del régimen, y luego se levanta para cantar el himno de La Internacional. En este sentido, Deleuze (1983) identifica una operación estética y política la producción de una percepción en estado gaseoso

“En el límite sería necesario hablar una percepción gaseosa y no más líquida. Pues, si partimos de un estado sólido en el cual las moléculas no son libres para dislocarse (percepción molar o humana), pasamos en el seguimiento a un estado líquido, en lo cual las moléculas se dislocan y deslizan unas por entre las otras, pero finalmente llegamos a un estado gaseoso, definido por el libre camino de cada molécula” (Deleuze, 1983:101).

En *Entuziazm*, esta lógica refuerza la naturaleza omnidireccional del sonido, puesto que el montaje parece seguir un flujo temporal que emerge de las imágenes sonoras, cuya naturaleza inestable y móvil puede evocar con menos dificultad la transitoriedad discontinua entre los eventos filmados.

En diversos momentos, notamos la imprecisión del ruido con su referente visual, utilizado como un recurso sonoro a partir de un cambio abrupto del punto de escucha, del cual destaco un fragmento: *aproximadamente a los dos minutos y medio*, hay un desplazamiento sonoro hacia adentro del espectro de la iglesia con los cantos que ahí reverberan mientras que seguimos viendo la imagen de su arquitectura externa. En el punto de ataque del sonido pareciera ser un avión que pasa en el fuera de campo, un sonido amedrentador que recién compone un espacio sónico durante la Primera Guerra. Azarosamente, el ruido sincroniza con la imagen de un pájaro que cruza el cuadro volando lo que recalca tal impresión

de escuchar un objeto en el cielo, pero luego nos damos cuenta que lo que escuchamos son muchas voces componiendo un coro. El cántico religioso y la guerra producen un sonido-avión imaginado, que nos remite a los desvíos de causalidad producidas por las nuevas intenciones de la escucha reducida de Schaeffer. Por otra parte, Michel Chion en *El Sonido: música, cine y literatura* (1999), evoca una reflexión: acostado en su cama escuchando los ruidos de la calle, afirma que ha sonado un sonido-piano. En realidad, no está seguro cuál sería exactamente la fuente emisora de este sonido:

“el caso en que el sonido proviene realmente, en la medida que podamos saberlo, de una cierta causa [...] diremos entonces sonido de piano [...] del caso, que no es forzosamente el mismo, en que el sonido encarna el tipo de su causa y corresponde a la imagen sonora tipo de aquélla: lo expresaremos entonces mediante un guión [...] sonido-piano” (Chion, 1999:157).

Así como en otros momentos de *Entuziasm*, el cambio abrupto de ambiente sonoro viene seguido de un sonido electro-acústico, y marca un modelo antena de una escucha que se asimila por interferencias.

En todo caso, es posible reconocer un esfuerzo de Vertov por diseñar los elementos de la banda sonora en una lógica de multipistas, sobre todo en la composición de un ambiente sonoro variable. Sin embargo, principalmente por debilidades técnicas, las posibilidades de tratar muchos sonidos en un mismo plano son un poco restrictas, de modo que casi siempre lo que escuchamos son las marcas sonoras, es decir aquellos sonidos con mayor intensidad en el espacio sonoro. Por otro lado, esta dificultad de componer la textura sonora del espacio urbano en camadas adquiere así un carácter de disputa de sentido histórico entre la fábrica (silbidos y máquinas) la multitud (gritos y conciertos populares) y la iglesia (las campanas y los cánticos), que se vuelven un *leitmotiv* en la memoria auditiva.

En este caso, evoco algunos fragmentos: *aproximadamente a los cinco minutos* los soviets parecen invadir el espacio en la cima de la campana para hacerla sonar frenéticamente interrumpiendo el flujo monocorde, tal como una alarma. Luego, *aproximadamente a los nueve minutos* escuchamos, en total

sincronía con la imagen, un fuerte silbido que suena junto al fuego de una chimenea. Percibamos que es un ruido bastante precario técnicamente para captar sus frecuencias, pero aún así logra completar un dibujo melódico que se propaga. Después, la cámara se mueve acompañando la banda musical de una marcha en la calle, hasta que por un momento la deja pasar mientras se detiene en un plano fijo, pero la fuente de sonido sigue moviéndose alejándose de los aparatos. Cuanto más se aleja, mejor podemos escuchar, aunque muy débilmente, los pasos de la gente que la sigue marchando al ritmo de los tambores, de manera que la profundidad de campo sonora es trabajada desde el fuera de campo. A su vez, *aproximadamente a los doce minutos*, un arzobispo de la iglesia cruza el encuadre expresionista, hacia el contraluz, donde su voz invade de manera omnipresente el espectro sonoro. El encuadre desprolijo e invertido sugiere su derrocamiento a través del cine. De pronto, la voz unísona de una multitud vista en la calle empieza a cantar el himno de la Internacional Comunista, mientras los soviets ocupan antiguas capillas para instituir centros sindicales. Pregunto: ¿no sería una evocación cinematográfica del dicho “la voz del pueblo es la voz de Dios”? Por otro lado, *aproximadamente a los cincuenta minutos*, mientras vemos trabajadores en sus condiciones frenéticas de productividad del Plan Quinquenal, escuchamos una mezcla confusa de las multipistas entre música diegética tocada “en vivo”, voces y gritos sofocados por el estruendo ensordecedor del trabajo minero. La fábrica que en Lumière apenas vemos desde afuera, en Vertov nos calla por dentro. Finalmente, si bien Schafer reconoce un ecosistema entre los sonidos, el ruido en *Entuziazm* funciona a modo de organización del discurso fílmico a través de bloques de sensaciones que imprimen las huellas de la experiencia urbana, a partir de una geografía sonora del proceso revolucionario.

3.1.5 Reflexividad y locución

Finalmente, *aproximadamente a los veintiocho minutos*, destaco un fragmento en el cual la voz interrumpe el silencio vertoviano: el ruido del tren atraviesa el tiempo de la película, hasta que un corte abrupto al único plano que se sostiene en el tiempo sin ritmo o efectos visuales y sonoros (dura un minuto y medio) en el cual hay un líder sindical dando un discurso a sus compañeros

sobre la necesidad de la organización entre ellos, pero habla directamente a la cámara en sincronía, como un presagio de la televisión. Ahí, Vertov utiliza el recurso rechazado por su propia escuela y también por la escuela anglosajona, para dar voz directamente al Otro de la clase trabajadora, la minoría política que pareciera finalmente haber alcanzado el poder en Rusia. Una verticalización sincrónica de sonido e imagen que se va a desarrollar masivamente futuramente en la televisión, sobre todo en los noticieros (lo directo y en vivo) estrecha la distancia del tiempo pasado del arte cinematográfico e histórico, y mantiene la escritura documental arraigada a lo fáctico. Como bien apunta Jean Paul Fargier en el ensayo *El cine más la electricidad* (2009):

“¿Qué es la televisión? Vertov ya lo había comprendido: es el cine más la electricidad. Dicho de otra manera: el directo. Por primera vez en la historia de las representaciones, es posible que una representación coincida con la acción que representa. Ya nada los separa en el Tiempo” (Fargier citado en La Ferla, 2009:136).

La voz del cuerpo centralizado en el encuadre también con total preponderancia es la performance necesaria para romper el silencio de la cuarta pared brechtiana para que el espectador no se sienta entorpecido al salir del cine, sino entusiasmado por las huellas de la etnografía experimental vertoviana.

3.2 El silencio colonizado y el paisaje tropicalista

Si bien he mencionado, en el principio, que las sinfonías urbanas de los años 20 configuran uno de los primeros pasos ensayísticos en la combinación de los materiales, más allá de su condición indicial, en efecto intervienen en la estructura fílmica desde una especie de metáfora musical. En este caso, tal como afirma Piault (2002), es el momento en que el cine de los hechos empieza a descentralizar su objeto, en la observación sobre el terreno, hacia "la aparición de lo sensible" (Piault, 2002:113). De hecho, las operaciones sinfónicas vertovianas han enseñado al espectador de cine a callarse para escuchar el sentido del film, asimismo sorprenderse con los enunciados que surgen del ambiente sonoro en transición. En todo caso, la capacidad de articular las

evidencias históricas en el montaje ha impulsado al cine soviético a un legado suspendido en el tiempo, tal como una semilla potencialmente germinable en diferentes movimientos cinematográficos hasta hoy. No es casual, pues, que Catherine Russell, resistiendo a la formulación consagrada de Bill Nichols de una taxonomía lineal en la tradición documental, retome la referencia del pensamiento de Walter Benjamin acerca de un sentido histórico discontinuo para pensar la práctica de etnografía experimental que ha trillado sus propios desvíos frente a variadas tradiciones colonizantes de representación mediática en contextos distintos, *“La reproducción mecánica dividió la historia en momentos fragmentarios discretos, generando una discontinuidad que Benjamin consideró como posibilidades dialécticas revolucionarias”* (Russell, 1999:9/ trad.del autor). De todos modos, para seguir en este último apartado del trabajo, propongo un acercamiento a la escritura documental ensayística brasileña, que en efecto ha retomado a la escuela soviética en las bases de un cine didáctico y épico. Al final, me parece importante identificar avances del arte sonoro ruidoso de Vertov hacia el paradigma musical contemporáneo, a modo de provocar ambientes sonoros que tensionan la extensión del espacio diegético, puesto que, en los casos de análisis, vamos a escuchar la polifonía del tiempo histórico de la ciudad de Rio de Janeiro.

Después del periodo de las frecuentes expediciones del Marechal Rondon para filmaciones en tribus indígenas y comunidades quilombolas, Humberto Mauro se ha vuelto uno de los principales cineastas brasileños, referente de la tradición documental reconocido por lanzar una observación atenta a los fenómenos populares en sus obras personales. No obstante, durante años, fue cooptado para formar parte del *cinema de cavação*, cuya propuesta de carácter publicitario partía de instituciones públicas con la intención de difundir la nueva configuración del paisaje urbano con películas sinfónicas, pero que en muchos casos pretendían ocultar los aspectos marginales de la formación de comunidades de trabajadores en los morros y periferias, para atraer el interés extranjero. Por otro lado, Mario Peixoto funda otra tradición cinematográfica en el país, a través del marco del periodo silente en *Limite* (1931). En ello, presenta una sinfonía existencial que ha tenido el reconocimiento mundial por su alto grado de innovación formal, combinando ritmo musical, expresividad de luces, sombras y puntos de vista osados, de modo que ha representado además una

base de escritura experimental a ser retomada en una estética del flujo del cine ensayístico. La película fue comentada por Eisenstein en una entrevista a la revista *Tatler Magazine*: “El mensaje del cine de Sudamérica, dentro de veinte años, estoy seguro, será tan nuevo, tan lleno de poesía y cine estructural, como el que he visto hoy, jamás he seguido un hilo tan cercano al genio como de esta narrativa de cámara” (Eisenstein citado en Ferreira, 2016:226/ trad.del autor). Por lo tanto, entre estas dos tradiciones de observación y experimentación va a surgir un nuevo sentido estético en la producción fílmica brasileña contemporánea.

En efecto, el soviético pareciera profetizar los pasos del cine brasileño que surgiría después de la falencia de un mercado de entretenimiento dominado por las producciones de la Cinearte y Vera Cruz, en gran mayoría dramas o comedias musicales reconocidos como *Chanchadas*. En los años 60, el *Cinema Novo* surge de un grupo entusiasmado de cineastas, poetas y periodistas que empieza a organizarse, en bares, cineclubes y en sus casas, entorno a la posibilidad de coproducir sus propios films y discutirlos teóricamente, movilizandopor primera vez, en el país, un circuito cinematográfico que nace espontáneamente. La búsqueda, instigada por los principios del *neorealismo italiano* y del *cinéma vérité*, es exponer los conflictos sociales hacia el rompimiento de los estereotipos colonizantes y formatos incompatibles con el contexto latinoamericano diversificado y contradictorio. En este sentido, Glauber Rocha es uno de los exponentes del movimiento y funciona como un motor, pues además de filmar, asimismo escribe ensayos para pensar la inserción del cine en la conciencia cultural del país, y confrontar una burguesía silenciada políticamente. Luego, en el ensayo *A ezteyka da fome* (1965) se refiere al “extraño surrealismo” con relación al impacto de la pobreza tras el fetiche primitivista de la mirada extranjera acerca del conflicto del hambre latinoamericano, que el colonizador solamente percibe cuando es expresado por medio de la violencia, como sucede en el caso del silencio marcado por el dolor del campesino itinerante en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). En todo caso, la violencia expuesta en los films del *Cinema Novo* estaría antes vinculada a la acción transformadora, puesto que Rocha, en el ensayo *A revolução é uma ezteyka* (1967) postula que “La cultura colonial informa al colonizado sobre su

propia condición. El autoconocimiento total debe provocar en seguida una actitud anticolonial” (Rocha, 1981:66/ trad.del autor), y para ello el cine debería consistir en una práctica científica y poética a la vez, ambas con un sentido de preservación a las formulaciones locales:

“De este violento proceso dialéctico de información, análisis y negación, surgirán dos formas concretas de una cultura revolucionaria: la didáctica/épica la épica/didáctica [...] La didáctica sin la épica genera información estéril [...] La ‘épica’ sin ‘didáctica’ genera el romanticismo moralista.” (Rocha, 1981:67/ trad.del autor).

En definitiva, la burguesía que detiene los aparatos del cine debería romper el silencio de la perplejidad frente la colonización entrañada en una estética fílmica inadecuada.

En todo caso, el panorama latinoamericano contemporáneo se expresa bien en el manifiesto *Por un Cine Imperfecto* (1969) del cineasta cubano Julio García Espinosa:

“No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística” (Espinosa, 2010:9).

De este modo, el giro en el lenguaje cinematográfico brasileño surge con el *Tropicalismo*. En suma, consiste en una metáfora evocada por el *Manifiesto Antropofágico* (1922) de Oswald de Andrade, que rescata la tradición indígena caníbal que devora el cuerpo extraño de la tribu para resignificar prácticas culturales propias: *tupi or not tupi*. Es decir, en este caso, cualquier influencia extranjera en el ámbito cultural podría ser reincorporada a partir de procesos de

significación propios a modo de refundar las propias tradiciones. Más adelante, Rocha en el ensayo *Eztetyka do sonho* (1971) acentúa la urgencia de salir de una condición demagógica, "*El pueblo es el mito de la burguesía*" (Rocha, 1981:219/ trad.del autor), puesto que se hace necesario alcanzar el sentido filosófico del misticismo de la cultura popular que deviene de una permanente rebelión histórica: "*El sueño es el único derecho que no se puede prohibir*" (Rocha, 1981:221/ trad.del autor). Finalmente, pareciera surgir en las bases de una estética revolucionaria el anhelo por escuchar el inconsciente colectivo.

De todos modos, Rocha reiteró la importancia de volver a las propias tradiciones para incorporarlas a la inventividad estética, sobre todo en los retratos del éxodo rural de trabajadores a los centros urbanos, que inicialmente deviene junto con la posibilidad de utilizar los equipos portátiles en el espacio público. En ello, podemos identificar una derivación hacia un noticiero moderno, del realizador entre los sujetos involucrados, cuya puesta en escena se articula, por un lado, entorno a la escucha de la voz oprimida repleta de silencios vacilantes o en canciones nostálgicas, tal como sucede en *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, y por otro a la observación silenciosa de los gestos e interacciones del trabajo campesino, como en *Cantos de trabalho* (1974-76) de Leon Hirszman. Así, Rocha en el ensayo *Cinema Verdade* (1965) defiende la preocupación política y estética de las jornadas diarísticas de Chris Marker para que la comunidad cinematográfica no caiga en la trampa de las formas estetizantes sobre enunciados falsamente objetivos

"Podemos decir, rigurosamente, que C. Marker filmó en el cine verdad todas las revoluciones modernas. Filmó no solo las consecuencias de la revolución rusa en Lettre de Sibérie, uno de sus films más importantes, como también Un Dimanche à Pékin, sobre la China moderna; filmó, en seguida, Cuba Sí! sobre la revolución cubana. Fue en seguida a Palestina filmar sobre la fundación del Estado de Israel y todas sus contradicciones. La motivación de CM por ese tipo de tema es mucho más el del intelectual, del periodista, de que propiamente el del cineasta puro." (Rocha, 1981:38/ trad.del autor).

Asimismo, en la producción contemporánea, João Moreira Salles en *No intenso agora* (2017), explícitamente influenciado por Marker y Farocki, hace un esfuerzo para revelar los silencios por detrás de los archivos fílmicos de su familia aristócrata atravesada por la cuestión de clases y por los rastros de la revolución cultural maoísta.

A su vez, paralelo a la condición de escucha desarrollada en los films de observación e interacción con la voz oprimida, es importante comprender la relación entre gesto y palabra, como menciona David Le Breton en *Du silence* (2006)

“Silencio y palabra no son contrarios, ambos son activos y significantes, y sin su unión no existe el discurso [...]. El silencio, al igual que la mímica o el gesto, no es la denuncia de una pasividad sobrevenida del lenguaje sino la demostración activa de su uso. El silencio es, como el lenguaje y las manifestaciones corporales que lo acompañan, un componente de la comunicación. Es más, la palabra prescinde con menos facilidad del silencio que éste de aquella.” (Breton, 2006:7).

En todo caso, si bien Chion (1993) afirma que la televisión es una radio con imágenes, donde no hay espacio para el silencio, es importante mencionar las producciones que surgen en el contexto inicial del videoarte, cuyo diseño sonoro provoca la confrontación entre voz, música y ruido, que en efecto libera nuevas perspectivas de escucha para un silencio ensayístico. En definitiva, a partir del cansancio del paradigma de la objetividad, a mediados de los años 70, avanzan las propuestas híbridas entre el reportaje televisivo y el videoarte:

“De igual modo que algunos estudiosos del ensayo literario vieron en él una forma apropiada y moderna de practicar la literatura filosófica, frente al modelo del tratado, el ensayo fílmico podría encarnar las mismas virtudes frente al modelo del reportaje y el documental histórico tradicional” (Weinrichter, 2007:24).

Glauber Rocha en *Di Cavalcanti* (1977) se pone en riesgo en la realización de un cortometraje conturbado, donde filma el entierro de un gran pintor negro brasileño en la ciudad de Rio de Janeiro. En ello, promueve un homenaje o una carta pública, a partir de la articulación del montaje de atracciones: utiliza una narración extradiegética en tono de voz profético, caóticamente entrecortada con canciones de la cultura popular, discontinuamente confrontadas a imágenes de la ciudad, del velorio, de pinturas y periódicos. El resultado es un extraño diario personal, un reportaje poético y cacofónico que celebra la vida y la muerte del pintor, estableciendo un diálogo entre el arte pictórico y el audiovisual. Arthur Omar en *O som ou tratado de harmonia* (1984) promueve un acercamiento al reportaje ensayístico, en el cual el sonido aparece como tema principal, una entidad compleja de enmarcar. En este sentido, lo presenta entre el dato científico y la acción performática, que desafía los límites de una imagen sonora y un sonido visual, de manera que nos sugiere pensar acerca del trabajo de las fuentes emisoras y receptoras, asimismo de la percepción auditiva, la grabación y reproducción maquínica y su articulación en el montaje. De este modo, ya inicialmente desmoraliza la voz institucional (hablada bajo efecto de gas helio), y además elabora una interacción propositalmente confusa entre los demás elementos sonoros. La música es constante como una ambiencia, pero constantemente atravesada por diversas inserciones sonoras en las multipistas, que en tono irónico compone una armonía disonante. Sandra Kogut en *Parabolic People* (1991), en diálogo con las innovaciones de Nam June Paik, desarrolla un atlas personal crítico acerca de los flujos globales, anticipando la era cibernética, y que al final se exhibe como instalación museística. Inicialmente, realiza retratos en videoarte: una cabina cerrada en las calles de seis grandes urbes del mundo (Tokyo, New York, Rio de Janeiro, Paris, Moscow, Dakar), donde personas comunes tienen treinta segundos para expresarse libremente, en privado, a una cámara en trípode. El proyecto resulta en un collage cubista donde ritmos y lenguaje corporal descomponen los espacios urbanos y los formatos vigentes de los videoclips, y reinventan el efecto *outdoor* del paisaje mediático. El diseño sonoro marca territorios en transición: trata todos los sonidos de manera dinámica, a modo de recalcar la escucha de la sonoridad, ya sea de palabras escritas (con preguntas inquietantes), palabras habladas (sin traducción o subtítulos), gruñidos emitidos en las performances, ruidos de las calles, además

de la música (diegética o extradiegética), que al final potencializan los retazos visuales hacia una etnografía experimental. Así, ambos trabajos parecen transferir el silencio al abismo mental del sujeto-documental que elabora un lenguaje en experimentación, análogo a la práctica de meditación cuya impresión de silencio está oculta por un exceso de información que atraviesa la experiencia de la mente. Al final, otros cineastas han sido estimulados a probar el videoarte, y a repensar el papel del diseño sonoro en la escritura documental brasileña contemporánea.

No obstante, tal como reflexiona Philippe Dubois en *Un "efecto de cine" en el arte contemporáneo* (2011), a pesar de esta inserción vanguardista hacia nuevas combinaciones de medios, performances y operaciones en la puesta en escena audiovisual, el cine no ha dejado de ser un referente de inspiración, indagación o provocación histórica o narrativa. Basta reconocer que incluso se lo menciona en las propuestas más experimentales hacia una profunda transformación de las leyes audiovisuales en el *Expanded Cinema*. Asimismo, actualmente es bastante frecuente encontrarse con un film realizado con aparatos de video digital tomados por cierta hibridez en su escritura, pero que en definitiva se legitima en el formato (y los circuitos) del cine, que según Weinrichter (2007) se ha vuelto un lenguaje más maduro:

"El cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearlas, a combinarlas; luego debió aprender a crear representaciones del mundo real, a través de la práctica documental: vencer después su congénita resistencia a lo verbal y su rechazo a supeditar la imagen a un discurso no primordialmente visual, reticencias heredadas de los abusos de la primera fase del documental, con utilización de esa 'voice of God' llena de una abusiva autoridad epistemológica; debía producirse también quizá un cierto cansancio de la imagen, una cierta exhaución de su vieja fascinación, que posibilitara el alumbramiento de la idea de volver a usar, de volver a mirar, las imágenes de otra manera [...] debía en fin, darse la circunstancia que se acercaran a la imagen factual individuos procedentes de otras tradiciones: cineastas curtidos en la narración de ficción pero también dantes de la vanguardia y por último artistas

curtidos en prácticas audiovisuales, no necesaria ni primordialmente narrativas, pensadas desde y para la Institución museística” (Weinrichter, 2007:22-23).

En todo caso, en lo que se refiere puntualmente a esta última parte, me interesa relacionar dos propuestas de film-ensayo contemporáneo que retoman una puesta de observación y experimentación sobre la ciudad, a partir de la inscripción de un silencio elocuente: el ambiente sonoro, antes de servir como mera mostración, asume el lugar de enunciación fílmica a modo de distensionar el espacio diegético. Vuelvo, entonces, a la pregunta de Marker: *¿Es posible un cine ensayístico sin voz?*

3.2.1 Ensayos sobre el ambiente carioca

Para realizar este análisis cruzado entre *O Porto* (2013) y *Noite* (2014) es importante tener en cuenta que se realizaron con cámaras de video digital, pero al final han circulado por festivales de cine alrededor del mundo, en efecto, reconocidas como obras audiovisuales experimentales. Asimismo, a pesar de confiar en los efectos de puesta en escena, ambos podrían inscribirse en una tradición diarística, que promueve un retrato sobre la dinámica de un lugar y/o de alguien con la finalidad de producir un conocimiento a partir de evidencias sensibles sobre el mundo histórico. En este sentido, ambos films son atravesados por los procedimientos de la etnografía experimental hacia un horizonte alegórico del cine ensayístico para pensar los eventos.

“La etnografía y la vanguardia abordan la cuestión de la ‘distancia’ de muchos modos solapados. La distancia crítica y la distancia geográfica constituyeron criterios importantes para la estética modernista y la representación antropológica. La posmodernidad implica un bloqueo de estas distancias: como el Otro es el vecino de uno, la familia de uno se convierte en un campo etnográfico; en el eclipse de la referencialidad, la distancia entre significado y significante se cierra, y emerge un nuevo realismo de la política de

la identidad. En muchos sentidos, la contemporaneidad que la antropología ha negado puede divisarse finalmente en el horizonte, pero su consecución es en detrimento del pensamiento histórico. La alegoría es un medio de reinscribir la 'distancia' como una práctica discursiva que le permite al crítico utilizar la historia como una herramienta crítica; la ciencia ficción es la narrativización de esta distancia en una forma imaginaria.” (Russell, 1999:24/ trad.del autor).

Para ello, Timothy Corrigan (2015) apunta que el sujeto-documental ensayístico utiliza el espacio diegético del film como forma de proponer una excursión cinematográfica:

“Desde entonces, los ensayistas han explorado este otro lugar en tierras nuevas y familiares, viajando por geografías naturales y antinaturales y habitando temporalmente pequeños y grandes lugares [...]. El retrato-ensayo convierte las imágenes y los sonidos del 'yo' según diferentes cronologías y ritmos diarios, mientras que el ensayo de viaje descubre otro 'yo' en el proceso de pensar en entornos nuevos y viejos, y pensar en el 'yo' como un ambiente diferente.” (Corrigan, 2015:105-106/ trad.del autor).

En este sentido, se ha recorrido a la tradición experimental para producir una documentación fílmica, cuyo sentido histórico del espacio filmado nos sugiere una pregunta fundamental: *¿qué hacemos en este lugar?* Al final, analicemos de qué manera la inscripción ensayística del ambiente sonoro articula los enunciados de estos paisajes imaginados.

En *Noite* (2014), Paula Gaitán parece rescatar el interés particular en observar una dinámica cultural que tiene, en la experiencia musical, el lugar donde se produce un sentido de colectividad, tal como hace en *Uaka* (1988) cuando filma las naciones del Xingu amazónico y su relación con el ritual *quarup* (una celebración a los muertos ilustres)

“En Uaka, las similitudes y diferencias antropológicas se negocian a través de discursos sobre la representación, la epistemología y los viajes. Es importante reconocer que esta negociación tiene lugar en la casi ausencia de discurso verbal y escrito. El silencio permite que la imagen ‘diga’ una experiencia cultural sin necesidad de traducción.” (Russell, 1999:95/ trad.del autor).

En este caso, *Noite* se inserta en el espacio urbano, cuyo contexto histórico por detrás del film es de acentuada desestabilización del orden político en Rio de Janeiro. No obstante, en *Noite* esta pulsión libertaria se manifiesta en el trance de los cuerpos filmados, insertados en espacios nocturnos de música experimental; centros culturales que sobreviven de manera independiente, por fuera de los circuitos financiados por el Estado o por grandes empresas. Allí, inspirada por el *Free cinema*, Gaitán filma músicos consagrados y emergentes del escenario contemporáneo, ya sea nacional o internacional, cuyos estilos varían entre el rock, el jazz, el pop, el electrónico y sus múltiples hibridaciones. En todo caso, en *Noite* hay personajes que tensionan la observación: la actriz Clara Choveaux, bailarines y transeúntes actúan mínimamente en el espacio musical, solas o interactuando con otros, tal como un juego de espejo imaginado con la cámara en mano de Paula Gaitán. En definitiva, *Noite* propone un viaje entre sintonías sonoras que surgen del encuentro entre la experiencia de observación participante, y la experiencia fílmica que trasciende de ello, conviviendo improvisación y puesta en escena. Al final, esta excursión nos desafía a escuchar los espacios sonoros entre las estrellas de la noche de la ciudad carioca y del cine, incluso donde habita el silencio absoluto.

O *Porto* (2013), una coproducción de los colectivos autónomos Mirada Filmes, Teia+Anavilhana y Alumbramento, presenta un retrato misterioso de mirada extranjera, sobre todo a partir del diseño sonoro, acerca de la revitalización de la zona portuaria en Rio de Janeiro. Allí, históricamente desembarcaron esclavos africanos, tras la llegada de la Familia Real portuguesa, y millares de inmigrantes de otras provincias de Brasil, escapados por conflictos históricos, asimismo en búsqueda de trabajo. Actualmente, en una parte de la zona portuaria está la primera favela de la ciudad que recién ha sufrido desalojamientos coercitivos. El proyecto *Porto Maravilha* fue realizado en el

marco de las Olimpiadas de 2016 a partir de una gran negociación entre Estado y empresarios, lo que resultó en debates entre diversos sectores de la sociedad civil sobre el abandono y arrendamiento millonario del espacio público, “*Si la ciudad vive un momento de intensa visibilidad midiática, O Porto traza otro camino*” (Portugal, 2014:1/ trad.del autor). En este sentido, la obra expresa un tono crítico con relación al tema, a partir de una evocación distópica del tiempo presente, donde el espacio sonoro parece hacerse eco de los silencios de los escombros y los asombros del progreso.

El punto de partida de este análisis se basa en el hecho de que ambos films decidieron utilizar el sonido con el sistema 5.1, en el cual es posible distribuir la acción sonora en los multiparlantes: el lado izquierdo, el lado derecho, y el surround. De este modo, transita por el *fantastical gap* entre las zonas diegéticas, que actúa como mediador de los atravesamientos del mundo histórico. Asimismo, la inscripción ensayística del ambiente sonoro articula la disposición del espacio sonoro para provocar un sentido expandido a la experiencia fílmica de observación. En todo caso, se trata de un espacio sonoro cuyo horizonte estético está atravesado por desafíos históricos y disputa territorial en la enunciación fílmica.

3.2.2 El espacio sonoro y el ambiente sonoro

En este caso, ya en la introducción, ambos films utilizan el mismo recurso para activar la escucha: una pantalla negra (que relega sus fuerzas centrípetas) para recalcar los sonidos que marcan el protagonismo en el ambiente sonoro de cada film. En *O Porto*, la pantalla negra dura aproximadamente un minuto y medio, donde escuchamos ruidos distantes del trabajo obrero pesado, ya sea los martillos o las máquinas sobre el concreto arquitectónico, que en simultáneo componen azarosamente entre sí un sentido rítmico musical. En *Noite*, la pantalla negra dura aproximadamente dos minutos, donde escuchamos un diálogo intenso entre notas y ritmos frenéticos que suenan de instrumentos tales como batería, guitarra eléctrica con distorsión, y sonidos emitidos por aparatos

electrónicos, que al contrario parecen querer deshacer el referente musical. Al final, está puesto en ambos una cuestión fundamental: el ambiente sonoro emerge de la barrera borrosa entre ruidos y música, de modo que coexisten sin la preocupación de distinguirse uno del otro, asimismo imprimen diferentes niveles de la experiencia acústica en los eventos de la memoria.

En *O Porto*, la cualidad inmersiva del espacio sonoro fílmico está puesta en la manera distribuida en que los sonidos ocupan los parlantes del sistema sonoro 5.1, valorizando ciertos materiales sonoros sobre otros en diferentes zonas acústicas y así formando texturas variables. Por un lado, toma como referencia espacial la complejidad del territorio urbano que abarca diferentes espacios abiertos y cerrados, ya sea arriba o debajo del puente, dentro o fuera del túnel. Por otro, se constituye de sonoridades que suspenden el tiempo histórico entre la formación de la ciudad y los actuales ocultamientos políticos: abandono de zonas, inmuebles y explotación de personas. Así, gran parte del film el ambiente sonoro es un tratamiento de sonoridades que remeten a dicho sitio histórico, pero son creados en posproducción e insertados desde el espacio extradiegético como eventos sonoros incidentales, reconocidos por los *sound designers* como *cue*. Su actuación minimalista imprime un sentido de enmascaramiento sobre los eventos visuales. En este sentido, no corresponde pues al paradigma realista hacia la mostración, sino más bien opera mayoritariamente para producir un efecto de montaje sobre la descripción épica de espacios vacíos, y redimensiona la temporalidad de la observación.

Aproximadamente a los dos minutos escuchamos ruidos suaves del agua chocando en el concreto sobre el casco del navío transatlántico que de a poco es acompañada por la oscilación lenta de un sonido electrónico grave y el ritmo balsamado, tal como el aviso sonoro colonial. Mientras tanto, vemos calles inhóspitas y cortadas hasta que son atravesadas por los carros alegóricos camino a la presentación del mayor desfile de carnaval del país. En todo caso, la imagen turbia corresponde a una pantimedia negra para causar un efecto distorsionado en esta imagen de entretiempos, en el caso recalcando las atmósferas ocultas ya sea de la fiesta carnavalesca turística o de la propia transformación urbana. Por otro lado, *aproximadamente a los diez minutos*

tenemos una impresión de tiempo presente, del registro factual, cuando finalmente escuchamos la textura del sonido directo, que capta los ruidos del sonido ambiente diegético. En ello, la permanencia de una bruma sonora, es decir frecuencias graves de los motores y de las máquinas, marca una condición de escucha densa y repulsiva sobre el terreno hostil, aparentemente abandonado entre grúas, escombros y monumentos históricos. En todo caso, ya al final de esta secuencia la música incidental vuelve a desparramarse acentuando dicho efecto de enmascaramiento sobre la narrativa histórica, y me hace acordar a la pregunta que me ha hecho el jazz *¿Why are we building such a big ship?*

En *Noite*, hay una decisión de pensar la espacialidad sonora en el sistema estéreo 2.0, pero al final lo duplica al formato final de 5.1, una decisión estética que adapta la posibilidad técnica actual a la propuesta fílmica, y reproduce los dos canales en los demás. Así, la sala del cine en fin se vuelve un gran auricular para escuchar música “en vivo”, haciéndonos acordar que antes del ruido vertoviano, el cine y sonido directo se habían encantado con la música en vivo en *The jazz singer*. Por un lado, el espacio sonoro fílmico corresponde al tipo de experiencia de escucha asimismo corpórea de estar inmerso dentro de un pequeño ambiente de conciertos (en Brasil, popularmente llamado de *inferninho*) rodeado de personas y de grandes parlantes que amplifican las sonoridades de los instrumentos, provocando un intenso flujo de vibraciones sonoras. Por otro lado, prácticamente escuchamos el ambiente sonoro cuya marca sonora es una música experimental que asimila los ruidos y repiensa los paradigmas armónicos, rítmicos y melódicos, con el intento de modificar su capacidad de actuación inmersiva en el espacio sónico de la audción. De este modo, dicha distribución de los sonidos ya está sugerida por las fuentes que lo emiten, y además por los efectos de montaje que remontan su flujo musical en interacción con las imágenes. El diseño sonoro fílmico permite al oído acceder a distintos niveles de la memoria cuando desliza entre las texturas grabadas por diferentes fuentes de captación, ya sea el sonido directo del video, el sonido extraído de la consola del operador o incluso la música extradiegética.

3.2.3 La memoria musical y el ambiente sonoro

En *Noite*, el ambiente sonoro es un medio para escuchar una música que surge con un sentido de autopreservación cultural, en la dimensión ritualística del encuentro colectivo. En todo caso, el film no busca hacer un registro de los conciertos, sino que, a partir del momento en que el espacio diegético se organiza entorno a música, el espacio sonoro se extiende a otras referencias que no pertenecen directamente al espacio filmado. En este sentido, parece querer inscribir materiales sonoros que actúan en el espacio autobiográfico. *Aproximadamente a los ocho minutos* vemos el primer plano de una de los principales personajes en la pista de danza mirando hacia el fuera de campo, mientras escuchamos una guitarra que dilata su ruido en un rock experimental sonando en la textura del sonido directo, cuando de pronto una música de la tradición popular colombiana de Petrona Martinez empieza a sonar y ocupar el espacio extradiegético, quizá reflejando los recuerdos sonoros de juventud de Gaitán. Luego, la configuración del espacio se va modificando sutilmente, cuando de repente la música del jazz tradicional de Peggy Lee es evocada entre contraluces y una bailarina cubierta de purpurina, que nos remite a las estrellas de la noche, de la música y del cine, que es abruptamente asociado a la hija de Gaitán, Ava Rocha, que presenta una performance musical en directo. *Aproximadamente a los veinticinco minutos* escuchamos el sonido directo de un concierto, que en efecto presenta la textura del registro factual originario en su dificultad de captación, mientras vemos en sincronía las manos de Arrigo Barnabé, antiguo representante de la tradición de música popular brasileña experimental que aun resiste sonando en los límites de la industria cultural, curiosamente similar al cine ensayístico.

En *O Porto*, la memoria musical resulta en un encuentro entre los eventos visuales y una música ajena a ellos. *Aproximadamente a los cinco minutos*, mientras salimos del túnel y observamos piedras de la destrucción civil como posibles vestigios de una arqueología del presente, de a poco un funk carioca va dominando el espacio sonoro, hasta vemos la única imagen temblorosa del film, hecha con celular, pero totalmente nítida, diegética, factual, y sin interferencias sobre la lente. El funk carioca ha surgido como manifestación cultural que

históricamente habla de la favela para la favela, sin embargo, cada vez más ha sido solicitado en fiestas nocturnas como una tendencia global. Así, tal como otras expresiones musicales contemporáneas, ha reinventado los parámetros consagrados en los “ideopaisajes” (Appadurai, 1996), que serían territorios de disputa afectiva promocionado por diferentes ámbitos de la industria cultural. En todo caso, los funks forman parte de la tónica del paisaje sonoro de las favelas cariocas, a cualquier hora del día cuando se le ocurre a alguien prender un sistema de sonido (de un auto, un bar, una quinta, etc) a alto volumen. En la medida que el Morro da Conceição coexiste espacialmente en dicho paisaje histórico, su ocultamiento en el fuera de campo fílmico parece a la vez evocado a través de un efecto *moozak*, que según Schafer (2001) ha transformado la música en paisaje, y en este caso han lanzado sus propias tendencias en los grandes circuitos. Rápidamente, pues, el funk es sustituido por la batería caótica del free jazz de Paal Nissen-Love sintonizando empáticamente con la imagen que muestra la placa del monumento histórico, que informa cuando el colonizador desembarcó allí en el siglo XVI, y luego del travelling por encima del puente que será derribado y pasa frente al transatlántico estacionado donde por día centenas de turistas desembarcan.

3.2.4 La imaginación sonora: el silencio y el archivo

El archivo está vinculado a los orígenes del documento histórico, y asimismo desde el primer registro (y principalmente este mismo) ha sido posible retener un espacio-tiempo que se mueve parecido a nuestras percepciones auditivas y visuales. Este espacio histórico vive en el hueco de la memoria colectiva, las narrativas, las repeticiones de lo dicho, y en los desenredos de lo entredicho. En la medida, pues, que el diseño sonoro contribuye para una lectura con distanciamiento, reorganizada en el espacio intelectual, el archivo costura los *gaps* entre observación e imaginación. La historia por debajo del cuento, levantando los ecos y huecos de la memoria, cuyo silencio a cualquier momento puede manifestarse y hacer eco.

En *Noite*, hay distintas utilizaciones de materiales fílmicos en condición de archivo. En todo caso, son utilizados para recalcar una puesta en escena de excursión en el tiempo, cuyo espacio sonoro propone saltos cuánticos, puesto que esta música de sonoridad expandida reorganiza su producción de sentido. Así elijo algunas que acentúan cierto efecto de espacio metadieético. Destaco, pues, las que son mediadas por otra ventana: el fragmento que el astronauta interpela a la cámara en *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick aparece incluso antes que los registros visuales del propio film, *aproximadamente a los dos minutos*. Sin embargo, está filmado desde la pantalla de la computadora, asimismo un reencuadre del plano, que en todo caso al surgir nos inserta en una temporalidad actual y además marca una distancia histórica. A su vez, este archivo fílmico representa una de las fantasías canónicas de la comunidad científica y cinematográfica, de modo que evoca el espacio de alucinación natural, donde la audición humana no escucha la propagación del sonido. En este sentido, irónicamente, la música ambiente y la banda sonora del archivo fílmico se escuchan en simultáneo, estrechando dichos universos dispares, lo que asume de antemano que el film es una excursión cósmica. Por otro lado, *aproximadamente a los diecisiete minutos*, vemos una imagen que se reproduce en temporalidad ralentizada una imagen que vemos a través del visor de la cámara digital, como un efecto metalingüístico, otra filmación de su hija Ava Rocha junto de otros artistas cantando y bailando. A su vez, está igualmente marcada por una ausencia parcial de sonidos, recalcando el silencio: el hiato entre filmar y volver a ver los registros con una atención flotante entre ritmos más o menos discontinuos utilizados muy a menudo por cineastas curtidos en la antropología de los sentidos. En el plano siguiente salta a otro registro de la pantalla con reencuadres, ahora de la performance musical de la cantante del jazz francesa Brigitte Fontaine. Así, resalta la condición de archivo de la imagen en el film: tanto de preservación como de distorsión en un segundo grado de lectura. *Aproximadamente a los treinta y cuatro minutos* escuchamos una composición de ruidos producidos suavemente con platos y tambores de una batería acústica, que nos hace acordar la densidad sonora del polvo de vinilo que rasca la aguja. Mientras tanto, vemos a la bailarina danzar con el humo del cigarrillo a través de una pantalla de computadora, que empieza a fallar los códigos de criptografía de la imagen digital, entrecortando con la imagen de una mujer mirándonos, y en la secuencia final imágenes fílmicas que sobrevuelan un

volcán tal cual una metáfora del silencio existencial: el nacimiento y la muerte de las fuerzas naturales y del arte audiovisual.

En *O Porto*, el sentido de archivo está puesto en la premisa del proyecto fílmico en acercarse a un tema cargado de sentido histórico en la disputa por el territorio y dificultades económicas sobre las “comunidades de sentimiento” (Appadurai, 1996:11) en dislocación. Es decir que el objetivo mismo del film es el de preservación de la memoria colectiva en contra la que está siendo oficialmente impuesta por una fantasía empresarial en el paisaje arquitectónico, una narrativa que surge tras el discurso del progreso. La cámara mayormente en trípode y los planos largos de visibilidad enmascarada acentúan una temporalidad fotográfica transformada en archivo prohibido. A su vez, *aproximadamente a los trece minutos* empieza la secuencia que recalca los fantasmas históricos, que inicialmente se enfrentan en la confrontación de la imagen de la estatua de São Sebastião y la música incidental de Mats Gustafsson, que en efecto transgrede de la belleza (tradicional) del jazz hacia lo bizarro: golpea el aire explorando la sonoridad y materialidad de su instrumento de viento, de modo que nos ataca los nervios, mientras la secuencia de imagen pasa por una iglesia del siglo XIX (que sigue intacta en el paisaje arquitectónico) al lado de un edificio empresarial moderno espejado. Luego, sincrónicamente a un golpe siniestro de Gustafsson, vemos el video publicitario utilizado como un archivo de video que sobrevuela una maqueta del proyecto *Porto Maravilha*, hecha con programación gráfica de computadora, en el cual somos puestos a imaginar un nuevo espacio urbano estéril, que oculta su tradición al mismo tiempo que la exotiza. Algo que podría notablemente funcionar como una exposición didáctica y publicitaria está allí dislocado, a partir de la construcción de la narración sonora, como una aberración del sistema de simulacro de lo real, agregado además de un sonido de helicóptero que forma parte del paisaje sonoro urbano amendrontador de Rio. Así, cerrando la secuencia, vemos un plano contrapicado de la estatua del primer intendente a promover una reforma urbana contundente con el apoyo de la policía militar hace un siglo, curiosamente muy similar a la actualidad. Al final, es poco probable que nuestro cuerpo no se halle incómodo ante tal percepción que enfrenta lo ominoso a lo fáctico, como si todos fuéramos extranjeros en el mismo barco, tanto los turistas como los propios

cariocas, cuyo origen histórico del término de identificación cultural es marcado por un conflicto entre indígenas tupinambás e invasores europeos en el territorio urbano de la actualmente llamada *cidade maravilhosa*.

CONCLUSIÓN: HACIA UN PAISAJE SIN MOLDURA

En este trabajo, se ha hecho un esfuerzo para recorrer algunos de los problemas que se han presentado en la tradición documental, puesto que desde el principio ha sido atravesada por otros ámbitos de la producción cultural, tales como la investigación antropológica y la composición musical. En este sentido, reconociendo que, si por un lado el actual desarrollo tecnológico ha permitido la escritura de un lenguaje audiovisual que se acerca a la experiencia sensible del mundo, por otro, se ha buscado cada vez más elaborar una síntesis entre lo figurativo y lo imaginado, o mejor dicho por el filósofo Georges Didi-Huberman entre *lo que vemos, lo que nos mira* (1998). Ya se supone, por ejemplo, que la escritura primitiva, el tamaño de los dibujos y su disposición en la “pared” de las cuevas eran ya afectadas por la sonoridad que imprimían en la acústica del ambiente, tal como la medida de riesgo que podrían presentar. De manera análoga, el espacio sonoro fílmico ha colaborado cualitativamente para expandir las evidencias visibles, de tal modo que el carácter discursivo ha perdido credibilidad en detrimento de paisajes imaginados, desencavando, en fin, la antigua oposición griega entre *logos* y *physis* a modo de actualizar las impresiones afectivas. Así, teniendo como referente las formas ensayísticas, los eventos filmados en sí mismo parecen ya no ser tan relevante, sino lo que importa es el lugar que somos llevados a habitar, aun cuando no sepamos bien donde estamos. Al final, a partir de todo este camino trillado hasta aquí, creo que sería importante reiterar que este estrechamiento intersubjetivo inscrito en la memoria colectiva, alimentada por la producción fílmica, ha transformado la experiencia de observación sonora hacia la producción de conocimiento sensible sobre el orden social.

En tal caso, me gustaría evocar nuevamente una situación personal para aclararlo: se trata de mi primer contacto con la maestría en cine documental en la Fundación Universidad del Cine, en la cátedra de Creación Documental. En ella, debíamos desarrollar un proyecto fílmico durante la cursada, mientras se nos presentaba un recorrido por la tradición documental, a partir del análisis de películas trazando comparaciones entre las decisiones éticas y estéticas de realización. Opté por seguir con registros de observación, desde mi condición

extranjera, sobre la ciudad de Buenos Aires intentando capturar lo que pareciera formar parte del paisaje cultural cosmopolita. Al mismo tiempo, me conectaba a transeúntes que, por alguna razón, parecían ocultos del flujo de la cotidianeidad. A su vez, me acuerdo de las dificultades que enfrentaba en este tipo de realización azarosa, puesto que durante mucho tiempo salía a todas partes con mi grabadora de sonido y una cámara de video casera en la mochila atento a lo que podría aparecer, y en muchos casos simplemente no me sentía cómodo para ponerme a registrar porque era preciso solamente esperar hasta que la observación se activase en una puesta en situación. Luego, cada vez que llevaba algo para presentar en clase, promovía un montaje en que el espacio sonoro se sobreponía a los eventos visuales, con ruidos que cruzan el ambiente urbano, y en efecto articulaba un flujo discontinuo entre espacios diferentes, incluso durante los encuentros con los posibles personajes, que en definitiva sucedían espontáneamente improvisados. En este sentido, percibimos entre todos que permanecía cierta ambigüedad hacia la organización de un *querer decir algo* sobre el universo filmado, y frecuentemente me hacían una pregunta que volvía a reverberar sobre mi mente sin respuesta: ¿por qué no utilizas la voz para narrar?

Así, cuando vimos en clase la película *Amsterdam Global Village* (1996) de Johan van der Keuken, pude dimensionar la situación en la cual me había puesto como realizador. En ésta, el holandés hace un retrato acerca de su propia ciudad, puesto que en su ímpetu de realización independiente se inserta en la tradición de films de viaje, buscando redescubrir su propio lugar de origen a partir de la condición de los inmigrantes en Amsterdam. Asimismo, observa los eventos cotidianos y, durante el proceso del film, encuentra personas de diferentes partes del mundo, que por alguna razón viven allá. Ambos surgen de un flujo observacional dinámico entre los espacios de la ciudad, marcando, finalmente, una intención de arriesgarse en situaciones inmersivas en que estar presente genera una constante puesta en duda. En este sentido, al hacer una inflexión hacia la mirada de un extranjero, parece evocar una dualidad inicial entre el encantamiento y el extrañamiento sobre las impresiones personales de la ciudad. Por lo tanto, es precisamente a partir de este movimiento del realizador que asume un ímpetu de viajero hacia una experiencia fílmica, cuando empiezan a surgir paisajes imaginados.

En todo caso, la condición en la que me encontraba, hacía más convencional el camino de realización del extranjero, pero a la vez inquietante, de modo que tenía que encarar la sorpresa hacia lo desconocido, en silencio, para asimilar los espacios que transitaba por fuera y por dentro. De todos modos, es interesante pensar cómo se ha puesto en crisis el espacio de observación en la escritura documental, el cual ha sido permeado por cierta ingenuidad latente de que en alguna medida podemos captar esto que se ha puesto como lo real, lo que sucede en un espacio externo a nosotros. Esto puede suceder incluso cuando ya sabemos que dicha objetividad es parte de un efecto ilusorio que estos soportes nos provocan. A su vez, la madurez de la capacidad de transformación de las relaciones entre individuos y de la interpretación sobre la experiencia sensible, durante un proceso mediado por tecnologías de registro audiovisual, ha contribuido para lanzar preguntas, sobre todo a la comunidad científica, acerca de la inscripción fílmica de los eventos. En este sentido, me ha motivado a percibir esta relación de alteridad que los registros proponen hacia un sentido de paisaje, como si a la vez pudiésemos distanciarnos, seducidos por la objetividad de la representación maquínica, y ser atravesados por impresiones personales de una construcción colectiva de la memoria. Si bien la idea de paisaje ha atravesado siglos de las artes visuales y de la observación científica, en definitiva, es a partir del despertar de la percepción auditiva que podemos expandir la moldura del perspectivismo visual hacia un espacio intersubjetivo, puesto que la observación siempre será participante y el oído es el sentido de la interioridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, A. (1996). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós. (1982).

Bazin, A. (1985). *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp.

Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Ed. Colihue. (1990).

Bergala, A. (2008). "Si 'yo' me fuera contado", *Cineastas frente al Espejo*. Madrid: T&B. (1998).

Bernardet, J-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.

Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur. (1997).

Breton, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión. (2006).

Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group. (2000).

Bulgakowa, O. (2008). "The Ear against the Eye: Vertov's Symphony", en *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, No 2. Berlin.

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press.

Chanan, M. (2007). *Politics of documentary*. Londres: British Film Institute.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y del sonido*. Barcelona: Paidós. (1990).

Chion, M. (1999). *El Sonido: música, cine y literatura*. Barcelona: Paidós. (1998)

Chion, M (2009). *Film, A Sound Art*. New York: Columbia University Press. (2003)

Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra. (1982).

Comolli, J-L (2010). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial. (1971-1972).

Comolli, J-L. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción y documental*, Buenos Aires: Aurelia Rivera. (2004).

Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papirus. (2011).

Costa, F. M. (2010). *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?*, en Logos -Revista Comunicação e Audiovisual, ano 17, No 1 Rio de Janeiro.

Da-Rin, S. (2006). *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34

Donnelly, K. J. (2014). *Occult aesthetics: synchronization in sound film*. New York: Oxford University Press.

Dubois, P. (2000). "Máquinas de Imágenes", en *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libro de Rojas.

Dubois, P. (2011). "Un efecto cine en el arte contemporáneo", en *Clave # 4. Cine, arte, derechos y video*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.

Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Nueva visión. (1946).

Espinosa, J G.(2009). *Por un Cine Imperfecto*. La Habana: ICAIC. (1969).

Fargier, J-P (1995). "El cine más la electricidad", *VideoEscrituras: Textos de Jean Paul Fargier*, Jorge La Ferla (comp.). Buenos Aires.

Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Mexico: Editorial Trillas. (1983).

Fortuna, C. (2009). "La ciudad de los sonidos: Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos", en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, pp. 39-58. Buenos Aires: Cuadernos de Antropología Social, UBA.

Forsyth H. (1946). *Grierson on Documentary*, Londres: Collins.

France, C, (1998). *Cinema e antropologia*. São Paulo: UNICAMP.

Gaudreault, A. Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. (1991).

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. (1993).

Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: defining documentary film*. I.B. Tauris: NY.

Jung, C G. (1983). *Dream Analysis*. Bollingen Series: Princeton University Press.

La Ferla, J. (2007). *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Larson, S. (2010). *Pensar el Sonido: una introducción a la teoría y a la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Benito Juárez: UNAM.

López, J. J. (2011). *Tecnología del sonido cinematográfico*. Madrid: Dykinson.

Machado, A. (2008). *Pré-cinemas & pós-cinemas*, São Paulo: Papirus. (1997).

Machado, A. (2010). "El filme-ensayo", en *La Fuga - Revista de cine*, No 11. (2003).

Machado, A. (2016). "A desmontagem do dispositivo cinematográfico", en: *Cinemas transversais*. São Paulo: Iluminuras.

Mapurunga, M. (2014). *Culinária sonora: uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco "micro-dramas da forma" de Cao Guimarães*. Rio de Janeiro: UFF.

Martel, L. (2008). Charla abierta, organizada por la Cátedra de Sonido I, Diseño de Imagen y Sonido, FADU: UBA. Disponible en: <http://www.sonidoanda.com.ar/apuntes.html>

Metz, C. Durand-Sendrail, B. Brookes, K. (1991). "The impersonal enunciation" en *New Literary History*, Vol. 22, No. 3. New york: Columbia University Press.

Murch, W. (2005). "Dense clarity – Clear Density", en: *The Transom Review*, No5. Boston: Antlantica Public Media.

Nicholls, B. (1991) *Representing Reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana: University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana: University Press.

Obici, G. (2008). *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Piault, M. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.

Portugal, A. (2014). *Um porto de tempos sincrônicos*. Disponible en < <http://www.teia.art.br/br/obras/o-porto/texts> > Acceso, 09, jul.2018

Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge.

Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Reyner, I. (2012). *A escuta em Pierre Schaeffer: uma perversão poética*.

Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.

Rotha, P. (1952) *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Londres: Faber and Faber. (1936).

Russell, C (1999). *Experimental Ethnography*. Duke, Duke: University Press.

Russolo, L. (1996). "El arte de los ruidos", en *RUldeRA*, No 3. Bilbao: UCLM. (1913).

Salles, J M. (2005). "A dificuldade do documentário", en *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc.

Schafer, M. (2001). *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: FEU. (1977).

Schaffer, P (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris: Seuil.

Sierek, K. (2007). "Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico", en *La Forma que Piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: De Vista/Gobierno de Navarra.

Smirnov, A. (2013). *Sound in Z. Experiments in sound and electronic music in early 20th century Rusia*. London: Sound and Music/Koenig Books.

Stilwell. R. J. (2007). The fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic, en: *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press.

Toop, D. (2016). *Océano de sonido: palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires: Caja negra. (1995).

Weinrichter, A (2007). *La Forma que Piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: De Vista/Gobierno de Navarra.

Weinrichter, A (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

White, H. (1998). "Metahistoria. La imaginación histórica", en *Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE. (1973).

Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

Aumont, J. (2005). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70.

Benjamin, W. (1994). "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", en *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

Bernini, E. (2012). "La indeterminación", en *Territorios audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisaje mediáticos*. Buenos Aires: Librería.

Brakhage, S. (2001). "Metaphors on Vision", en *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking*. Nueva York: Documentext.

Câmara, M. (2016). *Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história*. Rio de Janeiro: UFF.

Costa, R. (2006). *Música errante. O jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.

Costa, F. M. (2008). *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7letras.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MA.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

De Lucas, G. (2008). "Autorretratos de Johan van der Keuken", *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.

Font, D. (2008). "A través del espejo: cartografías del yo", *Cineastas frente al Espejo*. Madrid: T&B.

Dubois, P. (1994). "De la verosimilitud al índice", en *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.

Eisenstein, S. (1990). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra.

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales.

Freud, S. (1976). "Lo ominoso", en *Obras completas*, Vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu.

Howes, D. (2014). The Expanding Field of Sensory Studies. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* (pp. 10-26). N°15. Año 6. Córdoba: CONSERT.

Krauss, R. (1963-1986). "Videoarte: la estética del narcisismo", en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento del lenguaje sonoro cinematográfico*. Benito Juárez: UNAM.

- Lacombe, O (1998). *O espaço em camadas de parabolic people*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes
- Lefebvre, H. (1992). *Elements of Rhythmanalysis*. Paris: Syllepse.
- Lemos, A. (2012). "Cultura de la movilidad", en *Nomadismos Tecnológicos*. Buenos Aires: Ariel.
- Lopes de Souza, M. (2013). *Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Luckács, G. (1966). ¿Narrar o describir?, en *Problemas del realismo*. México: FCE.
- Machado, A. (2007). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminurias.
- McLuhan, M. (1967). *Verbo-Voco-Visual Explorations*. New York: Something Else Press.
- Miglorin, C. (2010). "Documentário recente brasileiro e a política das imagens", en *Ensaíos no real*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Murch, W (2001). *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nicholls, B. (1981). *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*. Indiana: University Press.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Pasolini, P. P. (2005). *El cine de poesía*. Córdoba: Brujas.
- Pedrosa, JC (2012). "La lírica urbana en Boudelaire", en *Territorios audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisaje mediáticos*. Buenos Aires: Librería.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal, o que é mesmo um documentário?* São Paulo: Editora. SENAC
- Saitta, C. (2005). *La banda sonora*. Buenos Aires: UBA.
- Schefer, R. (2008). *El autorretrato en el documental. Figuras/Máquinas/Imágenes*. Buenos Aires: FUC/Ediciones Universidad del cine/Catálogos.
- Simmel, G. (1981). *Sociologie et epistemopogie*, PUF: París.
- Stam, R. (2001). *Las teorías del cine*. Madrid: Paidós.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra: el oyente como medium*. Buenos Aires: Caja negra.

Vertov, D. (2009) "Instrucciones provisionales para los circulos de cine-ojo", en *Revista Documental. Para repensar en cine hoy*, Año 2, No2.

Wisnik, J. M. (2014). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Ed Schwarcz.

Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero.

FILMOGRAFÍA

Amsterdam Global Village (1996), Johan van der Keuken

Ao redor do Brasil (1932), Thomaz Reis

Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola

Appunti per un film sull'India (1969), Pier Paolo Pasolini

As canções (2011), Eduardo Coutinho

Berlin die Symphonie der Grosstadt (1927), Walter Ruttmann

Buffalo dance (1894), Thomas Edison

Cabra marcado para morrer (1984), Eduardo Coutinho

Cantos de Trabalho (1974-76), Leon Hirszman

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Glauber Rocha

Di Cavalcanti (1977), Glauber Rocha

El hombre de la cámara (1929), Dziga Vertov

En construcción (2001), Jose Luís Guerin

Encounters in the end of the world (2007), Werner Herzog

Entreatos (2004), João Moreira Salles

Entuziazm, Sinfonia Donbassa (1931), Dziga Vertov

First Sound Experiment (1894), William Dickson

Fitzcarraldo (1982), Werner Herzog

Hermam Slobbe, The blind kind 2 (1966), Johan van der Keuken

Histoire(s) du cinéma (1988), Jean-Luc Godard

Junkopia (1981), Chris Marker

Kino-glaz (1924), Dziga Vertov

Le fond de l'air est rouge (1977), Chris Marker

Les glaneurs et la glaneuse (2000), Agnès Varda

Lettre de Sibérie (1958), Chris Marker

Limite (1931), Mário Peixoto

Lost, Los, Lost (1971), Jonas Mekas
Maioria absoluta (1964), Leon Hirszman
Man of Aran (1934), Robert J. Flaherty
Moi, un noir (1958), Jean Rouch
Nanook of the north (1922), Robert Flaherty
Night Mail (1936), John Grierson
No intenso agora (2017), João Moreira Salles
Noche y Niebla (1956), Alain Resnais
Noite (2014), Paula Gaitán
Idade da Terra (1980), Glauber Rocha
Obreros saliendo de la fábrica (1995), Harun Farocki
O Porto (2013), Mirada Filmes, Alumbramento, Teia+Anavilhana
O som ou tratado de harmonia (1984), Arthur Omar
Parabolic People (1991), Sandra Kogut
Rien que les heures (1926), Alberto Cavalcanti
Rua Governador Sampaio (2009), Alumbramento
Sans soleil (1983), Chris Marker
The jazz singer (1927), Warner Bros
The Passing (1991), Bill Viola
The thin blue line (1988), Errol Morris
The wizard of Oz (1939), Metro-Goldwyn-Mayer
Tierra de España (1937), Joris Ivens
Tierra sin pan (1933), Luis Buñuel
Títicut Follies (1967), Frederick Wiseman
Trilogía St. Pittsburgh (1971), Stan Brakhage
Uaka (1988), Paula Gaitán
Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009), Karim Aïnouz
Viramundo (1965), Geraldo Sarno