

## Ruido y paisaje sonoro en el cine estructural

Los cineastas que practican las consideraciones estéticas y técnicas del cine estructural trabajan el sonido desde posturas disruptivas. Manipulaciones gráficas sobre la banda sonora óptica del celuloide y alteraciones de sonidos ambientales ofrecen diálogos acústicos sobre el ruido y el paisaje sonoro.

***Bäume im Herbst***, Kurt Kren, 1960, 16 mm, 5 min; ***Ten Drawings***, Steve Farrer, 1976, 16 mm, 20 min; ***Musical Stairs***, Guy Sherwin, 1977, 16 mm, 10 min; ***Seven Days***, Chris Welsby, 1974, 16 mm, 20 min; ***Bondi***, Paul Winkler, 1979, 16 mm, 15 min; ***Seeing in the Rain***, Chris Gallagher, 1981, 16 mm, 10 min.

### Ruido y paisaje sonoro en el cine estructural, por Albert Alcoz

Este programa es el resultado parcial de una investigación centrada en la escasa atención otorgada a los sonidos de las películas estructurales en su desarrollo teórico inicial. Su principal ideólogo, el historiador norteamericano de cine de vanguardia P. Adams Sitney, artífice de la etiqueta *structural film* en un artículo homónimo escrito en 1967 para la revista *Film Culture*, analiza cuestiones visuales y tecnológicas ligadas a la forma de las películas, pero deja de lado sus sonidos, eludiendo todas las consideraciones estéticas, conceptuales, ideológicas y epistemológicas que se desprenden de ellos. A nuestro entender, las bandas sonoras de muchos films estructurales no mantienen una relación de dependencia respecto a las imágenes, ni dominan lo que denota el flujo visual. Más bien se relacionan coherentemente, a menudo de modo unitario e integral. Sonidos e imágenes establecen concordancias dialécticas que enfatizan la materialidad de sus construcciones. Esta acentuación revela los métodos de creación sonora de las obras, mientras sugiere un campo ilimitado de percepción y asimilación por parte del espectador. Cabe señalar que estos realizadores y creadores sonoros experimentan con los medios acústicos poniendo en duda su función narrativa, descubriendo posibilidades estéticas desde acercamientos que evocan lo disfuncional. Al hacerlo proponen rupturas auditivas que desnaturalizan la representación figurativa de lo registrado, revelando los mecanismos de sus operaciones y reclamando una implicación inusual del sentido auditivo de la audiencia. En este análisis sonoro, el añadido de temas musicales compuestos por terceros es un recurso desechado, porque se considera que es una opción inconsecuente, ciertamente arbitraria.

Por ruido entendemos un sonido desarticulado, que puede resultar estridente e incluso molesto. Los tres primeros films aquí incluidos parten del uso de la banda sonora óptica desde un acercamiento plástico, que remite tanto al dibujo como a la fotografía. Este ruido gráfico se sitúa en un punto intermedio entre la búsqueda de sonoridades aleatorias y azarosas — producidas por el hecho de modificar directamente el espacio de la banda sonora comprendido entre los fotogramas y las perforaciones del celuloide— y un control, más o menos preciso, de las frecuencias que puede producir el celuloide cuando discurre ante la célula fotoeléctrica del amplificador del proyector. Los grafismos quedan traducidos como impulsos lumínicos. Estos devienen sonido. Lo ruidoso, por lo tanto, viene dado por el descontrol inicial de la forma acústica resultante y por la morfología sintética de unas ondas sonoras. Estos sonidos sitúan en primer plano las herramientas utilizadas para su configuración. Kurt Kren, Steve Farrer y Guy Sherwin crean sonidos, experimentando con la superficie del celuloide y transmitiendo el potencial expresivo del sonido óptico de 16 milímetros. Lo hacen pintando y dibujando el área variable del celuloide o exponiendo fotográficamente el espacio del celuloide ocupado por las bandas sonoras.

El diálogo entre una documentación objetiva y fidedigna del paisaje sonoro y la voluntad por evidenciar la artificiosidad de toda representación, permite trazar un análisis sobre los espacios registrados en los tres films posteriores aquí seleccionados. Las películas de Chris Welsby, Paul Winkler y Chris Gallagher, registran el entorno natural o el tejido urbano, haciendo un uso estético del dispositivo manipulado. Al registrar acontecimientos

acústicos, reducidos a objetos electroacústicos de naturaleza fílmica, se producen nuevas versiones de esos paisajes sonoros. Estos resultados demuestran sus grados de complejidad. En el cine estructural, la aparente neutralidad de las grabaciones de campo se pone en duda para exponer oscilaciones entre lo determinado y lo indeterminado, lo establecido de antemano y los imprevistos introducidos casualmente. Acudiendo al montaje sistemático de consideraciones procesuales, interpretando de modo ideal un escenario dado o promoviendo el registro interrumpido del devenir temporal, es como las tres películas aquí estudiadas resuelven sus bandas sonoras. Son representaciones de espacios profílmicos transformados mediante montajes regidos por lo meteorológico, idealizados a través de la eliminación de sonidos diegéticos o manipulados respecto a la linealidad de su causalidad. Estos sonidos establecen paralelismos concisos respecto a las formas visuales tejidas por las imágenes. Son nuevos paisajes sonoros que sugieren asociaciones estéticas y semánticas divergentes. Son grabaciones de campo que documentan escenarios concretos (un pequeño arroyo de un monte en Gales, una playa en Sídney o las calles de Vancouver), tergiversando lo que originalmente se puede percibir en esos contextos documentados.

Estos sonidos, realizados muy a menudo bajo constricciones específicas estructuradas consecuentemente, paradójicamente facilitan una percepción auditiva expansiva. Se niegan las funciones figurativas y explicativas del sonido, proponiendo abstracciones acústicas que sugieren musicalidad. Los cineastas estructurales recuperan la materialidad del sonido, su carácter físico. Los parámetros que lo determinan —el tono, el volumen, el timbre y la duración— quedan organizados mediante estructuras complejas que desvelan la versatilidad del medio fílmico. Los sonidos de estas películas no son añadidos subsidiarios de los montajes de imágenes, no dependen de ellas. Mantienen relaciones de equilibrio que no son jerárquicas ni dictatoriales. Son frecuencias acústicas que emergen de la superficie del celuloide o son consecuencia de los propios montajes elaborados

simultáneamente en la banda de imágenes y la banda de sonido.

Proponiendo modos de escucha inusuales, derivados de experimentaciones prácticas sobre los materiales utilizados y conceptualizaciones analíticas acerca de sus formulaciones, las películas aquí estudiadas fomentan una escucha oblicua y transversal. Activan la capacidad auditiva del espectador, al ofrecer un muestrario no convencional de sonidos que invitan a mantener una escucha indudablemente atenta. En este proceso de percepción emergen consideraciones fenomenológicas y psicológicas de la experiencia personal que, finalmente, hacen referencia a cómo sentimos y cómo pensamos durante la proyección fílmica. Los sonidos de los films estructurales nos hacen ser más conscientes de nuestra percepción auditiva y visual al alertarnos, continuamente, que estamos presenciando la proyección de una película. Es por ello que podemos afirmar que las películas estructurales reinventan el medio a través de una serie de operaciones disruptivas donde los sonidos alcanzan tanta notoriedad como las imágenes en movimiento, situando el oído en una posición predominante de la experiencia fílmica.

Publicado en el web Visionary Film:  
<http://www.visionaryfilm.net/>



*Seeing in the Rain*, Chris Gallagher, 1981.

Próxima proyección:

***Reducciones de memoria, pigmentos de vida. Rolls: 1971, de Robert Huot.***

Domingo 21 de febrero, 18.30h.