

Diseño de sonido para producciones audiovisuales

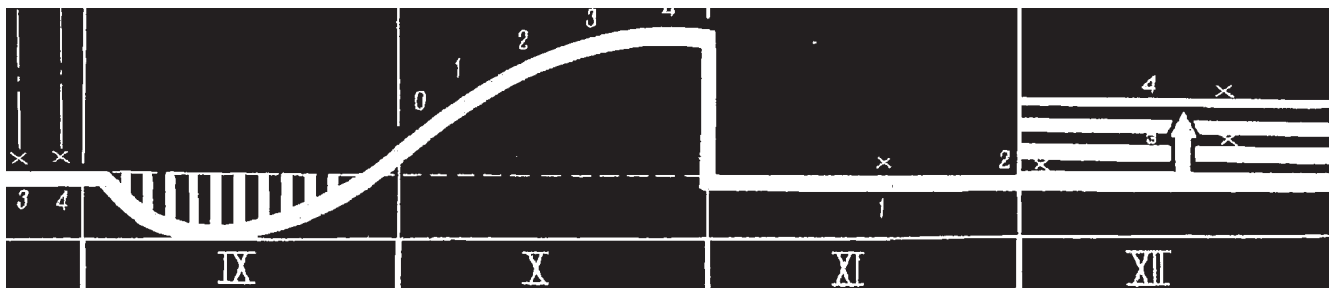
Estrategias aplicadas
por sus realizadores
y teorías afines

Fabián Esteban Luna



Diseño de sonido para producciones audiovisuales

Estrategias aplicadas por sus realizadores y teorías afines



Fabián Esteban Luna



Edición: Salvador Gargiulo

Diseño: Lucas Frontera Schällibaum para velü (facebook.com/veludiseno)

Ilustración de portada: fragmento del *storyboard* para el film *Alexander Nevsky* (1938) de Sergei Einsenstein

Fotografía de solapa: *Fokuzia* (Kevin Lein)

Luna, Fabián Esteban

Diseño de sonido para producciones audiovisuales : estrategias aplicadas por sus realizados y teorías afines / Fabián Esteban Luna. - 1a ed ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Club Burton, 2016.
128 p. ; 22 x 17 cm.

ISBN 978-987-23359-7-7

1. Educación Musical. I. Título.
CDD 780.7

De esta edición: © 2016 Club Burton

Estados Unidos 700 (C1101AAN) - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(54-011) 4-300-5561 - clubburton@hotmail.com

www.clubburton.com.ar

ISBN 978-987-23359-7-7

Queda hecho el depósito que dispone la ley N.º 11.723

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente por ningún medio, tratamiento o procedimiento, ya sea mediante reprografía, fotografía, fotocopia, microfilmación o mimeografía, o cualquier otro sistema mecánico, electrónico, fotoquímico, magnético, informático o electroóptico. Cualquier reproducción no autorizada por los editores viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

Índice

Prólogo.....	15
Palabras liminares.....	23
Rumbo de la publicación.....	27
Bitácora de lectura.....	29
CAPÍTULO 1. Pertinencia sonora y parámetros acústicos en la diégesis audiovisual.....	37
En la búsqueda de una diégesis verosímil.....	40
Pertinencia sonora.....	41
Sonoridad.....	42
Componente espectral.....	42
Reverberación.....	42
Localización y desplazamiento espacial.....	43
Sincronía puntual.....	43
Contraparte diegética.....	44
La tercera postura.....	45

Términos clave	46
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	46
CAPÍTULO 2. La escucha interior en los medios audiovisuales.	
Acceder al cuerpo, a la mente y a los sentimientos	47
Sonidos <i>fuera de campo</i> vs sonidos <i>Off</i>	48
Diégesis, extradiégesis y limbo intradiegético.	51
Tres estrategias de interioridad sonoro/visual	54
PRIMERA ESTRATEGIA - <i>Corporización Auditiva</i>	54
Condiciones para acceder a la <i>Corporización Auditiva</i>	58
Énfasis visual en la <i>Corporización Auditiva</i>	59
Casos de excepción en la <i>Corporización Auditiva</i>	61
SEGUNDA ESTRATEGIA - <i>Territorios de la Mente</i>	64
Ingreso a la mente a través de la palabra	65
Condiciones para acceder a los <i>Territorios de la Mente</i>	67
Casos de excepción en los <i>Territorios de la Mente</i>	68
TERCERA ESTRATEGIA - <i>Dominios del Sentimiento</i>	70
Condiciones para acceder a los <i>Dominios del Sentimiento</i>	75
Estrategias combinadas: cuerpo, mente y sentimientos.	76
Análisis y motivos para no calificar dentro de los modos descriptos	78
Algunas consideraciones finales	81
Términos clave	83
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	83
CAPÍTULO 3. Puntuaciones subrepticias entre música y narración visual.	
Dentro y fuera de la pantalla.	86
Correspondencias veladas.	89
Vinculaciones y correspondencias	93
En fin	98
Apéndice	99
Términos clave	100
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	101

CAPÍTULO 4. Audición <i>voyeur</i> en la narración fílmica	103
Sonidos <i>On the air</i> : dos casos de aplicación ortodoxa	107
Del sonido <i>On the air</i> al sonido realista	108
Manipulación de sonidos <i>On the air</i> amarrados al <i>Punto de vista</i>	111
Transmisiones finales	113
Términos clave	114
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	114
 CAPÍTULO 5. Punto de vista y punto de escucha.	
Transgresiones de una relación	117
El potencial transgresor de las voces	118
Los sonidos interiores y su excepcionalidad	123
Fundamentaciones tripartitas	125
Tolerancia extendida por la inercia narrativa	125
Nuestra escucha “contaminada” por la visión	126
El montaje, cómplice de transgresiones audiovisuales	128
Un caso integrador	131
Proyecciones finales	133
Términos clave	133
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	133
 CAPÍTULO 6. Omisiones súbitas del entorno acústico	135
Entornos acústicos de extensión variable	135
El espacio en otros campos equivalentes	139
Territorios sonoros suspendidos súbitamente	142
Omisiones sonoras e imagen <i>ralentizada</i>	146
Casos de <i>Suspensión</i> acústica abolida por la preponderancia musical	148
Vinculaciones experimentales	149
Extensiones últimas	150
Términos clave	151
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	152

CAPÍTULO 7. Contrapunto audiovisual y conciencia de la representación	153
Aproximaciones equivalentes desde el campo musical	154
Textura <i>homofónica</i> y <i>empatía</i> audiovisual	155
<i>Polifonía contrapuntística</i> y <i>anempatía</i> audiovisual	157
Casos testigo de enfoque <i>contrapuntístico</i>	161
Dramatización <i>contrapuntística</i>	161
Moralización <i>contrapuntística</i>	162
Filosófico <i>contrapuntístico</i>	163
Descaracterización <i>contrapuntística</i>	163
El <i>ralentí</i> en los planteos <i>anempáticos/contrapuntísticos</i>	164
Dramatización <i>contrapuntística</i> (con inclusión de <i>ralentí</i> visual).	165
<i>Contrapuntos</i> aplicados mediante sonidos del entorno diegético.	166
Dramatización <i>contrapuntística</i> (mediante sonidos diegéticos).	166
Consideraciones, al fin	167
Términos clave	168
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	169
CAPÍTULO 8. Superposiciones y desfases temporales	
en el campo audiovisual	171
Permutaciones temporales.	171
<i>Flash-back</i>	172
<i>Flash-forward</i>	173
Superposiciones sonoras del tiempo presente	174
Retardos, adelantamientos y desfases audiovisuales.	177
Retraso o <i>flash-back</i> sonoro.	177
<i>Flash-back</i> sonoro sin pre-audiovisualización.	179
Anticipación y fundido en el <i>flash-forward</i> sonoro (u <i>overlapping</i>)	180
Pasado, presente y futuro combinados	181
En <i>fade out</i>	182
Términos clave	183
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	183

CAPÍTULO 9. Desvío atencional e inminencia sonora	185
Direccionamiento atencional	185
<i>Fuera de campo</i> [visual]	186
<i>Fuera de campo</i> [sonoro]	187
<i>Fuera de campo sonoro pasivo y activo</i>	188
Vectorización de imágenes	189
Final inminente	191
Términos clave	191
Interrogantes enfocados al acceso del capítulo	192
Posfacio	193
Referencias bibliográficas	197
Referencias cinematográficas	205
Videojuegos	211

Prólogo

por Dr. Eduardo A. Russo¹

Diseño de sonido para producciones audiovisuales es un trabajo que se distingue claramente de las propuestas frecuentes en los manuales disponibles sobre este tema. En aquellos trabajos, cierta orientación práctica lleva a pasar, desde una indispensable serie de consideraciones generales, a la exposición detallada de recursos y procedimientos, sea técnicos o creativos, que en definitiva intentarían responder un conjunto de “cómo se hace”, brindar la fórmula apropiada para la resolución de un problema o situación en la creación sonora dentro del campo audiovisual.

¹ Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Doctor en Psicología Social. Profesor de Teorías del audiovisual y de Análisis y Crítica en la FBA-UNLP, en la ENERC y en la UNT. Profesor de Maestría y Doctorado en la FADU-UBA. Profesor visitante en carreras de Grado y Posgrado en la Universidad de Guadalajara y UNAM, México, Universidad Nacional, Universidad Javeriana y Universidad de Caldas, Colombia, EICTV de Cuba, Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile y Universidad de Valparaíso, entre otras. Autor de *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008). Compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), y *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008) y *The Film Edge* (Teseo, 2010). Dirige la publicación académica *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales* (FBA-UNLP).

Como lo estipula su autor en los mismos tramos iniciales del trabajo, se trata de un camino guiado por indagaciones y una atenta posición analítica y reflexiva, que implican, ante todo, un ejercicio de la mirada y la escucha donde las fórmulas establecidas ceden ante la necesidad de la innovación. No resulta casual, explorando su índice, que las fórmulas interrogativas dispongan una elaborada serie de incógnitas que la inmersión en cada capítulo intenta iluminar.

La innovación a que hacemos referencia hasta puede ser en el diseño sonoro algo de carácter radical. Incluso, a veces, ante la necesidad de romper con los marcos establecidos, esa innovación se hace tan disyuntiva de lo consagrado o del hábito, para pasar a un contexto de reinención. Es así como resulta central, en este estudio que es a la vez de valor conceptual y numerosas posibilidades de despliegue en la práctica del diseño y la creación sonora para el campo audiovisual, su opción por plantear *estrategias*. Cómo y con qué criterios puede el realizador moverse en un terreno altamente enigmático. No intenta imponer el seguimiento protocolizado de métodos o técnicas, sino partir desde el análisis a muy corta distancia, atento al detalle, dentro de lo usualmente se considera la escala del microanálisis de secuencias o fragmentos de ellas, para extraer de allí las conclusiones que pueden llevar a posibles saberes que orienten a ese hacer. Saberes, aunque con la conciencia de que habrá que ponerlos a prueba o hasta desafiarlos ante nuevo caso.

Durante largo tiempo en el despliegue del pensamiento sobre el cine y la creación audiovisual, desde los inicios del cine sonoro como modalidad predominante, instalada hace ya unos noventa años, el sonido tan presente en cada película (y ni hablar en la siempre sonora televisión) pareció situarse en el lugar del pariente pobre de la teoría audiovisual. A menudo se lo advierte confinado al lugar de un capítulo suplementario al centro de atención constante que proporcionaba la imagen visual, el sonido ocupaba un segmento acotado, algo así como el candidato a un lugar en cierto modo adicional, o incómodo ante un “arte de las imágenes en movimiento”. Este estudio ingresa en

la serie, afortunadamente creciente, que hace honor al cine como un arte tan fundamentalmente sonoro como visual.

El estudio de Luna abunda en perspicaces acotaciones en los laberintos del sonido cinematográfico. Sus recorridos, sus giros y evoluciones responden a la complejidad de dicho territorio que aún se nos muestra con un alto grado de incógnitas. Para ello no pocas veces debe procurarse el diseño de sus propias herramientas conceptuales, discutiendo los vocablos usuales, planteando preguntas sobre una terminología que se ha desarrollado a caballo entre el mundo de la jerga técnica y la reflexión teórica de distintas disciplinas. Es así como, a varias décadas del ingreso del concepto de Diseño Sonoro al terreno de la realización y la enseñanza, e incluso con casi una generación de evolución del campo académico emergente conocido globalmente como *Sound Studies*, ciertos malentendidos o algunos problemáticos sobreentendidos persisten, algunas oscuridades resisten en el mismo vocabulario con el que los profesionales del sonido y del audiovisual en general intentan comunicarse para poner en común lo que piensan y hacen cuando intervienen en un proyecto, o discuten sobre lo realizado por otros. Es llamativo cotejar el glosario disponible para pensar y hablar sobre las experiencias sonoras, ya que ostenta siempre una considerable escasez respecto de su correlato en el mundo de lo visual. Este libro acepta ese desafío y no retrocede ante la necesidad de contar con conceptos de elaboración propia, adecuadamente definidos, sometidos a debate y precisados, para dar cuenta de un panorama que se advierte de complejidad creciente.

Por cierto, destaca en las propuestas de este libro la presencia e influencia de uno de los nombres clave de la reflexión sobre el cine como arte sonoro, el investigador, músico y docente Michel Chion. Incluso puede detectarse la impronta chioniana no solamente en lo que toca a la presentación y discusión de sus ideas, sino en cierto tono que se aleja de esa distancia propia de los textos académicos, que cultiva como valor hasta cierta neutralidad impersonal. Luna hace su apuesta a cada página, pone a prueba sus convicciones y arriesga sus

conjeturas, delineando de paso una voz personal, esa voz que seguramente se relaciona con su perfil múltiple de docente, investigador y artista sonoro. Esta estrategia permite establecer una forma de comunicación con sus lectores que se sustenta en el convite cercano, en la oferta a descubrir juntos algunos aspectos cruciales, y por qué no hasta algunas paradojas, del diseño sonoro.

En el libro se otorga, como la tradición indica que es esperable, un lugar destacado a la estructura y funciones de la música en las piezas audiovisuales, pero en ningún momento cede a la tentación de considerar a las formaciones musicales como una matriz fundamental y dominante, con consistencia propia, que debería cotejarse con la banda de imagen, como un *pas de deux* de dos orgullosos protagonistas dispuestos a disputar el centro de la escena. Por lo contrario, entiende al sonido como una experiencia compleja aunque particularmente dispuesta a la articulación, la fusión e incluso la evanescencia en función del efecto de amalgama que surge cuando la imagen visual teje sus entramados con esas presencias acústicas. Por otra parte, en su mismo planteo inicial esta obra se propone no redundar en algunos ejes temáticos largamente recorridos en el prolongado linaje de los volúmenes que tratan sobre cine y música. Presupone un lector que muy seguramente se haya topado antes con esas recurrencias en otras páginas, o que tal vez no lo haya hecho pero podrá hallarlas en una larga lista de bibliografía disponible. En lugar de volver una vez más al tratamiento de la música como ilustración de lo visible, de refuerzo emotivo de situaciones diegéticas desde un espacio externo (la gran operación omnipresente del cine mudo en cada sala, luego prolongada hasta hoy en la llamada música extradiegética) o del siempre a mano *leit motiv*, el autor prefiere centrar su atención en cómo operan sonido e imagen en situaciones intrincadas, que frecuentemente convocan a la irrupción de ciertas curiosas magias perceptivas, intelectuales y afectivas, en un mundo para mirar, escuchar y habitar, y por ello, en permanente construcción.

En las construcciones audiovisuales analizadas por Luna destaca la multiplicidad de recursos teóricos que concurren a la comprensión de lo que en

esos pasajes toma distintas materias y cobra forma. En el extenso *set* de casos que atraviesa el libro pueden encontrarse algunos referentes absolutamente inevitables cuando se convoca al sonido en cine, a saber: Hitchcock, Welles, Tati, Tarkovski, Lynch, los Hnos. Coen, entre otros. Pero también insisten algunas películas del *mainstream* contemporáneo con su respectiva marca autoral, como *Avatar* o *El señor de los anillos*, y hasta es posible advertir algún caso proveniente del cine *indie* o de las producciones más cercanas a la producción comercial convencional del cine internacional, o bien conocidas series televisivas como *Lost* o *Los juegos del hambre*. De nuevo la estrategia: se trata de que esos casos permitan avanzar en la intelección, no en la ilustración de fórmulas extraídas de ejemplos exitosos (el pecado original de tanto manual apegado a la transmisión de instrucciones), sino que el intento es de advertir cómo ese caso particular deja en evidencia un problema y sus posibles implicancias, cómo puede proyectarse una solución posible y qué efectos poseen éstas. En la discusión de esas implicancias es realmente remarcable cómo el autor dispone un conjunto de herramientas conceptuales que van de la teoría cinematográfica y musical, pasando por teorías de la percepción, el examen de la relación entre sonido, mente y cuerpo con referencias de distintos marcos disciplinares, y no pocos elementos que encuentra en los discursos críticos relativos a la teoría social y al pensamiento filosófico. En ese sentido su trabajo se desarrolla en sentido transversal a la aplicación de una disciplina predominante. Todo el aparato conceptual desplegado, incluso en su procedencia heterogénea, se justifica en la misión de entender y de contribuir a crear experiencias sonoras en el mundo audiovisual, articulando teoría y práctica.

Ante todo, los desarrollos propuestos por el autor dan cuenta de un refinado e imaginativo arte de la escucha y la mirada, puesta al servicio no de una pureza o tendiente a un aislamiento de la experiencia sonora respecto de la confrontación con lo visible. Todo lo contrario, hace lugar a aquella vieja pero más vigente que nunca intelección de Bazin, en el sentido de que el cine es un arte impuro. Y como arte generado de una matriz heterogénea, de formas de

manifestación atentas al intersticio y a las fricciones de elementos disímiles en su mismo seno, cabe esperar que su mismo vigor y sobrevivencia dependen de esa impureza que, aunque muchos la hayan creído cuestión de bastardía, no es sino la clave de una persistencia altamente productiva, a ciento veinte años de su irrupción inicial.

Pueden verse, en la original propuesta estructural de este libro, indicaciones de navegación. Es posible seguirlas en un devenir guiado por un trayecto que se percibe diseñado por alguien que ostensiblemente posee en la actividad de enseñanza un eje importante de su acercamiento. Pero también es posible leerlo al ser interpelado por alguna de las preguntas de su índice. Complementario al docente está el estudioso, dispuesto a explorar terrenos donde las incertezas pesan tanto como los contenidos estables y prontos a transmitirse. Por último, en la escritura del volumen queda además en evidencia el artista. Y uno de una variedad no muy frecuente: aquel dispuesto a interrogar incansablemente, buscando las razones a las diferentes dimensiones de su esfera de creación, invitando a compartir la inquietud. Esta invitación es en definitiva, convocatoria a mirar y escuchar juntos, para extraer de eso la enseñanza posible y aprender a crear esos sonidos que esperan ser vividos integralmente frente a una pantalla, para mayor logro de la fruición cinematográfica.

Para finalizar, unas líneas sobre el abundante corpus filmográfico al que Luna recurre en su trayecto investigativo. Hay allí films clásicos y modernos, escenas y secuencias muy conocidas en algunos casos, pero pasajes recónditos en otros. Todo para extraer, en una dinámica paso a paso, un conocimiento posible desde las bases del trabajo creador con el sonido en el cine. De igual modo procede con las intervenciones y las ideas de los propios realizadores y creadores de diseño sonoro, cuyas voces resuenan a lo largo de todo el libro dando por momentos una estructura verdaderamente dialógica a su desarrollo. Las citas en cuestión y la apropiación que se hace de ellas no las encumbra en el pedestal de los argumentos de autoridad, sino en el seno de una discusión en marcha, el esfuerzo por entender ese mundo en el que apasionadamente se

encuentran inscriptos. Luna aprovecha cabalmente una notable y admirable tendencia de muchos de los grandes nombres de la realización cinematográfica y el diseño de sonido, su afabilidad y hasta cierto espontáneo impulso docente, desplegado de manera muchas veces informal, que no solamente es capaz de comunicar ideas y formas de trabajo, sino hasta verdaderas filosofías de la profesión, haciendo de esta aventura del *Sound Design* una empresa de muchos, que cobra forma con la participación de lo que podría denominarse como una inteligencia colectiva, que puede ir desde compartir un truco o una técnica hasta la reflexión epistemológica sobre la fundamentación de su tarea. Seguramente, el diálogo sostenido entre autor y lector en *Diseño de sonido para producciones audiovisuales* podrá prolongar esa aventura, haciendo de la lectura de estas páginas una invitación a ese tipo de pasión que implica una creación altamente razonada, un modo de experiencia que, no aunque quede disimulada cuando uno se limita a decir simplemente que “ve una película”, resulta muchas veces la gran responsable de que una pieza audiovisual no sólo pueda apreciarse y comprenderse, sino que prenda y permanezca como algo vivo en cada espectador.

Palabras liminares

El origen de este libro tuvo diferentes vertientes. Por una parte se debe a la temática en imagen y sonido relacionada con la música, la síntesis sonora, la acústica y el procesamiento de audio, materias que vengo dictando por aproximadamente veinte años, y que gracias a la participación de compañeros de cursada, ayudantes y alumnos fueron dándole sentido y forma a mi interés por sintetizar y redactar el cruce bibliográfico que observarán aquí. Una de las principales fuentes teóricas que impulsaron estos textos surgió de los inagotables escritos del cineasta y ensayista francés Michel Chion, entre los que encontramos *La audiovisión*, *El sonido*, *La voz en el cine*, y *La música en el cine*, textos que formaron parte fundamental del manantial desde donde se nutrieron prioritariamente estos capítulos. Y viceversa. Es decir, interrogantes originados en el encuentro de films que dieron pie a la búsqueda de teorías y ensayos que se vinculan con otros campos.

Una parte de estos capítulos fueron presentados en sus primeras versiones como trabajos monográficos, producto de diferentes seminarios de la maestría en *Psicología de la música* (tesis en curso). Otros fueron publicados

en diferentes contextos, y que ahora son cronológicamente reunidos, además de haber sido revisados y ampliados, con la incorporación de nuevos capítulos.

Sobre las correcciones de estilo, quiero mencionar que a pesar de haberme tomado —y a mi pesar— un extenso tiempo en *rastrillar* en más de una decena de veces cada una de las líneas de estos textos, Salvador Marcelo Gargiulo (director del sello editor *Club Burton*) halló y desmenuzó con minuciosa voracidad —y al mando de su *bisturí ocular*—, todo el material poco feliz existente. A él la deuda que me permite continuar en el aprendizaje de una redacción que intenta proyectarse hacia una lectura *digerible*.

Otra deuda que está adherida a cada uno de estos capítulos se debe a la devolución que recibí de colegas, amigos, e incluso familiares, enviada en alguna de sus múltiples formas: recomendación bibliográfica, observaciones de films, advertencias, o directamente al necesario aliento para continuar en este proyecto. Todo un caudal de energías que agradezco profundamente!

Sobre esto último voy a hacer unas puntuales menciones.

En primera medida a aquellos que hicieron la heroica gesta, al leer la totalidad de esta publicación, enviándome sus valiosos comentarios que en parte se publican aquí. Entre ellos a Ricardo dal Farra, Raúl Minsburg, Felipe C. Londoño, Rodrigo Sigal, Mariela Yeregui, y de manera particular a quien redactó el prólogo de este libro, Eduardo A. Russo.

También agradezco a las devoluciones pormenorizadas que en varias oportunidades me plantearon un caudal de puntos de vista que posibilitaron extender cada capítulo, pudiéndose convertir en nuevos textos. La deuda entonces para Marcela Visconti (Cap. 2, 3, 4 y 5), Sergio Balderrabano (Cap. 3), Diego Makedonsky (Cap. 3), Gabriel Pérez (Cap. 4 y 5), Graciela Esnaola Horacek (Cap. 4), Eric Lehmann (Cap. 4), Kevin Lein (Cap. 4), Pablo Bas (Cap. 5), Luciano Giambastiani (Cap. 7), y Eduardo Checchi (Cap. 7).

También quiero agradecer a las recomendaciones de films coincidentes con los casos que estaba analizando, o incluso y directamente a menciones

de películas que terminaron siendo incluidas, sencillamente porque se trataba de mejores ejemplos que los míos. Quienes así lo hicieron: *Babe* Elisabeth E. Almada de L. (Cap. 2, 3, 4 y 5), Iván Emil L. Aagesen (Cap. 2, 4, 5 y 8), Lone Aagesen (Cap. 2), Eduardo Piaggio (Cap. 2), Libia Favaloro (Cap. 3, 4 y 5), y Sebastián Hilman (Cap. 2 y 6).

Y finalmente, a los comentarios que fortalecieron y apoyaron el rumbo de los diferentes artículos. A ellos; Ricardo de Armas (Cap. 1), Gustavo Basso (Cap. 1), Nicolás Testoni (Cap. 2), Elsa Justel (Cap. 3 y 5), Aníbal Zorrilla (Cap. 3), Santiago Mangudo (Cap. 4), Gabriel Gendin (Cap. 4), Pablo Freiberg (Cap. 6), y Aitana Kasulin (Cap. 6).

A todos, en deuda y agradecimiento a la vez.

F. E. L.

Rumbo de la publicación

Los artículos pretenden ofrecer aportes diferenciales con respecto a textos que abundan en relación al sonido y la música para producciones audiovisuales. Tal es así que evito tratar temáticas como el *leitmotiv* musical, o la ambientación sonora como reflejo de una cultura y época, o al planteo en música que busca “decir” lo mismo que está sucediendo en la acción. Es decir, aquello que en los inicios del cine sonoro los cineastas rusos advirtieron de inmediato.

El enfoque global adoptado en los diferentes capítulos partió de una premisa: la aplicación del sonido y la música en un contexto diegético vs extradiegético. O bien, a la también llamada por Michel Chion “música de pantalla” o “de foso”. Tomar esta postura se debió en principio a fines prácticos, evitando entrar en la discusión que tiene una larga tradición y divide a los partidarios de la perspectiva naturalista, frente al enfoque psicológico. Es decir, a los que priorizan la unidad del *Punto de escucha* al de la visión, frente aquellos otros que violan ese vínculo naturalista para favorecer la homogeneidad audiovisual. Adoptar entonces esta dualidad —diégesis vs.

extradiégesis— me facilitó analizar y describir por ejemplo procesos de edición y mezcla de sonido que pudieran aplicarse en cada caso.

Por otro lado, quiero comentar que pudiera resultar esquemático y pedagógico el modo que se analiza cada ejemplo, sumado a las referencias teóricas adoptadas por las diferentes disciplinas. Pero este enfoque no pretende plantearse como meras recetas procedimentales mediante las cuales lograr una producción artística, ya que esto requiere de innumerables combinaciones para producir una ficción. En este sentido se pretendieron dar aproximaciones a las diferentes estrategias a través de las cuales los realizadores han vinculado el sonido y la imagen.

Estos enfoques no intentan indagar —en esta ocasión— en ejemplos de excepción aplicados por un solo realizador en algún film aislado. Por el contrario, podemos ver y oír de forma recurrente estos mismos casos tanto en el llamado cine de autor o independiente, como también en innumerables superproducciones. Esto se debe a que estas estrategias se encuentran consolidadas, formando parte de los recursos narrativos de los cuales dispone un diseñador de sonido, guionista o director. Por tal motivo, lo que se intenta en este libro será poner en evidencia estos procesos, para permitirnos reflexionar sobre ellos y poder aplicarlos en producciones audiovisuales que consideren al tratamiento sonoro desde aquellas perspectivas alejadas de una mera función de acompañamiento de imágenes, y en cambio la de posicionar todo aquello que es audible en un lugar equiparable incluso al que posee la dimensión visual de un film.

El autor

Bitácora de lectura

Los capítulos del libro están ordenados cronológicamente, aunque los apuntes, que fueron el embrión de cada uno de ellos, nacieron de un modo más simultáneo ya que formaron parte de los recursos utilizados durante el dictado de diferentes cursadas. Por tal motivo esta secuencialidad revela al mismo tiempo un trayecto aplicado en cursos y talleres. A continuación, una aproximación a cada uno de ellos.

Nota: los ejemplos de films citados en cada capítulo pueden audiovisualizarse en la siguiente dirección web: www.imagenysonido-estrategias.blogspot.com.ar.

CAPÍTULO 1

Pertinencia sonora y parámetros acústicos en la diégesis audiovisual

El capítulo examina todo aquel tratamiento aplicado durante la postproducción de edición de audio que tome en cuenta aspectos de la física acústica como también de la psicoacústica con el fin de aproximarnos a la simulación

audiovisual de la llamada diégesis sonora. Es decir, aquellos sonidos que se pretende sean percibidos como provenientes desde dentro de la *realidad* que se está narrando.

Por cierto que este realismo puede ser continuamente minado por sonidos que no responden a estas pautas de edición acústico/psicoacústico, sino que lo que se impone en estos casos es la primacía de expresividad sonora en un marco de verosimilitud que pueda impulsar la narración.

Autores en bibliografía nombrados

- Ángel Rodríguez Bravo - Albert Bregman - Michel Chion - John Chowning - Federico Miyara - David Oubiña - John R. Pierce - Juan G. Roederer - Eduardo A. Russo - Etienne Sourian - Andrei Tarkovski

Directores tratados

- Alan Crosland - Quentin Tarantino

CAPÍTULO 2

La escucha interior en los medios audiovisuales.

Acceder al cuerpo, a la mente y a los sentimientos

Se describen tres estrategias audiovisuales mediante las cuales los realizadores producen la simulación de algún tipo de interioridad psicofísica de un personaje.

El primero de los tres casos refleja acústicamente las condiciones en las cuales inferimos que los personajes del film escuchan. Es decir, que se supone que oímos durante esas escenas tal como lo hacen los protagonistas. Nos *corporizamos* auditivamente en ellos.

La segunda estrategia audiovisual describe los mecanismos de edición y narración utilizados por los realizadores para simular la voz interior de un personaje. Sus pensamientos, monólogos, o incluso recuerdos de voces de terceros, etc.

La tercera y última estrategia introspectiva aborda la aplicación de música con el fin de guiarnos e inferir a través de ella un supuesto estado psicológico/

emocional o de intencionalidad de un personaje, sin que éste necesariamente lo exprese visual u oralmente. Siendo la música el factor determinante de esta guía introspectiva.

Autores en bibliografía nombrados

- Carlos Abbate - Theodor Adorno & H. Eisler - Ángel Rodríguez Bravo - Rosa Chalkho - Michel Chion - Gustavo F. Constantini - Sergei Eisenstein & Vsévolod Pudovkin & Grigori Alexandrov - Antoni Gomila - Fabián E. Luna - Leonard B. Meyer - Pablo Pérez Molina & José P. Pérez Rufi - Guilles Mouëllic - John Neubauer - Paul Rudy & Philippa Gates - Pierre Shaeffer - Carmelo Saitta - Juan Samaja & Malena Pasin - Andrei Tarkovski

Directores tratados

- Jack Bender - Ingmar Bergman - James Cameron - Charles Chaplin - Joel y Ethan Coen - Francis F. Coppola - Michael Curtiz - Stanley Donen & Gene Kelly - Dave Fleischer - Alfred Hitchcock - Peter Jackson - Stanley Kubrick - Gary Ross - Steven Spielberg - Andrei Tarkovski - Lars von Trier - Rupert Wainwright - Wim Wenders

CAPÍTULO 3

Puntuaciones subrepticias entre música y narración visual

Tomando como caso testigo el detalle plano a plano de la última escena de un film, se exponen los mecanismos que adoptaron los realizadores para articular de un modo subrepticio la relación entre la música, la acción, el texto y el montaje. Para lograrlo fue incorporada a la escena música explícitamente diegética, la cual se supone se encuentra presente “y por casualidad” en la diégesis de este film. El análisis pretende revelar estas ocultas articulaciones audiovisuales.

Autores en bibliografía nombrados

- L. Bahrck & R. Lickliter - Noël Burch - Ángel Rodríguez Bravo - Michel Chion - René Gardies - Francois Jost - W. Kohler & K. Koffka &

F. Sander - Christian Metz - Etienne Sourian - Ennio Simeon - Andrei Tarkovski

Directores tratados

Joel y Ethan Coen

CAPÍTULO 4

Audición *voyeur* en la narración fílmica

El foco de este capítulo trata sobre aquellas experiencias cinematográficas que nos invitan a posicionarnos en una actitud de *voyeur* sonoro. Se describe cómo al momento de identificar en un film una transmisión sonora que utilice un medio electrónico -por ejemplo el teléfono, la radio, la TV, etc., se estimula en nosotros un enfoque *voyeur*, facilitándonos independizar el *Punto de vista* del *Punto de escucha*.

Autores en bibliografía nombrados

- Michel Chion - Mladen Dolar - Sigmund Freud - René Gardies - Renata Gomez - Juan G. Roederer - Eduardo A. Russo - Carmelo Saitta - Pierre Shaeffer - Andrei Tarkovski

Directores tratados

- Francis F. Coppola - Alfonso Cuarón - EA Digital Ilusions CE (videojuego) - Alister Grierson - Stanley Kubrick - Orson Welles

CAPÍTULO 5

Punto de vista vs. punto de escucha.

Transgresiones de una relación

En este otro capítulo profundizamos sobre los mecanismos audiovisuales que los realizadores adoptan para separar el *Punto de vista* del *Punto de escucha*, sin por ello utilizar la estrategia de los sonidos electrónicos comentados

anteriormente (capítulo 4). Para ello se hace un particular uso de los recursos del montaje, la narración y las virtudes que en sus usos y funciones otorgan las voces en un contexto audiovisual. La proyección hacia una fuente sonora forma también parte de esta fundamentación y análisis.

Autores en bibliografía nombrados

- Claude Baiblé - Roland Barthes - Gustavo Basso - Tania Blanich - Pascal Bonitzer - Norman C. Bradshaw & John L. Nettleton - Ángel Rodríguez Bravo - Noël Burch - Michel Chion - Gilles Deleuze - Jacques Derrida - Mladen Dolar - Sergei Eisenstein - René Gardies - H. Mc Gurk & J. Mc Donald - I. P. Howard & W. P. Templeton - Francois Jost - Brian C. J. Moore - Paulo Pecora - Wilder Penfield & Lamar Roberts - Juan G. Roederer - Pierre Shaeffer - Quentin Summerfield - Ismail Xavier - Slavoj Žižek

Directores tratados

- Woody Allen - Alan Berliner - Duncan Jones - Spike Jonze - Stanley Kubrick - Rob Marshall - Brian de Palma - Barry Sonnenfeld

CAPÍTULO 6

Omisiones súbitas del entorno acústico

Se describe cómo la ausencia repentina de los sonidos del entorno diegético pueden cumplir a nivel narrativo una función discursiva. Sonidos del ambiente que abruptamente son disminuidos o directamente omitidos permiten a los realizadores paradójicamente enfatizar y señalar un momento de desenlace, jerarquizando a nivel narrativo esa instancia del film.

Autores en bibliografía nombrados

- Mike Bal - Gustavo Basso - André Bazin - Noël Burch - Ángel Rodríguez Bravo - Rosa Chalkho - Colin Cherry - Michel Chion - Jean Mitry - David Oubiña - Pierre Shaeffer - Murray Schafer - Andrei Tarkovski - Ismail Xavier

Directores tratados

- Joel y Ethan Coen - Doug Liman - David Lynch - Andrei Tarkovski - Jacques Tati

CAPÍTULO 7

Contrapunto audiovisual y conciencia de la representación

En el capítulo se equiparan las características de las texturas *contrapuntísticas* en música con el concepto de *anempatía* audiovisual, y su contraparte, que incluye a las texturas *homofónicas* con la *empatía* audiovisual. También se aborda tangencialmente la polémica discusión sobre la expresividad que podemos inferir en las artes y en particular en la música. Finalmente se aborda la experiencia perceptiva que nos permite involucrarnos emocional y psíquicamente en un audiovisual, o distanciarnos a raíz de estas *anempatías* y tomar conciencia de la representación del film.

Autores en bibliografía nombrados

- Bret Battey - Rosa Chalkho - Michel Chion - Sergei Eisenstein & Vsévolod Pudovkin & Grigori Alexandrov - Antoni Gomila - W. Kohler & K. Koffka & F. Sander - Susanne Langer - Zofia Lissa - Leonard B. Meyer - Raúl Minsburg - Guilles Mouëllic - John Neubauer - Walter Piston - Henri Posseur - Juan G. Roederer - Carmelo Saitta - Arnold Schönberg - Ennio Simeon - Jean Valois

Directores tratados

- Francis F. Coppola - Ron Fricke - Alfred Hitchcock - Roland Joffé - Stanley Kubrick - Doug Liman - David Lynch - Godfrey Reggio

CAPÍTULO 8

Superposiciones y desfases temporales en el campo audiovisual

En el octavo capítulo se observan las características del *flash-back* y el *flash-forward* dentro del relato fílmico. Seguidamente se describen aquellas producciones que también nos remiten tanto al pasado como al futuro, pero a través de manipulaciones y estrategias que hacen uso de retrasos o adelantamientos sonoros entre diferentes secuencias con el fin de solapar, encadenar y fundir acciones que pertenecen a diferentes tiempos y espacios narrados.

Autores en bibliografía nombrados

- René Gardies - Gerard Genette - Christian Metz

Directores tratados

- Russell Crowe - Alejandro Gonzalez Iñarruti - Peter Jackson - John Mc Naughton - Christopher Nolan - Orson Welles

CAPÍTULO 9

Desvio atencional e inminencia sonora

En el capítulo se observan los aspectos que intervienen en el *fuera de campo* visual. Posteriormente se describe la incorporación del *fuera de campo* sonoro y su dualidad dada por el *fuera de campo pasivo* y *activo*.

Finalmente se observan las propiedades de la llamada por Chion *vectorización* de imágenes. Mediante tal estrategia se modifica la percepción del tiempo en las imágenes otorgando a éstas grados de inminencia y dramatismo.

Autores en bibliografía nombrados

- Noël Burch - Michel Chion - Ismail Xavier

Directores tratados

- Oren Peli - Jean Renoir - Steven Spielberg - King Vidor - László Nemes

Diseño de Sonido para Producciones Audiovisuales

[Estrategias aplicadas por sus realizadores y teorías afines]

ACCESO A LOS EJEMPLOS AUDIOVISUALES DE CADA CAPITULO

www.imagenysonido-estrategias.blogspot.com.ar

Publicó **CLUB BURTON** editorial

Junio - 2016
Buenos Aires

www.clubburton.com.ar/publicaciones_burton

Posfacio

En Diseño de sonido para producciones audiovisuales Fabián Esteban Luna nos lleva a recorrer una amplia gama de ejemplos y estrategias que facilitan la comprensión del funcionamiento de la relación e importancia de la construcción sonora asociada a la imagen, en el mundo de la narrativa audiovisual. Un material que integra el análisis filosófico, estético e incluso psicoacústico (de académicos como Deleuze, Adorno, Derrida, Žižek, Barthes, Chion, Chowning, Bregman y Roederer) con la mirada de destacados realizadores (Kubrick, Wenders, Tarkovski, Cameron, Chaplin, Tarantino, Hitchcock, Jackson, Eisenstein, Tati, Bergman, Cohen, Allen, Coppola, y más) y la experiencia del autor como compositor y docente. Un texto fresco y atractivo que propone una lectura ágil para una mirada y una escucha profunda, que abra la mente a la oportunidad de acercar dos mundos —el sonoro y el visual— que a veces se resisten al análisis funcional conjunto, confundiendo nuestra aprehensión del fenómeno de la percepción audiovisual. En conclusión, una contribución bienvenida tanto para estudiantes como para aficionados y profesionales del diseño sonoro y la producción audiovisual.

DR. RICARDO DAL FARRA

Compositor. Director del *Simposio Internacional Understanding Visual Music*.

Profesor de nuevos medios y música en *Concordia University*, Canadá.

Director del Centro de Experimentación e Investigación
en Artes Electrónicas (CEIARTE). Universidad Nacional
de Tres de Febrero, Argentina.

Los trabajos reunidos en el presente volumen sobre la relación imagen-sonido revelan un particular punto de vista, íntimamente vinculado a la formación de Fabián Esteban Luna, quien proviene del ámbito de la música y del sonido, con una reconocida trayectoria como compositor y artista sonoro. La originalidad de los diversos temas abordados responde sin duda a esa mirada ampliada por un oído atento o, en movimiento contrario, de quien escucha cuidadosamente extendiendo esta capacidad a la relación particular que se establece cuando el sonido interactúa con otros medios, en este caso, con la imagen.

En cada uno de los textos, Luna desarrolla sus argumentos a partir de toda una serie de ejemplos cinematográficos y se apoya en un marco teórico preciso y actualizado que incluye diferentes aportes tanto desde la psicoacústica, la psicología cognitiva y los estudios sobre el sonido y la música en el cine, además de hacer una clara referencia a diferentes recursos y procedimientos del diseño sonoro o de la composición musical.

Considerando además que es uno de los pocos trabajos originales escritos en nuestra lengua, celebro la publicación de este libro como un hecho sumamente positivo tanto para el ámbito educativo como para el artístico o el profesional.

RAÚL MINSBURG

Compositor. Docente e investigador de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y de la Universidad Nacional de Lanús, Argentina.

Coordinador musical del Festival *Bahía [In] Sonora*.

Diseño de sonido para producciones audiovisuales. Estrategias aplicadas por sus realizadores y teorías afines, es un acercamiento original a un campo profesional que cada día toma más fuerza: el de la Creación Audiovisual. Si bien parte del análisis cinematográfico, las teorías descritas son aplicables a otros soportes de la imagen fílmica, hoy presentes en dispositivos móviles y otros tipos de espacios interactivos que crean experiencias cinematecas nuevas.

El texto integra visiones de diversas disciplinas y recoge nuevas perspectivas del lenguaje audiovisual, desde la misma esencia de lo narrativo y lo cinematográfico, para invitar al lector a comprender y a profundizar en un fenómeno que ya, desde hace tiempo, dejó de ser para especialistas en un solo campo. El libro es tanto para docentes y estudiantes, como también para aquellos que se interesan por ese fenómeno indiscutible de la pantalla, y contiene gran cantidad de referencias bibliográficas y fílmicas que ilustran muy bien cada uno de los capítulos que componen la obra.

Fabián Luna redimensiona las gramáticas sonoras tradicionales y propone nuevas perspectivas, creando un nuevo referente teórico en lo audiovisual, absolutamente necesario desde nuestra realidad latinoamericana.

FELIPE CÉSAR LONDOÑO

Director del Festival Internacional de la Imagen. Manizales, Colombia.

Rector de la Universidad de Caldas, Colombia

Este documento ha podido sintetizar de manera eficiente una serie de reflexiones por las que estoy prácticamente seguro, hemos transitado todos los que usamos el sonido como método de expresión. Entender la relación entre lo que vemos y lo que escuchamos, como bien dicen los artículos, no es solamente vincular las acciones visuales con sus consecuencias sonoras o imaginar el entorno acústico de una situación que no vemos literalmente en pantalla, es además, un lenguaje en sí mismo de comunicación intermedial que hay que entender y examinar. El libro, de manera organizada e inteligente, viaja por una serie de ejemplos del mundo de la imagen que nos permite entender las

acciones efectivas de los grandes realizadores. Las estrategias de creación y diseños sonoros consistentes y probados en un entorno de teórica útil y sistemática. Texto indispensable que era ya sumamente necesario en castellano. Recomendable y sobretodo absolutamente implementable.

DR. RODRIGO SIGAL

Compositor. Director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS). Morelia, México.
Director artístico del Festival Internacional de Música y Nuevas Tecnologías Visiones Sonoras, México.

Cuando Eisenstein inscribe al cine sonoro en la esfera del arte, lo hace individualizando un punto liminal: el momento en que el crujido de la bota se superpone a un plano visual diferente y suscita así las asociaciones correspondientes. El gran realizador ruso no duda en aludir —cuando de arte se trata— a un tipo de relación sonido-imagen basada en la no-correspondencia.

Este libro es una vía fundamental para entender, clasificar y sistematizar tanto las relaciones de intersección como las de divergencia entre lo sonoro y lo visual. Siguiendo la tradición del teórico Michel Chion, Fabián Esteban Luna desembaraza a la dimensión sonora de su rol subalterno —tan naturalizado en los abordajes teóricos sobre lo audiovisual— y desbroza el camino de este diálogo, proponiendo categorías y estrategias que van más allá de lo que se ve. La invisibilidad sonora se torna visible a partir de un estudio implacable y exhaustivo donde el sonido incluye dimensiones no tan abordadas, como aquellas que aluden a su relación con el cuerpo, la esfera de los sentimientos o la mente.

En estas sincronías, no-correspondencias, interrupciones o diálogos que atraviesan y sobrepasan la diegésis, lo sonoro se aviene a la disección rigurosa de Fabián Luna.

DRA. MARIELA YEREGUI

Artista. Directora de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

Referencias bibliográficas

- **Abbate, E.** (2005) *La banda sonora en los productos audiovisuales*. En Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones. Libro 1. Compilador: S. Espinosa. Buenos Aires: UNLa (pp. 69-82).
- _____ (2014) *Como hacer el sonido de una película*. Buenos Aires: Libreria.
- **Adorno, T. & H. Eisler** (1981) *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- **Aumont, A.** (2004) *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- **Bahrnick, L. & R. Lickliter** (2000) *Intersensory redundance guides attentional selectivity and perceptual learning in infancy*. Developmental Psychology, Num. 2 (36) USA (pp. 190-201). <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2704001/pdf/nihms122617.pdf> (última visualización 22/3/2014)
- **Bailblé, C.** (1990) *Le pouvoir des sons*, en *L'audiophile*. N: 8. Enero (pp. 127-131) <http://www.asrr.org/biblioteca/Revue%20Audiophile/fichiers2/08/psycho.html> (Ultima visualización 26/5/2015).
- **Bal, M.** (1985) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

- **Barthes, R.** (1981) *El grano de voz*. Buenos Aires: SXXI.
- **Basso, G.** (2006) *Percepción auditiva*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- **Bazin, A.** (1966) *Que es el cine*. Madrid: Rialp.
- **Blanick, T.** (2001) *Alan Berliner: compositor de imágenes sonoras*. En Cine, video y multimedia: la ruptura audiovisual. Compilador: J. La Ferla. Buenos Aires: Libros del Rojas (pp. 107-109).
- **Bregman, A.** (1994) *Auditory scene análisis*. Cambridge: MIT Press.
- **Bonitzer, P.** (2007) *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- **Battey, B.** (2015) *Towards a fluid audiovisual counterpoint*. Sonic Ideas / Ideas Sónicas. Vol. 7 Número 14 (Enero – Junio) Compilador: R. Minsburg. México: CMMAS (pp. 26-32).
- **Burch, N.** (2008) *Praxis del cine*. España: Fundamentos.
- **Bradshaw, J. L. & N. C. Nettleton** (1981) *The nature of hemispheric specialization in man*. Behavioral and Brain Sci. 4:51.
- **Chalkho, R. J.** (2008) *Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales*. Tesis de Maestría. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. http://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/pdf/tesis.completas/47%20RosaChalkho.pdf (última visualización 10/4/2015).
- **Cherry, E. C.** (1953) *Some experiments on the recognition of speech, with one and with two ears*. Journal of the Acoustical Society of América, 25 (pp. 975-979).
- **Chion, M.** (1993) *La audiovisión. Una introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid: Paidós.
- _____ (1999) *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2004) *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- **Chowning, J.** (1999) *Perceptual fusion and auditor perspective. Music, cognition, and computed sound*. Cook (ed.). Cambridge: MIT Press.

- **Constantini, G. F.** (2005) *No con un estallido sino con un gemido. Fuentes literarias del diseño de sonido en Apocalypse now*. En Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones. Libro 1. Compilador: S. Espinosa. Buenos Aires: UNLa (pp. 53-68).
- **Deleuze, G.** (1987) *Los componentes de la imagen. La imagen tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.
- **Derrida, J.** (1985) *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-textos.
- **Dolar, M.** (2007) *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- **Eisenstein, S. M.** (1974) *El montaje de atracciones*. En El sentido del cine. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (2002) *Teorías y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- **Eisenstein, S. & V. Pudovkin & G. Alexandrov** (1928) *Manifiesto de la sincronía o del contrapunto orquestal*. En Romanguera y Ramio, J. y Alsina, Thevenet, H. (ed.) (1993) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- **Gardies, R.** (2014) *Comprender el cine y las imágenes*. (Compilador) Buenos Aires: La marca.
- **Genette, G.** (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- **Gomes, R.** (2012) *La poética de los tiempos muertos. Diálogos entre el cine y los videojuegos*. En Territorios audiovisuales. Compiladores: J. La Ferla y Reynal. Buenos Aires: Librería (pp. 193-209).
- **Gomila, A.** (2008) *Música y emoción: el problema de la expresión. Objetividad - subjetividad y música*. Actas de la VII reunión de SACCoM. Compiladores: M. P. Jacquier y Ghienna A. P., Buenos Aires: SACCoM (pp. 1-8). http://www.saccom.org.ar/2008_reunion7/actas/01.Gomila.pdf (última visualización 7/4/2014).
- **Howard, I. P. & W. B., Templeton** (1966) *Human spatial orientation*. London: Wiley
- **Jost, F.** (2002) *El ojo cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.

- **Kohler, W. & K. Koffka & F. Sander** (1963) *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- **Langer, S.** (1966) *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.
- **Laurent, J.** (2007) *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- **Lissa, Z.** (1965) *Asthetik der filmmusik*. Berlin: Henschel. www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Lissa.pdf (última visualización 11/3/2015).
- **Luna, F. E.** (2012) *Pertinencia sonora y parámetros acústicos en la diégesis audiovisual*. Reflexión académica de diseño y comunicación. Año XIII, Vol. 19 Buenos Aires: Universidad de Palermo (pp. 72-75).
- _____ (2015a) *Audición voyeur en la narración fílmica*. X Jornadas de Investigación en Arte en la Argentina y América Latina. Historia e Historias del Arte: Microrrelatos, escenas locales y circuitos regionales. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata. Buenos Aires: Inst. Argentino del Arte Argentino y Americano.
- _____ (2015b) *La escucha interior en los medios audiovisuales. Acceder al cuerpo, a la mente y a los sentimientos a través de estrategias electroacústicas*. Sonic Ideas / Ideas Sónicas. Vol. 7 Número 14 (Enero – Junio) Compilador: R. Minsburg. México: CMMAS (pp. 69-83).
- _____ (2015c) *Puntuaciones subrepticias entre música y narración visual*. II Congreso Internacional de Ciencia y Tecnología Musical. Dto. de Artes Musicales y Sonoras. Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires: CIDCoM (pp. 55-62).
- **Mc Gurk, H. & J. Mc Donald** (1976) *Hearing lips and seeing voices: a new illusion*. Nature, 264 (746-748).
- **Metz, C.** (1979) *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*. Barcelona: G. Gili
- **Meyer, L. B.** (2001) *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.
- **Minsburg, R.** (2006) *Texturas musicales y su problemática para la percepción auditiva*. En Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones. Libro I. Compilador: S. Espinosa. Buenos Aires: UNLa (pp. 77-86).

- _____ (2010) *Percepción de la simultaneidad sonora en música electroacústica*. En revista En el Límite. Escritos sobre arte y tecnología. Año 1, número 1. Compiladores: R. Minsburg & L. Landy. Buenos Aires: CEPESA/UNLa (pp. 35-43) <http://www.unla.edu.ar/index.php/en-el-limite-numeros-descargas> (última visualización 11/7/2015).
- **Mitry, J.** (1989) *Estética y psicología del cine. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- **Miyara, F.** (1999) *Acústica y sistemas de sonido*. Rosario: UNR.
- **Moore, B. C. J.** (1997) *An introduction to the psychology of hearing*. London: Academic Press.
- **Morales, L. F.** (2008) *La anticipación del sonido y su relación con la estructura narrativa del mensaje audiovisual*. Revista Latina de Comunicación Social, 63. La Laguna. Tenerife: Universidad de La Laguna (pp. 400-408) http://www.ull.es/publicaciones/latina/08/33_790_49_UAB/Luis_Fernando_Morales.html (última visualización 7/11/2015).
- **Mouëllic, G.** (2011) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- **Neubauer, J.** (1992) *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- **Oubiña, D.** (2009) *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- **Pecora, P.** (2001) *Alan Berliner: four short films (1980-1985)*. En Cine, video y multimedia: la ruptura audiovisual. Compilador: J. La Ferla. Buenos Aires: Libros del Rojas (pp. 117-122).
- **Penfield, W. & L. Roberts** (1959) *Speech and Brain Mechanisms*. New Jersey: Princeton University Press.
- **Perez Molina, P. & J. P. Perez Rufi** (2011) *Estrategias narrativas de la música en el cine: el caso de 2001: Una odisea del espacio de Kubrick*. Número 70. México: Razón y Palabra (revista electrónica).
- **Pierce, J. R.** (1985) *Los sonidos de la música*. Barcelona: Labor.
- **Piston, W.** (1998) *Contrapunto*. España: SpanPress Universitaria.
- **Pousseur, H.** (1984) *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza.

- **Rand, T. C.** (1974) *Dichotic release from masking for speech*. Journal of the Acoustic Society of America, Vol. 55.
- **Rodríguez Bravo, A.** (1998) *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- **Roederer, J. G.** (1997) *Acústica y psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi.
- **Rudy, P. & P. Gates** (2008) *Mensajes morales por medio del modelado tímbrico en el film La caída del halcón negro*. En Escritos sobre audiovisión: lenguajes, tecnologías, producciones. Libro 3. Compilador: S. Espinosa. Buenos Aires: UNLa (pp. 99-110).
- **Russo, E. A.** (2008) *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- **Saitta, C.** (2012) *La banda sonora, su unidad de sentido*. Centro de estudios en Diseño y Comunicación (ensayos) Cuaderno 41. Año 12. Numero 41. Facultad en Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo (pp. 183-201).
- _____ (2014) *Carmelo Saitta, artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*. México: CMMAS. www.cmmas.org/librosaitta (última visualización 8/3/2015).
- **Samaja, P. & M. Pasin** (2011) *La construcción imaginaria del espacio audiovisual del sonido autorreferencial al sonido centrado en el espectador*. Revista En el Límite. Escritos sobre arte y tecnología. Año 1, numero 1. Compiladores: R. Minsburg & L. Landy. Buenos Aires: CEPESA/UNLa (pp. 95-110). <http://www.unla.edu.ar/index.php/en-el-limite-numeros-descargas> (última visualización 11/7/2015).
- **Schafer, M.** (2013) *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- **Shaeffer, P.** (1988) *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- **Schönberg, A.** (1979) *Tratado de armonía*. Madrid: Real musical.
- _____ (1990) *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Barcelona: Labor.

- **Simeon, E.** (1992) *Programmi narrativi e stratificazioni del sononelli a música per film. Il caso di entr'acte*. Acti di secondo convegno europeo di analisi musicale. R. Dalmonte y M. Baroni (Edits) Trento: Universita degli Studi di Trento (pp. 389-399).
- **Sourian, E.** (1953) *Univers filmique*. Paris: Flammarion.
- **Summerfield, Q.** (1987) *Some preliminaries to a comprehensive account of audio-visual speech perception*. In *Hearing by Eye: The Psychology of Lipreading*, edited by B. Dodd and R. Campbell. New Jersey: Erlbaum.
- **Tarkovski, A.** (1991) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- **Tirard, L.** (2003) *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Paidós.
- **Valois, J.** (1993) *El canto gregoriano*. Buenos Aires: EUdeBA.
- **Xavier, I.** (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- **Žižek, S.** (2001) *On belief*. London: Routledge.

Referencias cinematográficas¹

- **2001: Odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968), Stanley Kubrick (capítulo 2 y 4)
Música: R. Strauss & J. Strauss Jr. & A. Khachaturian & G. Ligeti
Supervisor de sonido: Alfred Wilfred Watkins
- **Actividad paranormal** (*Paranormal activity*, 2007), Oren Peli (capítulo 9)
Diseñador de sonido: David Barbee & Mark Binder & Edmond Coblentz
- **Apocalypse Now** (1979), Francis F. Coppola (capítulo 2, 4 y 7)
Música: C. Coopola & F. F. Coppola & M. Hart & The Doors & R. Wagner & The Rolling Stones
Diseñador de sonido: Walter Murch
- **Avatar** (2009), James Cameron (capítulo 2)
Música: James Horner

¹ Los títulos se indican inicialmente en castellano. De estrenarse en la Argentina, el título es traducido o bien modificado tal como fue distribuida, incluso si fue comercializada solo para la visualización hogareña (DVD/Blu-ray/cable-TV). Seguidamente se indica el título en la lengua original. En el caso de figurar un solo título significa que se mantuvo el mismo nombre original o bien el film no tuvo su estreno en la Argentina.

Diseñador de sonido: Christopher Boyes & Addison Teagve & Sywalker Sound

- **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the dark*, 2000), Lars Von Trier (capítulo 2)
Música: Björk
Diseñador de sonido: Per Streit
- **Baraka** (1992), Ron Fricke (capítulo 7)
Música: Michael Stearns
Diseñador de sonido: John Morris
- **Blow Out** (1981), Brian De Palma (capítulo 5)
Música: Pino Donaggio
Supervisor del editor de sonido: Dan Sable
- **Broadway Danny Rose** (1989), Woody Allen (capítulo 5)
Música: Nick Apollo Forte
Diseñador de sonido: James J. Sabat
- **Buscando al soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*, 1998), Steven Spielberg (capítulo 2)
Música: John Williams
Diseñador de sonido: Gary Roger Rydstrom
- **Camino a Estambul** (*The water diviner*, 2014), Russell Crowe (capítulo 8)
Música: David Hirschfelder
Diseñador de sonido: Wayne Pashler
- **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*, 1952), Stanley Donen & Gene Kelly (capítulo 2)
Música: Lennie Hayton
- **Casablanca** (1942), Michael Curtiz (capítulo 2)
Música: Max Steiner
Sonido: Francis J. Scheid
- **Carretera perdida** (*Lost Highway*, 1997), David Lynch (capítulo 6)
Música: Angelo Baladamenti
Diseñador de sonido: David Lynch & F. Gaeta (Supervisor de sonido)

- **City Edition** (2001), Alan Berliner (capítulo 5)
Sonido: Alan Berliner
- **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941), Orson Welles (capítulo 8)
Música: Bernard Herrmann
Supervisor de sonido: John Aalberg
- **Donde viven los monstruos** (*Where the Wild Things Are*, 2009), Spike Jonze (capítulo 5)
Música: Carter Burwell & Karen O
Diseñador de sonido: Ren Klyce
- **El cantor de jazz** (*The jazz Singer*, 1927), Alan Crosland (capítulo 1)
Música: Louis Silvers
Supervisor de sonido: Nathan Levinson
- **El cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin*, 1987), Wim Wenders (capítulo 2)
Música: Jürgen Knieper & Nick Cave and the Bad Seeds
Sonido: Jean P. Mugel & Axel Arft
- **El espejo** (*Zéřkalo*, 1975), Andrei Tarkovski (capítulo 2 y 6)
Música: Eduard N. Y. Artemiev & H. Purcell & J. S. Bach
Sonido: Semyon Litminov
- **El hijo de Saul** (*Saul fia*, 2015), László Nemes (capítulo 9)
Música: László Melis
Diseñador de sonido: Tamás Zányi
- **El Renacido** (*The revenant*, 2015), Alejandro González Iñárritu (capítulo 8)
Música: Carsten Nicolai & Ryuichi Sakamoto
Supervisor del diseñador de sonido: L. Bender & M. Hernandez & R. Thom
- **El señor de los anillos: La comunidad del anillo** (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001), Peter Jackson (capítulo 2 y 8)
Música: Howard Shore
Supervisor del diseñador de sonido: Ethan Van der Ryn

- *El señor de los anillos: Las dos torres* (*The Lord of the Rings: The two towers*, 2002), Peter Jackson (capítulo 8)
Música: Howard Shore
Supervisor del diseñador de sonido: Ethan Van der Ryn
- *El proceso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947), Alfred Hitchcock (capítulo 2)
Música: Franz Waxman
Director de sonido: James G. Stewart
- *El resplandor* (*The Shining*, 1980), Stanley Kubrick (capítulo 5)
Música: Wendy Carlos & Rachel Elkind
Editor de sonido: Dino di Campo & Jack T. Knigh & Winston Ryder
- *Gravity* (2013), Alfonso Cuarón (capítulo 4)
Música: Steven Price
Diseñador de sonido: Glenn Freemantle
- *Hallelujah* (1929), King Vidor (capítulo 9)
Música: Eva Jessye
Ingeniero de sonido: Douglas Shearer
- *Henry, retrato de un asesino* (*Portrait of a serial killer*, 1986), John Mc Naughton (capítulo 8)
Música: K. Hale & S. A. Jones & J. Mc Naughton
Editor de sonido: Cary Coken
- *Hombres de negro III* (*Men in Black III*, 2012), Barry Sonnenfeld (capítulo 5)
Música: Danny Elfman
Sonido: Junior Cyrus Brown
- *Kill Bill I* (2003), Quentin Tarantino (capítulo 1)
Música: RZA
Diseñador de sonido: H. Cohen & S. Sanders & P. M. Sullivan
- *Koyaanisqatsi* (1983), Godfrey Reggio (capítulo 7)
Música: Philip Glass
Consultante de sonido: Thomas Scott

- **La misión** (*The misión*, 1986), Roland Joffé (capítulo 7)
Música: Ennio Morricone
Editor de sonido: Christopher Ackland
- **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1962), Stanley Kubrick (capítulo 7)
Música: Wendy Carlos & Erika Eigen
Editor de sonido: Brian Blamey
- **La zona** (*Stalker*, 1979), Andrei Tarkovski (capítulo 2 y 6)
Música: Eduard N. Y. Artemiev
Sonido: Vladimir Sharun
- **Lost. 6ta temporada: La X** (*The X*, 2010), Jack Bender (capítulo 2)
Música: Michael Giacchino
- **Los juegos del hambre** (*The Hunger Games*, 2012), Gary Ross (capítulo 2)
Música: James Newton Howard
Diseñador de sonido: Lon Bender & William R. Dean & Kris Fenske
- **Memento** (2002), Christopher Nolan (capítulo 8)
Música: David Julyan
Supervisor del editor de sonido: Gary S. Gerlich & Richard LeGrand Jr
- **Mi tío** (*Mon oncle*, 1958), Jacques Tati (capítulo 6)
Música: Franch Barcellini & Alain Romans
Ingeniero de sonido: Jacques Carrere
- **Miller's Crossing** (1990), Joel y Ethan Coen (capítulo 2 y 6)
Música: Carter Burwell
Supervisor del editor de sonido: Skip Lievsay
- **Moon** (2009), Duncan Jones (capítulo 5)
Música: Clint Mansell.
Editor de efectos sonoros: Marc Lawes
- **Nana** (1926), Jean Renoir (capítulo 9)
Música: Marc Olivier Dupin & Maurice Jaubert (2002)
- **Naqoyqatsi** (2002), Godfrey Reggio (capítulo 7)
Música: Philip Glass
Diseñador de sonido: Steve Boeddeker

- **Notorious** (1946), Alfred Hitchcock (capítulo 2)
Música: Roy Webb
- **Piratas del Caribe IV. Navegando aguas misteriosas** (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, 2011), Rob Marshall (capítulo 5)
Música: Hans Zimmer
Diseñador de sonido: Christopher Boyes
- **Popeye el marino** (*Popeye the Sailor*, 1933), Dave Fleischer (capítulo 2)
Música: Manny Baer & Sammy Timberg.
- **Powaqqatsi** (1988), Godfrey Reggio (capítulo 7)
Música: Philip Glass
Diseñador de sonido: Jeff Rona
- **Psicosis** (1960), Alfred Hitchcock (capítulo 2, 7 y 8)
Música: Bernard Herrmann
Grabación de sonido: William Russell & Waldon O. Watson & Harold Tucker
- **Samsara** (2011), Ron Fricke (capítulo 7)
Música: Marcello de Francisci & Lisa Gerad & Michael Stearns
Diseñador de sonido: Michael Stearns & Miguel Rivera
- **Sanctum** (2011), Alister Grierson (capítulo 4)
Música: David Hirschfelder
Diseñador de sonido: Paul Pirola
- **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958), Orson Welles (capítulo 4)
Música: Henry Mancini
Diseñador de sonido: Walter Murch (reedición de sonido en 1998)
- **Simplemente sangre** (*Blood Simple*, 1985), Joel y Ethan Coen (capítulo 3)
Música: Carter Burwell
Editor de sonido: Skip Lievsay
- **Sr. y Sra. Smith** (*Mr. & Mrs. Smith*, 2005), Doug Liman (capítulo 6 y 7)
Música: John Powell
Diseñador de sonido: Cameron Frankley

- **Stigmata** (1999), Rupert Wainwright (capítulo 2)
Música: Billy Corgan & Elia Cmiral
Supervisor del editor de sonido: Mark A. Mangini
- **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, 1986), David Lynch (capítulo 7)
Música: Angelo Badalamenti
Diseñador de sonido: Alan Splet
- **Tiburón** (*Jaws*, 1976), Steven Spielberg (capítulo 9)
Música: John Williams
Diseñador de sonido: John R. Carter
- **Tiempos modernos** (*Modern Times*, 1936), Charles Chaplin (capítulo 2)
Música: Charles Chaplin
- **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, 1953), Ingmar Bergman (capítulo 2)
Música: Rik Nordgren
Sonido: P. O. Petterson & O. Jacobsson & L. Engholm

Videojuegos

- **Battlefield III, Mission X** (2011), EA Digital Ilusions CE (capítulo 4)

Este libro fue impreso en Imprenta Dorrego
(Av. Dorrego 1102, C1414CKT, Ciudad
de Buenos Aires), el día 16 de junio de 2016.
Para su realización fueron usados
caracteres Cormorant
y Fira Sans.
TOLLE; LEGE.