

Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología "visual"¹

Paul Henley

Traducción de Soledad Pardo

El oído se dirige más hacia adentro, el ojo hacia afuera.

Robert Bresson²

El poeta Tom Paulin ha observado que el sonido está íntimamente asociado con el sentido de "vivir en el mundo, con nuestro ser" propio de los seres humanos. Como ejemplo cita el modo en el que su sentido del pueblo donde se crió está modulado por el recuerdo del sonido musical del viento, que soplaba a través de unas rejas junto a las que pasaba cuando era niño. Tomando una frase utilizada por los poetas románticos de principios del siglo XIX, nos insta a resistir "el despotismo del ojo" y permanecer abiertos a la resonancia empírica particular que el sonido puede tener para nosotros.³ De modo similar, en este capítulo quiero sostener que aquellos que hacemos cine etnográfico bajo el paraguas de la antropología "visual" deberíamos prestar mucha más atención al sonido, y en particular al sonido no verbal, como un medio para comunicar tanto la experiencia como el sentido. Esto nos permitiría liberarnos del "despotismo del ojo" que está implícito incluso en el nombre que le damos a nuestra sub-disciplina.

Sonido y experiencia

Los documentalistas que aprendieron el oficio antes del surgimiento del video recordarán la emoción de sincronizar la primera tanda de material crudo. Después de la ansiedad de esperar a descubrir si había algo bueno en el material que venía



Cine Documental

del laboratorio, seguida del tedio de trasladar las cintas de bobina abierta (*reel-to-reel tapes*) a cinta magnética de 16 mm y numerarlas, el momento en el cual finalmente se embobinaba el corte de sonido y de imagen a través de su sincronización era realmente fascinante. Porque entonces, como Lázaro, las escenas que habías filmado volvían a la vida milagrosa y extrañamente, delante de tus ojos. Las imágenes que por sí solas habían sido pobres y superficiales -incluso si habían salido mucho mejor de lo que te habías atrevido a esperar- de algún modo se habían convertido en consistentes, maduras, con cuerpo. Esta emoción derivaba de algo más que simplemente un reconocimiento intelectual del efecto de realidad incrementado por el hecho de unir la imagen y el sonido. Era una reacción más sentimental que intelectual, una reacción de placer e incluso alegría.

Todo esto puede parecer bastante místico para el documentalista experto en discursos de sobriedad, pero es una reacción con la que muchos realizadores de ficción probablemente se identificarían. Porque muchos estarían de acuerdo con el punto de vista de Robert Bresson, expresado en el epígrafe citado arriba, de que el sonido puede tener un impacto que es de algún modo más visceral que la visión. "El momento más fascinante", afirmó Akira Kurosawa una vez, "es cuando agrego el sonido... en ese momento tiemblo".⁴ En un texto muy citado, Helen van Dongen, la montajista del clásico *Louisiana Story* (1948), de Robert Flaherty, describió las intenciones ocultas en el corte de la famosa escena nocturna en la que el muchacho es testigo del operativo en la torre petrolera y queda claro que el mundo arcádico de los bayou está siendo confrontado por una nueva y poderosa amenaza. Las palabras en itálica son más suyas que mías:

A cierto nivel, la imagen y el sonido tienen una composición autónoma, pero cuando se combinan forman una nueva entidad. Por ende, la banda de sonido se convierte no solo en un complemento armonioso de la imagen sino en una parte integral e inseparable de la misma. La imagen y el sonido están tan fuertemente

unidos que cada uno funciona a través del otro. No hay separación entre el *veo* en la imagen y el *escucho* en la banda de sonido. En su lugar está el *siento*, *experimento*, a través de la totalidad de la imagen y el sonido combinados.⁵

Más recientemente Francis Ford Coppola afirmó que "El sonido es la mitad de la película... por lo menos".⁶ David Lynch va más lejos aún, asegurando lo siguiente:

En algunas escenas es casi el 100%. Es lo que puede sumar emoción a la película. Es lo que puede agregar el clima y crear un mundo más grande. Establece el tono y mueve las cosas. El sonido es un gran "llamado" hacia un mundo diferente. Tiene que funcionar con la imagen - sin él perdiste la mitad de la película.⁷

Estos comentarios de realizadores apuntan a la misma conclusión general, a saber, que el sonido juega un rol particularmente importante en la comunicación de una clase de experiencia del mundo representado en el film, indirecta y cargada de sentimientos, que va más allá de la primitiva operación cognitiva que está involucrada en su percepción visual.

En un largometraje una buena parte de la banda de sonido habitualmente es música, que ha sido específicamente compuesta y situada en el punto correcto del relato para comunicar significados particulares y/o para inducir un rango particular de sentimientos en el espectador. Pero en el análisis final la música no es ni más ni menos que una serie de sonidos organizados de un modo particularmente sistemático para atraer los sentidos del oyente. En los últimos años los realizadores se han vuelto más conscientes de los modos en los cuales los sonidos que no son ni musicales ni verbales también pueden organizarse

sistemáticamente para realizar la atmósfera connotativa y empírica de una película. Por esta razón actualmente la producción de largometrajes de ficción incluye un "diseñador de sonido" altamente calificado, cuya tarea es combinar diversas fuentes de sonido en un todo coherente, continuo y cuidadosamente balanceado.

Pero a excepción de uno o dos casos, ni los documentalistas en general ni los realizadores de cine etnográfico en particular han prestado mucha atención al uso del sonido, ya sea a nivel de la práctica, el método o la teoría.⁸ Si hay una discusión sobre el sonido entre los realizadores de cine etnográfico, la misma tiende a centrarse en los sonidos verbales o musicales, que suelen estar mal vistos: las palabras, tanto si son pronunciadas por los personajes como por un narrador, por lo general se reciben con desconfianza por ser de alguna manera inapropiadas para un medio que se supone que es básicamente "visual", mientras que la música, a menos que sea diegética (por ejemplo, ejecutada de modo sincrónico por los personajes) suele considerarse completamente inaceptable; en el mejor de los casos una suerte de droga que adormece los sentidos -"el opio del cine", como una vez lo describió Jean Rouch- y en el peor, una forma de imperialismo cultural.⁹

No obstante, no es mi intención focalizar en la música o el discurso en este capítulo. Basta con decir que por una variedad de razones, al tiempo que confieso que comparto la aversión general a la música extradiegética, rechazo fuertemente las tediosas perogrulladas anti-verbales que uno encuentra tan frecuentemente en la bibliografía sobre cine etnográfico. Sin lugar a dudas, es cierto que utilizar el cine apenas como un medio para repetir información -como tienden a hacer los académicos, por su formación basada en textos- representa un uso del medio poco imaginativo y altamente ineficiente. Pero el cine también tiene un enorme

potencial como medio para la etnografía de todas las formas del habla, en particular al representar el contexto performativo inmediato en el que tienen lugar los actos discursivos. El cine puede mostrar -con una amplitud y una cualidad empírica que va más allá de cualquier cosa que pueda conseguirse a través de una transcripción textual o por una grabación de sonido sola- cómo el significado comunicado por un acto discursivo se respalda, se realza o, por el contrario, se debilita por medio de una enorme cantidad de herramientas paralingüísticas que están relacionadas con la *performance* del hablante (el acento, la velocidad del habla, el tono de la voz, los gestos de las manos, la postura y demás) y con las circunstancias y el modo en el cual los interlocutores reciben esta información y responden a ella. Mundos sociales completos se crean por una multitud de estos actos individuales de habla. Como medio tanto auditivo como visual, el cine está bien posicionado para mostrar cómo se lleva a cabo ese proceso de creación de un mundo.

Estas cuestiones relativas al rol del cine en la etnografía del discurso sin duda ameritan un análisis más profundo. Pero en este capítulo mi interés estará dirigido hacia lo que los diseñadores de sonido llaman "efectos" (por ejemplo, sonidos que emergen del ambiente natural o construido en los que transcurre la acción de la película, a los que me referiré como sonidos "ambientales"). Podría decirse que esto es un componente importante de aquello que llamaré "paisaje sonoro" de la película, siguiendo el uso acuñado por primera vez por R. Murray Shaeffer. Considero que siendo más cuidadosos en el registro de estos sonidos ambientales en el campo y tratándolos en la isla de edición con la misma atención que se le suele dedicar a las imágenes, deberíamos poder mejorar la calidad de nuestras películas de tres maneras relacionadas: "engrosando" la descripción etnográfica en la cual se basan, mejorando la experiencia

indirecta y la comprensión del tema presentado en el film por parte de los espectadores, y mejorando los modos a través de los cuales el realizador puede proponer una interpretación del sentido de ese tema.

El sonido y los modos empíricos del documental

Desde el desarrollo de la tecnología de sonido sincrónico portátil hacia el final de la década del cincuenta, en Europa y Norteamérica surgieron múltiples abordajes de la realización de documentales con fines etnográficos.¹⁰ Pero todos estos abordajes, aunque en diversos niveles, son principalmente realistas en su estilo y predominantemente empíricos con respecto a la retórica subyacente. Es decir, el realizador generalmente busca convencer al espectador de la validez de su comprensión del mundo del personaje representando evidencias de ese mundo de una manera naturalista. En lo que difieren estos diversos abordajes es en el nivel en el cual el tratamiento de la evidencia en el proceso de representación se considera legítimo y en el grado en el que los realizadores señalan ese tratamiento en el propio texto fílmico. Pero dado que todos los abordajes involucran la presentación de evidencias tanto sonoras como visuales, y que todas incluyen un cierto grado de manipulación (aún el cineasta más básico y positivista tiene que decidir donde situar sus equipos para registrar, y cuando comenzar y terminar el registro), todos los abordajes se beneficiarían si se le prestara más atención al proceso de registro y edición del sonido, incluyendo, desde ya, los efectos ambientales.

El abordaje del cine etnográfico en el que yo me formé es aquel conocido como "cine observacional", como lo denominaron Colin Young, David MacDougall y otros.¹¹ Un principio fundamental de este abordaje es lo que MacDougall

llama "una actitud humilde frente al mundo". Aunque los realizadores observacionales jamás tendrían la inocencia de afirmar que sus representaciones son objetivas, ni intentarían negar que la evidencia del mundo que están ofreciendo ha sido manipulada a los fines de presentarse en el marco de una narración fílmica, aspiran a permanecer "abiertos a categorías del sentido que pueden trascender el análisis del director". Entre otras cosas, esto implica demostrar respeto por "las configuraciones espaciales y temporales reconocibles" del mundo empírico del personaje. Esta es una posición estética pero también ética, que considero especialmente apropiada para los cineastas antropólogos.¹²

Los defensores del cine observacional han opinado frecuentemente sobre cómo esta postura estético-ética debería convertirse en un conjunto de estrategias prácticas para rodar y montar imágenes. Así, han escrito o hablado sobre cuestiones como la cámara "desfavorecida", el plano secuencia, lo indeseable del *zoom* o los cortes, las desventajas de los trípodes y, de modo más general, la importancia de permitirle al público "ver por sí mismo". En un artículo escrito en conexión con su proyecto Doon School, MacDougall fue más lejos. Allí resalta la "multidimensionalidad" del cine como medio, sosteniendo que la misma lo hace apropiado para una exploración de las estéticas sociales -que define como "experiencias sensoriales modeladas culturalmente"- ya que tiene el poder de evocar no solo el campo visual de la experiencia del personaje "sino también los campos sonoros, verbales, temporales e incluso táctiles (a través de la asociación sinestésica). De por sí propone que el cine tiene el potencial de recuperar el mundo material en el que la cultura se encarna en ese campo de estudio que "durante mucho tiempo se ha denominado, erróneamente, antropología 'visual'".¹³ Pero esta consideración del cine como un medio

auditivo es una excepción que confirma la regla más general, a saber: que en comparación con sus extensas reflexiones sobre la puesta en escena de imágenes, los teóricos del cine observacional más destacados han tenido relativamente poco que decir sobre la reproducción del entorno acústico de sus personajes.

Esto es especialmente cierto con respecto a las estrategias prácticas para grabar sonido en el campo. En la era de los 16 mm, cuando el cine observacional comenzó a desarrollarse, era habitual que hubiera un encargado de grabación de sonido que grababa la mayoría del sonido sincrónico con un magnetófono de bobina abierta usando un micrófono altamente direccional. Aunque se hablaba mucho de la necesidad de que el operador de cámara y el encargado de la grabación de sonido trabajaran juntos, la realidad era que la mayor parte del tiempo la cámara ocupaba una posición de liderazgo y el micrófono la seguía. En algunos casos, por ejemplo cuando los realizadores querían capturar a sus personajes manteniendo una conversación en un ambiente muy ruidoso, el operador de cámara podía tomar planos muy cercanos, para permitirle al grabador de sonido acercarse lo máximo posible con el micrófono. Pero de modo más general, el compromiso de los cineastas observacionales con el principio de la cámara móvil, en mano, implicaba que para minimizar el "tambaleo" el encuadre debía ser medianamente grande. En consecuencia, para quedar fuera del cuadro el micrófono debía estar mucho más lejos de lo que generalmente se necesitaba para lograr una calidad de sonido óptima. Además, esta forma de trabajar implicaba que tanto la calidad como el grado de complejidad de los paisajes sonoros que el encargado de la grabación de sonidos podía capturar eran necesariamente limitados. Al concentrarse en el sonido que emitía la persona u objeto que era el foco de interés central para la cámara, el micrófono direccional necesariamente desatendía y minimizaba los sonidos del

ambiente, generalmente resultando en una banda sonora unidireccional y con poco espesor.¹⁴

Hoy en día la mayoría de las películas etnográficas se ruedan en video digital con un único director-camarógrafo que graba el sonido a través de la combinación del micrófono direccional de la cámara y micrófonos inalámbricos. Comparado con el sonido analógico de la época de apogeo del cine en 16 mm, el sonido digital representa un gran paso adelante desde un punto de vista puramente técnico. Pero la calidad y la complejidad de las bandas de sonido grabadas por operadores de cámaras digitales que trabajan solos son aún menores que en la época del cine en 16 mm, dado que los micrófonos de las cámaras generalmente carecen de capacidad de discriminación, mientras que los micrófonos inalámbricos llevados por los protagonistas no tienen perspectiva. Sin embargo, dadas las considerables ventajas que emergen del trabajo en solitario en términos de movilidad y costos, por no hablar de la gran accesibilidad, parece poco probable que vuelva a ser habitual la presencia de un encargado de grabación de sonido independiente en el cine etnográfico.

Dado que este es el caso, el único modo en el que los realizadores de cine etnográfico pueden traducir los paisajes sonoros de los mundos que representan con su verdadera complejidad es prestando más atención a la edición del sonido. Pero para sumar a la calidad sonora de una película de manera significativa a través de la edición del sonido hace falta tener un amplio rango de sonidos disponible cuando llega el momento de editar. Por lo tanto, aún cuando todavía continúe en el campo, el realizador de cine etnográfico debe asegurarse de grabar una selección amplia y diversa de sonidos ambientales grabados de forma independiente de las imágenes, que correspondan a cada una de las escenas principales de la película. Hay que tener la precaución de grabar estos sonidos en el momento del día

apropiado y bajo las mismas circunstancias, idealmente justo antes o después de que se grabe la acción sincrónica. En la isla de edición estos *tracks* de sonido adicionales pueden mezclarse con los *tracks* sincrónicos -una vez que estos últimos hayan sido adecuadamente filtrados y balanceados para resolver problemas de perspectiva- para aumentar y complejizar el paisaje sonoro general representado en la película.

Este franco reconocimiento de la manipulación de la banda de sonido no se siente cómodo junto a la retórica empírica, no solo en el caso del cine observacional sino en la mayoría de los modos contemporáneos de realización de cine documental etnográfico. Pero lo potencialmente problemático no es la manipulación, dado que todos los documentales implican manipulación a cierto nivel, sino la dimensión de la misma. En el nivel más básico, la manipulación de la banda de sonido podría implicar no más que la corrección, en la etapa de post-producción, de la falta de concordancia del sonido grabado en locaciones (por ejemplo, interpolar el sonido existente con los sonidos ambientales que se hubieran escuchado si las condiciones de grabación en el campo hubiesen sido óptimas). Este proceso de "endulzado" de la banda de sonido, siempre que no involucre la introducción de sonidos que sean ajenos o que jamás hubieran podido suceder en el ambiente original, serían considerados polémicos únicamente por parte de los cineastas etnográficos más puritanos de la actualidad. Antes del desarrollo de la tecnología del sonido sincrónico portátil toda la banda de sonido de una película documental se hubiera hecho de esta manera, a partir de sonidos no sincrónicos grabados en el campo, quizás incluso acompañados de algunos sonidos extradiagéticos tomados de una colección de archivos de sonidos.¹⁵

Las manipulaciones de la banda de sonido en la

instancia de edición, a los fines prácticos de balancear las discordancias de volumen o textura entre los paisajes sonoros de planos adyacentes, son igualmente intrascendentes para los realizadores contemporáneos. A veces esto es necesario para brindar coherencia sonora a todos los planos dentro de una determinada escena, mientras que en otros casos puede ser necesario "suavizar" una transición de sonido abrupta entre el último plano de una escena y el primero de la siguiente (por ejemplo, en el corte entre una escena de una calle repleta de gente y un pacífico plano del campo). Esto podría involucrar simplemente *tracks* sincrónicos que se desvanecen lentamente, pero también podría incluir el uso de filtros y/o la introducción de *tracks* adicionales para crear un puente entre sonidos discordantes. Si estos ajustes no se hacen, el visionado de un documental se convierte en una experiencia sonora desagradable. Así, esta forma de manipulación de la banda de sonido es una práctica completamente estándar entre los documentalistas, incluyendo aquellos que son fervientes seguidores de los preceptos del cine observacional.

Donde la manipulación del sonido se vuelve más discutible, pero también más interesante, es cuando se lleva a cabo no simplemente para enriquecer la descripción del entorno acústico o para satisfacer ciertos requerimientos funcionales en la estructura del film de la clase que recientemente describí, sino más bien para ofrecer cierto tipo de comentario sobre la acción de la película otorgando un sentido a una escena particular y/o provocando un determinado abanico de sentimientos en el espectador. Es aquí donde la edición del sonido deja de ser simplemente un proceso técnico o funcional y pasa a ser un genuino trabajo de edición. Es específicamente en este campo donde creo que los documentalistas pueden tener algo que aprender de los diseñadores de sonido de películas.

Los paisajes sonoros y la etnografía del lugar

Un campo de descripción etnográfica que sin lugar a dudas podría "engrosarse" a través de la combinación de lo visual y lo sonoro que ofrece una película es lo que se ha denominado "etnografía del lugar". Hay cierta falta de consenso en la bibliografía antropológica sobre cómo debería definirse exactamente el concepto de "lugar", pero a los fines actuales lo tomaré para designar un concepto de espacio que va más allá de la experiencia puramente física de una locación geográfica dada, en tanto involucra las normas culturalmente variables que influyen en el modo en el que el espacio es percibido, entendido y sentido por la comunidad de seres humanos que vive allí. Siguiendo el trabajo pionero de Steven Feld y otros, los antropólogos han tomado conciencia de que los paisajes sonoros pueden ser muy importantes para crear un sentido del lugar, porque generalmente están culturalmente marcados de modos muy específicos, ya sea porque en cierto sentido están contruidos por seres humanos o porque algunos de sus rasgos tienen un significado cultural especial para los sujetos.¹⁶

Hoy en día es un lugar común en el diseño del sonido de las películas que la banda sonora de un film pueda ser utilizada para comunicar un sentido del espacio al espectador sugiriendo la presencia de un mundo sónico más allá de los relativamente restringidos límites físicos de la imagen visual en la pantalla. Aquí también Robert Bresson subrayó la cualidad empírica adicional que la banda sonora puede darle a la imagen:

Tardé en darme cuenta de que el sonido define el espacio en una película... Le da profundidad a la pantalla, hace que los personajes parezcan

tangibles. Hace sentir que uno podría caminar entre ellos. ¹⁷

Esta perspicacia de los directores de cine de ficción puede ser utilizada por los realizadores de cine etnográfico para evocar no solamente un sentido del espacio general, sino un sentido del *lugar* (por ejemplo, un sentido del espacio que es culturalmente específico para la locación particular en la cual se rodó la película).

Las posibilidades que el cine puede ofrecer en este sentido aparecen en *Making time* (2005), de Humberto Martins, un antropólogo portugués que cursó su doctorado en la Universidad de Manchester. Humberto rodó esta película durante el tiempo de trabajo de campo de su doctorado en Tourém, una pequeña aldea en Trás-Os-Montes, al norte de Portugal, cerca de la frontera con España. Como muchas otras aldeas de la región, Tourém ha estado sujeta a la migración masiva de los pobladores más jóvenes hacia los pueblos y ciudades, y a veces incluso fuera del país. Las personas mayores permanecen allí, o en algunos casos regresan de sus migraciones para pasar sus últimos días en esta aldea deteriorada por el tiempo, con antiguas casas de granito y calles empedradas, con su ganado y sus recuerdos como única compañía. Todo lo referido a la vida en la aldea es tenue y reservado, tanto visual como sonoramente. El rango de colores predominante oscila entre el gris y el verde, mientras que el paisaje sonoro es particularmente silencioso, notable por su casi absoluta ausencia de sonidos fuertes de gente joven que se comporta de modo energético, o los sonidos de la tecnología moderna tales como el tránsito de vehículos o el murmullo de los medios masivos de comunicación.

A través de la presentación de una serie de viñetas de

la vida cotidiana de algunos miembros de la comunidad, el objetivo de Humberto fue mostrar cómo las personas de Tourém construyen un sentido del tiempo a través del modo en el que relatan oralmente sus recuerdos del pasado y a través de la representación de ciertos "recuerdos físicos", a saber, actividades de subsistencia de larga tradición y casi ritualizadas, como el sacrificio de cerdos, la fabricación de salchichas y el hilado de lana. En todas estas actividades, como en todas sus interacciones personales diarias, los movimientos de los habitantes más ancianos de Tourém son intencionales, medidos y han sido claramente practicados. Hablan tranquilamente, de modo lento y elíptico, con largas pausas entre las frases. La película sugiere que la sensación del tiempo en Tourém se establece a través de esos ritmos.

Los sonidos ambientales de la banda sonora contribuyen mucho a la comunicación de esta sensación del tiempo que pasa lenta pero inevitablemente. Aunque el paisaje sonoro es notable por la ausencia de sonidos fuertes, también está marcado por ciertas presencias auditivas sutiles. De un modo bien obvio está el sonido de las campanas de la iglesia de fondo, que en la realidad suena cada quince minutos. En la película se escucha recurrentemente como un sonido metálico y fracturado, puntuando conversaciones o haciendo eco en contrapunto con el repiqueteo de las pezuñas del ganado sobre los adoquines, los ocasionales ladridos distantes de los perros, el cacareo de los gallos y el silbido del viento. Pero el sonido más efectivo es aquel que al mismo tiempo es el menos obvio y el más presente. Es el sonido del agua que corre constantemente, precipitándose y borboteando en las canaletas de piedra que se encuentran en los laterales de las calles, llevando agua fresca desde las montañas para regar los campos y las huertas de la aldea. Aparece tempranamente en la película, cuando vemos dos mujeres lavando los intestinos de un cerdo en el agua para preparar

salchichas. A partir de allí permanece como un sonido de fondo constante, tenue e indiferenciado que trabaja subliminalmente en el espectador para reforzar la sensación del tiempo como una corriente arrolladora que se va llevando tranquilamente a todos sus hijos e hijas.

Sonido, sentido y experiencia en el cine etnográfico

Al editar *Making time*, todo lo que Humberto tenía que hacer era reforzar ciertos sonidos y refinar ciertas transiciones. Pero la edición de los sonidos ambientales también se puede utilizar de una manera más activa para comunicar sentidos específicos. Para demostrar esto puedo tomar el ejemplo de otra película de un estudiante de Manchester que se rodó en un pueblo del norte de Portugal afectado por la emigración de sus habitantes jóvenes, aunque en este caso se trata de un film hecho en el marco del master en Antropología Visual, no en el programa de Doctorado. La película es *Going Back Home* (1992), de Catarina Alves Costa, que se realizó más al norte, en la aldea de Arga.¹⁸ Mientras que *Making time* se rodó durante el invierno, esta película se filmó en el verano, cuando los jóvenes emigrantes vuelven a la aldea para pasar sus vacaciones. Este retorno, que constituye el centro del film, está escenificado en escenas de la vida en la aldea antes de que los jóvenes lleguen y después de que partan. El fuerte contraste entre el tiempo en el que los emigrantes están presentes y el tiempo en el que no están se evoca en la película tanto por medios sonoros como visuales.

De ese modo, las escenas de la vida en la aldea cuando solamente residen las personas mayores están compuestas por planos largos y, más significativamente para los objetivos actuales, por un tenue paisaje sonoro compuesto fundamentalmente por sonidos de la naturaleza, a excepción del suave tintineo de las campanillas de las cabras. En una imagen llamativa, una pastora anciana, vestida de negro de

la cabeza a los pies, duerme una siesta echada sobre una piedra lisa bajo la sombra veteada de un árbol. El plano parece durar un largo tiempo, ya que la mujer no está haciendo nada, pero con la ayuda del sutil sonido de un suave viento y los ruidos de los insectos, tiene el efecto de establecer la paz somnolienta de la vida en la aldea previa a la llegada de los emigrantes. Esta llegada se señala con un abrupto cambio de ritmo: no solamente los planos se hacen más cortos sino que también la banda de sonido se hace más activa. Uno de los primeros planos muestra a unos ágiles jóvenes yendo a nadar al río mientras se oyen sonidos electrónicos que provienen de un radiograbador portátil. La música, el canto y la danza de pronto dominan la película, hasta que ésta vuelve, una vez que los emigrantes se han ido, a la lenta paz y al paisaje sonoro sutil de la primera parte.

Utilizando el efecto combinado de las propiedades sonoras y visuales del film de esta manera, Catarina no pretende simplemente comunicar un momento analítico e informativo sobre la diferencia en la calidad de vida en Arga cuando los emigrantes "vuelven a casa". También busca hacer algo más ambicioso: evocar una *experiencia* indirecta de esta diferencia en los espectadores.

El potencial rol del sonido para evocar la experiencia de esta manera ha sido comentada por el montajista de documentales norteamericano Tom Haneke en una entrevista con Gabriella Oldham. Las películas de Haneke se caracterizan por sus densas bandas sonoras, pero él explica que siempre busca usarlas de un modo discreto que no distraiga a los espectadores, incluso cuando al mismo tiempo los afecte. Como ejemplo de esta técnica cita el caso de una película que él montó sobre el trabajo de la Madre Teresa y su orden de monjas durante la época de la guerra civil en el Líbano. En un determinado punto de la película hay dos escenas

consecutivas de su trabajo con niños. En la primera se muestra a las monjas yendo a buscar a un grupo de chicos a un hospital bombardeado en Beirut, mientras que en la segunda se muestra a la Madre Teresa cuidando a los chicos en el refugio de las monjas. Visualmente las dos escenas eran muy similares, en tanto simplemente mostraban a un grupo de monjas interactuando con niños. Para diferenciarlas, entonces, Haneke les puso bandas sonoras muy distintas. En la primera escena incluyó una banda de sonido fuerte, bulliciosa y con eco, casi intolerable, mientras que para la escena en el refugio utilizó una banda de sonido muy tranquila. Su intención no era introducir la variedad por sí misma, sino evocar una experiencia en los espectadores que les permitiera diferenciar una escena de la otra. Como él mismo explica, "la banda sonora te hace sentir el efecto que la Madre Teresa tuvo en esos niños".¹⁹

El sonido en el canon del cine etnográfico

Sostendré que si los cineastas antropólogos quieren explotar al máximo el potencial del cine como un medio de exposición etnográfica tienen que prestar mucha más atención al potencial del sonido para comunicar un sentido de una manera tanto empírica como connotativa, como en estos films. John Marshall nos brindó un buen ejemplo de esto al involucrar un editor de sonido altamente calificado en el montaje de *A Kalahari Family* (2002), su serie dividida en cinco partes que recapitula el trabajo que realizó durante cincuenta años con los Ju/'hoansi del desierto de Kalahari. Junto con la restauración de los colores del metraje que filmó en la década del cincuenta, la nueva banda sonora, basada principalmente en la post-sincronización de tomas de sonido adicionales grabadas en la locación, le otorga al material un impacto empírico que el mismo no tenía con la banda sonora anterior, técnicamente más primitiva.

Sin embargo, podría decirse que entre los más célebres realizadores de cine etnográfico quien utilizó los paisajes sonoros del modo más imaginativo es Robert Gardner. Desde un punto de vista auditivo (y en casi todos los demás aspectos también) su trabajo más complejo ha sido, indudablemente, *Forest of Bliss* (1985), un retrato de las piras funerarias de Benares, la ciudad sagrada hindú.²⁰ En esta película el sonido se utiliza de una forma relativamente directa para evocar un fuerte sentido empírico de "estar ahí", entre el ajetreo casi abrumador de las calles angostas, los templos y los crematorios de la ciudad o, por contraste, entre la relativa tranquilidad del río o el campo cercano. Pero los sonidos también se utilizan en un sentido más metafórico para sugerir sentidos abstractos y connotados. Así, por ejemplo, aunque los sonidos del proceso de corte de la madera al principio se escuchan de modo sincrónico con su correspondiente acción a nivel visual, también se usan de modo intradiegético, en otros momentos de la banda sonora, independientemente de la acción en la banda de imagen. En estas instancias, desconectadas de cualquier manifestación visual, se intenta que los sonidos sirvan como una suerte de *memento mori* por la asociación entre el corte de la madera y la preparación de las piras funerarias.

De modo similar, los ladridos o los aullidos no significan apenas la presencia de perros rondando por ahí. Para Gardner, los perros que recorren las orillas del río Ganges escarbando entre las cenizas de las piras funerarias o royendo los cadáveres de los indigentes dispuestos directamente en el río sagrado, representan una suerte de equivalente simbólico de Cerbero, el monstruo guardián de la entrada del inframundo en la mitología griega. Mientras tanto, el propio Ganges se presenta como el equivalente simbólico del Styx, el río a través del cual están condenados a viajar todos los muertos.²¹ A través de estas asociaciones, los perros rabiosos que vemos a lo largo del film son criaturas liminales guardianas de las fronteras

entre la vida y la muerte. Esto explica por qué en el plano en el que vemos, desde lejos y por primera y única vez, a un sacerdote bramán prendiendo fuego una pira funeraria, hay aullidos de perros en la banda sonora aunque está claro - dado que estamos viendo la escena desde un barco a la distancia- que no podría haber ningún perro en las inmediaciones.

El tañido de las campanas, la cacofonía de los cantos funerarios, el tintineo del agua y el graznido de los pájaros también se utilizan a lo largo del film con un sentido profundamente metafórico para enfatizar y reforzar la yuxtaposición de los opuestos simbólicos de la vida y la muerte, el cielo y el agua, la pureza y la contaminación. Pero de todas las metáforas auditivas utilizadas en *Forest of Bliss*, indudablemente la más llamativa es un extraño sonido, como un crujido de mal agüero, que aparece misteriosamente de manera intradiegetica varias veces antes. Finalmente, a los treinta minutos del film, aproximadamente, descubrimos que lo produce el chirrido de los remos de bambú en los pequeños lazos que funcionan como escálamos de los botes que llevan los troncos de madera a los sitios de cremación, para utilizarse en las piras funerarias. En una temprana reseña del film, muy lúcida, Michael Oppitz llamó a este dispositivo acústico "*coup de maître*", sugiriendo que funciona como "el *leitmotiv* de toda la película, una metáfora sonora del sufrimiento, el dolor, el trabajo y la discordia terrenales". El uso más sufrido de todos se reserva para el largo plano final, en el cual un bote de remos desaparece en la neblina durante su trayecto hacia el "lado lejano" del río, asociado metafóricamente en la película con el límite entre los vivos y los muertos. Con ese despliegue del sonido, señala Oppitz acertadamente, "Gardner descubre su fibra más trascendental".²²

El cine como un medio de etnografía auditiva

Entre los múltiples ejemplos que he considerado en este capítulo podemos ver una gradación desde, en un extremo, la película de Humberto Martins, en la cual el sonido ambiental se utiliza principalmente para evocar la experiencia del "estar ahí", pasando por los ejemplos de las películas de Catarina Alves Costa y Tom Haneke, en las cuales el sonido ambiental se utiliza para evocar experiencias pero está asociado a ciertos sentidos connotados, hasta, en el otro extremo, el ejemplo de *Forest of Bliss*, en la cual los sonidos ambientales se han desprendido por completo de su fuente física y se usan de una manera profundamente simbólica y metafórica. No todos los realizadores de cine etnográfico querrán seguir a Gardner tan lejos en la manipulación de la banda sonora de sus películas. Pero seguramente todos aquellos que tengan una genuina afinidad con el uso del cine para fines etnográficos celebrarán el intento de llevar el potencial de las propiedades auditivas del medio fílmico a sus límites.

Seguramente no es casual que Gardner haya aprendido el oficio de la realización cinematográfica en la época del 16 mm, cuando el sonido sincrónico era algo que había que lograr más que dar por sentado. Este hecho pragmático significaba que uno estaba obligado a prestar mucha atención a la banda de sonido tanto en el transcurso del rodaje como en la instancia de montaje. Ahora que a la mayoría de las películas etnográficas las realiza un solo operador de cámara que trabaja con video digital, en el cual la sincronización de la imagen y el sonido es automática, es muy fácil tratar a la banda de sonido como si fuera apenas un acompañamiento, sin reflexionar sobre la notable contribución que el sonido puede hacer para lograr una etnografía fílmica más compleja y empíricamente rica.

Cómo se podría mejorar el rol del sonido ambiental en el cine etnográfico a través de una estrategia que estipule los atributos técnicos de los micrófonos a utilizar, cómo deberían manejarse o situarse en las locaciones, o qué técnicas en particular habría que utilizar en la isla de edición, son cuestiones que merecen un análisis mucho más profundo que el que he ofrecido aquí, en parte por una cuestión de espacio y en parte por una cuestión de competencias. Pero creo que si los realizadores de cine etnográfico, de modo colectivo, le prestaran tanta atención a estas cuestiones como habitualmente le prestan a los asuntos técnicos, metodológicos y estilísticos, o a las teorías del montaje, aumentarían considerablemente tanto la calidad como la complejidad de las películas etnográficas que producimos.

En relación con esto, no se me ocurre mejor manera de terminar que citando a Randy Thom, que fue el diseñador de sonido de la saga *Star Wars* y aprendió su oficio de Walter Murch, experto en el *métier*. En una conferencia dictada en la Escuela de Sonido en Londres, Thom concluyó con la siguiente frase:

Quiero decir una última cosa sobre esta ridícula idea de que el cine es un medio visual, que parece seguir siendo muy popular. En ocasiones pueden no ser capaces de admitirlo, pero todos los grandes directores, o casi todos, saben que eso no es cierto. Sin duda es verdad que nuestra percepción visual de las cosas domina nuestra atención consciente más a menudo que nuestra percepción sonora de las cosas ... Pero eso solo hace al sonido más poderoso, porque no nos damos cuenta de cómo nos está afectando.²³

Si efectivamente queremos liberarnos del despotismo del ojo, todos los realizadores de cine etnográfico harán bien en reflexionar minuciosamente sobre esa afirmación.

Bibliografía

Bordwell, David y Kristin Thompson (1997), *Film Art: An Introduction* [5th edition]. New York: McGraw-Hill.

Bresson, Robert (1986), *Notes on the Cinematographer*. Trad. Jonathan Griffin. Londres: Quartet. Publicado originalmente en francés en 1975 como *Notes sur le cinématographe*, París: Éditions Gallimard.

Feld, Steven (1996), "Waterfalls of a Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea". En *Senses of Place*. Steven Feld y Keith H. Basso, eds. Pp. 93-135. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Gardner, Robert y Ákos Östör (2001), *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance and Chance in Nonfiction Film. A Conversation between Robert Gardner and Ákos Östör*. Boston: Harvard Film Archive y Harvard University Press.

Grimshaw, Anna y Amanda Ravetz (2009), *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Indiana University Press.

Heider, Karl H. (1975), *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

Loizos, Peter (1993), *Innovation in Ethnographic Film: from innocence to self-consciousness 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press.

Lynch, David (2003), "Action and Reaction". En *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*. Larry Sider, Dianne Freeman y Jerry Sider, eds. Pp. 49-53. Londres y New York: Wallflower Press.

MacDougall, David (1998), *Transcultural Cinema*. Pp. 150-164.

Princeton, NJ: Princeton University Press.

(1999), "Social Aesthetics and the Doon School". *Visual Anthropology Review* 15(1):3-20.

(2001), "Gifts of Circumstance". *Visual Anthropology* 17(1):68-85

(2006), *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Oldham, Gabriella (1992), "Distilling the Documentary - Tom Haneke". En *First Cut: conversations with filmmakers*. Gabriella Oldham. Pp. 41-59. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Oppitz, Michael (1988), "A Day in the City of Death: *Forest of Bliss* [by Robert Gardner] - A Film Review". *Anthropos* 83:210-212.

Paulin, Tom (2003), "The Despotism of the Eye". En *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*. Larry Sider, Dianne Freeman y Jerry Sider, eds. Pp. 35-48. Londres y New York: Wallflower Press.

Piault, Marc-Henri (2000), *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*. París: Éditions Nathan.

Reisz, Karel y Gavin Millar (1999), *The Technique of Film Editing* [2nd ed.] Londres: British Academy of Film and Television Arts/ Focal Press.

Rouch, Jean (1995), "The Camera and Man". En *Principles of Visual Anthropology* [segunda edición]. Paul Hockings, ed. Pp. 79-98. Berlín y New York: Mouton de Gruyter.

Ruoff, Jeffrey (1992), "Conventions of Sound in Documentary". En *Sound Theory/Sound Practice*. Rick Altman, ed. Pp. 217-234. New York: Routledge, Chapman and Hall. Disponible en: www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/ConventionsofSound.htm, Consultado el 18 de septiembre de 2011.

Thom, Randy (2003), "Designing a Movie for Sound". En *Soundscape: the School of Sound Lectures 1998-2001*. Larry Sider, Dianne Freeman y Jerry Sider, eds. Pp. 121-137. Londres y New York: Wallflower Press.

Young, Colin (1995), "Observational cinema". En *Principles of*

Visual Anthropology [segunda edición]. Paul Hockings, ed. Pp.99-113. Berlín y New York: Mouton de Gruyter.

Zenner, M.C. (2000), "Bresson: Destinies making themselves in a work of hands - third part". *Senses of Cinema* 3. www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/bresson-3/

Filmografía

Alves Costa, Catarina

1992 Going Back Home. (35 min.) Manchester: Granada Centre, University of Manchester.

Flaherty, Robert

1948 Louisiana Story. (77 min.) Robert J. Flaherty Productions.

Gardner, Robert

1985 Forest of Bliss. (89 min.) Boston: Film Study Center, Harvard University.

Marshall, John

2002 A Kalahari Family. (330 min.) Watertown, Massachusetts: Documentary Educational Resources.

Martins, Humberto

2004 Making Time. (50 min.) Manchester: Granada Centre, University of Manchester.

Notas

1 Este capítulo es una versión modificada de un artículo que se publicó por primera vez en 2007 en *Visual Anthropology Review*, volumen 23 (1), un número especial sobre antropología visual en Europa editado por Peter Biella y Colette Piault. Luego se volvió a publicar en 2010 en Gunnar Iversen y Jan Ketil Simonsen, eds., *Beyond the Visual: sound and image in ethnographic and documentary film*, pp. 127-149, Højbjerg: Intervention Press. Estoy en deuda con mi colega Rupert Cox, del Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester, por incentivar me a pensar más seriamente en el rol del sonido en la antropología visual y por orientarme hacia una estimulante bibliografía.

N. de los E.: Agradecemos a Paul Henley la generosa cesión de su texto y a Soledad Pardo la espléndida traducción del mismo.

2 Bresson, 1986: 51. Hay traducción al castellano: Bresson, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Ardora Ediciones.

3 Paulin 2003:36, 47 .

4 Véase Bordwell y Thompson 1997:350.

-
- 5 Véase Reisz y Millar 1999:155.
- 6 Véase Bordwell y Thompson 1997:350.
- 7 Lynch 2003:52 .
- 8 Una excepción notable es el excelente artículo sobre las convenciones sonoras en el cine documental de Jeff Ruoff (1992).
- 9 Véase Rouch 1995.
- 10 Véase, entre otros: Loizos, 1993 y Piault, 2000 (Hay traducción al castellano: Piault, Marc Henri (2002): *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra.)
- 11 Véase Young, 1995 y los múltiples artículos reunidos en MacDougall 1998 y 2006. Véase también Grimshaw y Ravetz, 2009.
- 12 Véase Henley, 2004.
- 13 MacDougall 1999:16
- 14 Véase Ruoff 1992: 224-5.
- 15 Sospecho que hoy en día muy pocos cineastas antropólogos serían tan abnegados en ese sentido como lo fue Karl Heider, quien en 1974, afirmando que representaba un grado inaceptable de fabricación, se negó a utilizar pistas de audio para sincronizar con las imágenes en dos películas que realizó sobre la agricultura Dani y la construcción de casas, aunque, como él mismo reconoció, eso implicó que "ambos films resultaron tediosos y vacíos para algunos espectadores" (Heider, 1975: 7).
- 16 Véase especialmente Feld (1996). Feld estudió cómo la comunidad Bosavi - al sur de la provincia de Southern Highlands, en Papua Nueva Guinea- frente a la relativa ausencia de variedad visual en su entorno utiliza medios sonoros, especialmente sonidos de pájaros y ruidos de insectos, para crear un sentido del lugar en medio de su entorno de denso bosque pluvial. Feld acuñó el término "acustemología", una combinación de "acústica" y "epistemología", para referirse a este "modo sónico de conocimiento".
- 17 Citado en: Zenner, M.C. (2000) Bresson: Destinies making themselves in a work of hands - tercera parte.
Senses of Cinema 3. www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/bresson-3/
- 18 Catarina Alves Costa luego desarrolló una distinguida carrera como documentalista profesional en Portugal. Véase <http://www.der.org/films/filmmakers/catarina-alves-costa.html>
- 19 Oldham 1992:58-9.
- 20 Esta película provocó un acalorado debate en las páginas de esta revista en la época de su estreno, especialmente en en el Vol. 4, No. 2 (Otoño de 1988) y en el Vol. 5, No. 1 (Primavera de 1989). En 2002 se publicaron más comentarios perspicaces sobre la película en relación a su relanzamiento en DVD. Véase especialmente Gardner y Östör, 2001; y MacDougall, 2001.
- 21 Gardner y Östör 2001:16-17, 105-6.
- 22 Oppitz, 1988:212.
- 23 Thom, 2003:156-7.