Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente

Por WALTER MURCH

Desapareció hace tiempo, pero en 1972 la Ventana aún estaba allí, espiando a través de una lechosa catarata de polvo, a 11 metros de altura en el viejo Estudio 7 de Samuel Goldwyn. Yo nunca lo habría notado si no fuera por que Richard se detuvo repentínamente mientras tomábamos un atajo para regresar luego del almuerzo.

"Eso era cuando el Sonido era Rey!" dijo, gesticulando dramáticamente en la oscuridad del Estudio 7.

Me tomó un momento, pero finalmente vi a lo que estaba apuntando: cerca del techo había algo que parecía la ventana de observación de un dirigible de 1930, encarando hacia el estudio.

Los Goldwyn Studios, donde Richard Portman y yo estuvimos trabajando en la mezcla de "The Godfather", fueron originalmente United Artist, construídos por Mary Pickford Chaplin, Fairbanks y Griffith en los tempranos años 1920's. Para 1972, el Estudio 7 estaba funcionando como ático lleno de misteriosas viejas formas de difusos equipos pero fue allí donde Samuel Golgwyn produjo uno de los primeros de sus muchos musicales: "Whoopee" (1930), con Eddie Cantor y coreografiado por Busby Berkeley. Y allí el director de sonido de la Goldwyn, Gordon Sawyer, se sentaba en los controles detrás de la Ventana, deslizando sus manos sobre tres perillas de Bakelita, piloteando su Dirigible de Sonido hacia un nuevo mundo… un mundo en el cual el Sonido era Rey.

Abajo, Eddie Cantor y todas las bailarinas y cantantes de la Goldwyn han vivido aterrorizados por el Hombre Detrás de la Ventana. Y no sólo los actores: músicos, cameramen (Gregg Toland entre ellos), el director, el productor (Florenz Ziegfeld) aún el mismísimo Sam Goldwyn. Nadie podía contradecir al Sr. Sawyer, insatisfecho por la calidad del sonido, inclinado sobre su micrófono y pronunciando desapasionada, pero irrevocablemente la palabra "Corte!".

Para 1972, 45 años después de su estimulante coronación, el Rey Sonido pareciera estar viviendo en circunstancias considerablemente reducidas. Nunca más el Hombre Detrás de la Ventana supervisó la escena desde lo alto. En cambio, el sonidista fue usualmente arrumbado en alguna esquina con su carrito. La mismísima idea de su

demandante "Corte!" fue inconcebible: No sólo ninguna persona en el set temió nunca más su opinión, sino que apenas si lo consultaron y fueron muy impacientes cuando él expresaba una opinión. Cuarenta y cinco años parecieron haberlo convertido de Rey a Lustrabotas.

La nostalgia de Richard estaba desubicada? Qué provocó la caída de la Ventana? Y, Las desgracias de sonido son lo que aparentan?

Pero fue él quizás un Rey a quien la corona le fue una carga, y quien prefirió un bonete hecho a mano y escurrirse de incógnito por los corredores traseros del palacio, terminando su tarea anónimamente?

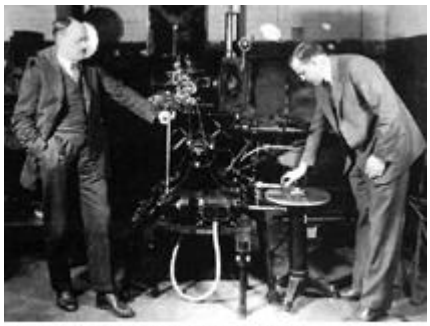
Hay un misterio similar escondido en nuestra própia biología: cuatro meses y medio después que fuésemos concebidos comenzamos a oir. Es el primero de nuestros sentidos en encenderse, y por los siguientes cuatro meses y medio el sonido reina como un solitario Rey de los sentidos. El cerrado y líquido mundo del útero hacen a la vista y el olfato imposibles, al gusto y al tacto dos asuntos atenuados y generalizados que insinúan lo que va a venir. En cambio, gozamos de un exuberante continuo baño de sonido: la canción de la voz de la madre, el chorro de su respiración, las tuberías de sus intestinos, el tambor de su corazón.

El nacimiento trae consigo la ignición simultánea y repentina de los otros cuatro sentidos, y una intensa carrera a codazos por el trono que la Audición clamaba para sí sola. La más notoria pretendiente es la precipitada e insistente Visión, quién alegremente se llama a sí mismo Reina y sube al trono como si estuviera vacante y esperando por ella.

Sorprendéntemente, al retirase entre las sombras, Sonido arrastra un velo de olvido a través de su reinado.

Asi que todos nosotros comenzamos como seres oyentes. A los cuatro meses y medio nuestro bautismo en un mar de sonido debe tener un efecto profundo y duradero en nosotros, pero desde el momento del nacimiento en más, la audición parece retroceder al fondo de nuestra conciencia y funciona más como un acompañamiento de lo que vemos. Por qué esto es así, en lugar de lo opuesto, es un misterio: por qué el primero de los sentidos en ser activado no permanece dominante sobre los otros a lo largo de nuestra vida?

Algo de esta misma situación marca la relación entre lo que vemos y oímos en el cine. El sonido cinematográfico raramente es apreciado sólo, por sí mismo, ya que funciona fundamentalmente como un realce de lo visual: por medio de alguna misteriosa alquimia perceptual, cualquier virtud que el sonido brinde al film es grandemente percibido y apreciado por la audiencia en términos visulaes. Cuanto mejor el sonido, mejor la imagen.



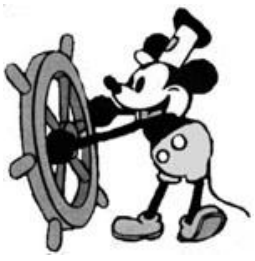
Sound on disc - Vitaphone

Lo que de hecho le dió al sonido para cine su breve reinado sobre la imagen cinematográfica fue una temporal y no característica inflexibilidad. En aquellos primeros años después de la comercialización del cine sonoro, en 1926, todo tenía que ser grabado simultáneamente: música, diálogos, efectos sonoros. Una vez grabados, nada podía ser cambiado. La vieja broma de Mel Brooks en la cual paneaba la cámara a izquierda revelando una orquesta en el medio del desierto no estaba lejos de la verdad.

Clem Portman (el padre de Richard), Gordon Sawyer, Murray Spicak y otros padres del sonido para cine tuvieron la responsabilidad de grabar la voz de Eddie Cantor, la orquesta que lo acompañaba y su baile tap, todo al mismo tiempo, haciendo el mejor balance que pudieran. No había posibilidad de arreglarlo después, más tarde en la mezcla, porque ésa era la mezcla. Y no había posibilidad de quitar los bits malos, porque no había manera de quitar lo que había sido cincelado en el acetato de los discos Vitaphone. Tenía que estar todo correcto simultáneamente y de una, o uno tenía que gritar "Corte!" y comenzar otra vez.

El PODER en un film tiende a gravitar hacia aquellos que controlan un cuello de botella de algún tipo. La estrellas ejercen alguna clase de poder, los extras no. El director de fotografía usualmente tiene más de este que el production designer. El sonido cinematográfico en sus primeros años fue uno de esos cuellos de botella, y así el Hombre Detrás de la Ventana tuvo influencia, temporalmente, con un poder REAL que nunca más lo volvió a tener desde entonces.

La verdadera naturaleza del sonido, con su femenina fluidez y maleabilidad, no fue revelada hasta la perfección del sonido óptico de 35mm perforado (1929), el cual pudo ser editado, re-ordenado y puesto en diferentes relaciones sincrónicas con la imagen, ensanchando el cuello de botella creado por el inflexible proceso Vitaphone. Este ensanchamiento fue bastante más agrandado por la invención de la re-grabación (1929-30), donde varios tracks de sonido podían ser controlados separadamente y luego recombinados.



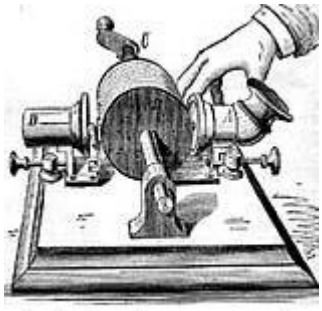
Estos desarrollos tomaron algún tiempo para encontrar su camino dentro del flujo creativo. Por ejemplo, en 1936, las películas que eran producidas en ese entonces agregaban sólo 17 efectos sonoros adicionales para todo el film (en lugar de los muchos miles que nosotros necesitamos hoy). Pero las posibilidades fueron ricamente indicadas

por el imaginativo trabajo sonoro en la película de Disney "Steamboat Willie" y por la de acción viva de De Mille "Dynamite" (1929). Ciertamente, esas posibilidades fueron bien establecidas por el trabajo señero de Spivak y de Portman en "King Kong" (1933).

De hecho, la animación de ambos "Steamboat Willie" y "King Kong" a jugado, probablemente, un rol más significativo en la evolución de la creatividad del sonido de lo que se lo ha reconocido. En el comienzo de la era del sonido, era tan sorprendente oir gente hablando, cantando y moviendose en sincro que casi cualquier sonido era más que aceptable. Pero con personajes animados ésto no trabajaba: ellos eran criaturas de dos dimensiones que no hacían ruido en absoluto a menos que la ilusión sea creada a través de sonido fuera de contexto: sonido de una realidad transpuesta a otra. La más famosa de ellas fue el falsete agudo que Walt Disney en persona le dió a Mickey Mouse, pero un cercano segundo lugar es el rugido que Murray Sivak proveyó a King Kong.

Hay una relación simbiótica entre las técnicas que usamos para representar al mundo y la visión que nosotros intentamos representar con esas mismas técnicas: un cambio en una, inevitablemente resulta en un cambio en la otra. La repentina disponibilidad de pigmentos económicos en tubos metálicos flexibles en la mitad del siglo XIX, por ejemplo, permitió a los Impresionistas pintar rápidamente en exteriores con luz efímera que cambiaba velozmente. Y cara a cara con la naturaleza, comprendieron que las sombras venían en muchos otros colores y no en escala de grises, que era la manera en que las generaciones de pintores de "interiores" nos enseñaron a ver.

Similarmente, humildes sonidos fueron siempre considerados el inevitable (y por lo tanto mayormente ignorado) acompañamiento de lo visual como una insustancial, sumisa sombra de un objeto que los "causaba". Y como una sombra, parecían ser completamente explicados por referirse a los objetos que le dieron nacimiento: un "clang" metálico siempre salió de un martillo golpeando un yunque, así como el campanario de la iglesia del pueblo emergía del horizonte.



tinfoil phonograph

Antes de la sorprendente invención de Edison del fonógrafo en 1877, era imposible imaginar que el sonido pudiera ser capturado y reproducido después. De hecho, al sonido le era considerado frecuentemente como el principal ejemplo de la impermanencia: una rosa que se marchitaba y moría

inmediatamente después de florecer.

Mágicamente, el invento de Edison aflojó los lazos de la causalidad y levantó las sombras fuera de los objetos, levantandose por sí mismas, dandoles una milagrosa y a veces asustante autonomía. Acordemente con un informe en "Ota Benga", un libro de 1992 de P. V. Brandford, el Rey Ndombe del Congo consintió en tener su voz grabada en 1904 pero inmediatamente se arrepintió cuando el cilindro fue reproducido: la "sombra" bailó por sí misma, y él escuchó a su gente llorar desesperadamente: "El Rey está sentado, sus labios están sellados, mientras el hombre blanco fuerza a su alma a cantar!"
El sonido óptico en film fue el equivalente al pigmento en un tubo, y la fluidez del sonido a las sombras coloreadas de los Impresionistas.

Ni Richard Portman ni yo tuvimos ninguna sospecha, en aquella tarde cuando me mostró la Ventana, que el éxito rompedor de taquilla de "The Godfather" varios meses más tarde, disparase un renacer de las fortunas de la industria cinematográfica en general y de la del sonido en particular.

Rainpeople

Tres años antes, en 1969, había sido contratado para crear los efectos para, y la mezcla de, "The Rain People", una película escrita, dirigida, y producida por Francis Ford Coppola. El era un graduado reciente de una escuela de cine, como lo era yo, y estabamos impacientes por hacer películas profesionalmente a la manera que nosotros las hacíamos en la escuela. Francis había sentido que el sonido en su película anterior ("Finian's Rainbow") se había atascado en la inercia técnica y burocrática de los estudios, y él no quería repetir la experiencia.

El también sentía que si se quedaba en Los Angeles no sería posible producir las películas económicas e independientes que tenía en mente. Asique él, y un compañero estudiante, George Lucas, y yo, y nuestras familias, nos mudamos a San Francisco a iniciar American Zoetrope. El primer ítem de la agenda fue la mezcla de "The Rain People" en el sótano no terminado de un viejo depósito en la calle Folsom.

Diez años antes, esto hubiese sido impensable, pero la invención del transistor cambió las cosas técnica y económicamente al punto que parecía natural para el Francis de 35 años, ir a Alemania y comprar equipos de mezcla y edición K.E.M. de Hamburgo y contratarme a mí, un flaco de 26 años, para usarlos.

Técnicamente, el equipo era lo más moderno que se fabricaba, aunque costaba un cuarto del equipo comparable cinco años antes. Este recorte a la mitad del costo y duplicación de la calidad es familiar

para cualquiera ahora, después de 30 años de microchips, pero en aquel momento era sorprendente. La frontera entre la electrónica profesional y la del consumidor comenzaba a atenuarse.

De hecho, se atenuó hasta el punto que ahora es técnica y económicamente posible que una persona haga lo que varias antes, y también que otra frontera, entre la creación de efectos sonoros y la mezcla comenzaran a desaparecer.

Desde el comienzo de Zoetrope, la idea fué tratar de evitar la departamentización. Esta departamentización era el sub-producto derivado de la complejidad técnica del sonido. Y tendía demasiado frecuentemente a poner a los mezcladores, quienes eran los descendientes directos del Hombre Detrás de la Ventana, contra las personas que habían creado los sonidos. Esto era como si hubiera dos directores de fotografía en la película, uno que iluminaba las escenas y otro que las fotografiaba, ninguno podía cancelar al otro.

Nosotros sentíamos que no había ahora una razón, dado el equipamiento que fue haciéndose disponible a partir de 1968, para que la persona que diseñaba el sonido no estubiese habilitado a mezclarlo, y que el director estubiese habilitado a hablarle a una persona, el diseñador de sonido, sobre el sonido de la película de la misma manera que lo estaba para hablar con el production designer sobre el look del film.

De cualquier manera, fue contra aquellas circunstancias rodeantes que el éxito de "The Godfather" le dió luz verde a las producciones de Zoetrope: "American Graffiti" de George Lucas y "Conversation" de Francis Coppola, ambas con un muy diferente pero igualmente audáz sonido, donde fuimos habilitados a poner nuestras ideas en práctica.

"Jaws" de Steven Spielberg pronto superó el record de taquilla de "The Godfather" y presentó el grandioso mundo de la música de John Williams. El éxito de "American Graffiti" adelantó a "Star Wars" (con música del mismo John Williams), la cual superó a "Jaws". El formato de 70 milímetros con sonido Dolby encodificado de "Star Wars" revivió y reinventó el sonido magnético en seis pistas y ayudó al Dolby Cinema Sound a obtener una crucial posición en la postproducción y la exhibición. El éxito de las dos "Godfather" le permitió a Francis hacer "Apocalypse Now", la cual marcó a fuego, hacia el final de los 70’s, lo que ahora es el formato de sonido standard de cine: tres canales de sonido detrás de la pantalla, surrounds izquierdo y derecho, y un canal de realce de baja frecuencia.

Casi todos los avances técnicos en grabación sonora, manipulación y exibición desde 1980 pueden resumirse en una sola palabra: digitalización. El efecto de la digitalización sobre las técnicas y estéticas del sonido para cine merece un libro en sí mismo, pero es

suficiente decir en este punto que a continuado enérgicamente en la dirección de las técnicas primitivas de liberar la sombra de sonido y romper cuellos de botellas cada vez que comenzaban a formarse.

La Ventana se ha ido hace tiempo, y no regresará nunca más, pero el tempestuoso poder autocrático que desapareció con ella ha sido amortizado cientos de miles de veces en poder creativo: la habilidad para libremente reasociar imagen y sonido en diferentes contextos y combinaciones.

Esta reasociación de imagen y sonido es el pilar fundamental sobre el cual el uso creativo del sonido descansa, y sin el cual colapsaría. A veces esto es hecho simplemente por conveniencia (caminar sobre harina de maíz, por ejemplo, suele sonar más convincente y mejor que caminar sobre nieve real); o por necesidad (la ventana que Gary Cooper rompió en "High Noon" no estaba hecha de vidrio sino de azúcar cristalizado; la piedra esférica gigantesca que perseguía a Indiana Jones no estaba hecha de piedra real sino de espuma plástica); o por razones de moralidad (triturar un melón es éticamente preferible a triturar una cabeza humana).

Pero más allá de cualquier consideración práctica, yo creo que esta reasociación debería estirar la relación entre el sonido y la imagen cuando y cuanto sea posible. Debería luchar por crear una determinada y fructífera tensión entre lo que está en la pantalla y lo que está encendido en la mente de la audiencia. El peligro del cine de hoy es que puede asfixiar sus temas por su inmensa habilidad de representarlos: no posee la válvula de escape de la ambigüedad que la pintura, la música, la literatura, el radio teatro y las películas mudas en blanco y negro, tenían automática y simplemente en virtud de su incompletud sensorial. Una incompletud que enciende la imaginación del espectador como compensación, y que sólo es evocada por el artista.

Por comparación, las películas de hoy parecen estar "todo allí" (no lo es, pero parece estar) y así la responsabilidad de los que las hacen es encontrar maneras, dentro de esa completud, de abstenerse de conseguirla. A ese fin, el uso metafórico del sonido es uno de los medios más fructíferos, flexibles y económicos: por medio de elegir cuidadosamente qué eliminar, y luego agregar sonidos que parecieran a primera oída algo extraños con la imagen acompañante, el cineasta puede abrir un vacío perceptual dentro del cual la mente de la audiencia debe inevitablemente precipitarse.

Cada reasociación exitosa es una clase de metáfora, y cada metáfora es vista momentáneamente como un error, pero luego repentinamente como una verdad más profunda sobre una cosa nombrada y nuestra relación con ella. Cuanto más grande el estiramiento entre "cosa" y "nombre", más potencial la verdad.

La tensión producida por la metafórica distancia entre sonido e imagen sirve más o menos al mismo propósito que lo hace la tensión perceptual generada por las imágenes similares pero ligeramente diferentes enviadas por nuestros dos ojos al cerebro. El cerebro, no satisfecho con esta cercana dualidad, agrega su propia versión puramente mental de tridimensionalidad a las dos imágenes planas, unificándolas en una sola imagen con profundidad agregada.

Hay realmente, por supuesto, una tercera dimensión allí afuera en el mundo: la profundidad que nosotros percibimos no es una alucinación. Pero la manera en la que la percibimos, su gusto particular, es únicamente nuestra, única no sólo para nosotros como especie sino, en sus más finos detalles, única en cada uno de nosotros individualmente. Y en ese sentido es una clase de alucinación, porque el cerebro no nos alerta sobre lo que está sucediendo realmente. En su lugar, la dimensionalidad está fusionada con la imagen y nos hace parecer como si estuviese viniendo de "ahí afuera" en lugar de "aquí adentro".

Muy en el mismo sentido, el esfuerzo mental de fusionar imagen y sonido en un film produce una dimensionalidad que la mente proyecta de regreso a la imagen como si viniera de la imagen en primer lugar. El resultado es que nosotros realmente vemos algo en la pantalla que existe sólo en nuestra mente y es, en sus más finos detalles, único a cada miembro de la audiencia. No vemos y oímos un film, lo oímos/vemos.

Esta distancia metafórica entre las imágenes de un film y el sonido acompañante es, y debiera ser, contínuamente cambiante y flexible, y frecuentemente toma una fracción de segundo (a veces varios segundos) para que el cerebro haga las conecciones correctas. La imagen de una luz encendida, por ejemplo, acompañanda por un simple click: esta asociación básica es fusionada casi instantáneamente y produce una imagen relativamente plana.

Aún bastante plana pero a un nivel superior en dimensionalidad: la imagen de una puerta cerrándose acompañada por el sonido del portazo puede indicar no sólo el material de la puerta y el espacio a su alrededor sino también el estado emocional de la persona cerrándola. El sonido para la puerta al final de "The Godfather", por ejemplo, necesitaba darle a la audiencia algo más que el dato físico correcto sobre esa puerta; era aún más importante lograr una cerrada firme e irrevocable que subraye y resuene con el último texto de Michael: "Nunca me preguntes por mis negocios, Kay".

Ese sonido de puerta fue relacionado a una imagen específica, y como resultado fue fusionado por la audiencia bastante rápidamente. Los sonidos, por otro parte, que no están relacionados con lo visual en una manera directa funcionan a un nivel aún más alto de dimensionalidad, y tomar más tiempo en resolverse. El retumbe y chirrido metálico

justo antes de que Michael Corleone mate a Solozzo y McCluskey en un restaurant en "The Godfather", no están conectados directamente a nada que se vea en la pantalla, y así la audiencia es obligada a preguntarse al menos momentáneamente, quizás sólo subconsientemente, "Que és esto?" El chirrido es de un tren elevado dando una curva, de modo que presumiblemente está viniendo de algún lugar del vecindario (la escena sucede en el Bronx).

Pero precisamente a causa de que está tan separada de la imagen, el chillido metálico trabaja como una pista sobre el estado de la mente de Michael en ese momento, el crítico momento antes que él cometa su primer asesinato y su vida gire en una irrevocable esquina. Esto es mucho más efectivo porque la cara de Michael parece calma y el sonido es reproducido anormalmente alto. Esta ensanchante tensión entre lo que vemos y lo que oímos es repentinamente colapsada en el momento en que el destino de Michael es fijado.

ESTE momento es espejado e invertido al final de "Godfather III". En lugar de una cara calma con un chirrido, vemos una cara gritante en silencio. Cuando Michael comprende que su hija Mary ha sido baleada, él trata varias veces de gritar, pero ningún sonido sale. En realidad, Al Pachino estuvo gritando realmente, pero ese sonido fue quitado en la edición. Estamos lidiando con una ausencia de sonido, aún así una fértil tensión es creada entre lo que vemos y lo que esperamos oir dada la imagen. Finalmente, el grito revienta, la tensión es liberada, y el film (y la trilogía) termina.

El tren elevado en "The Godfather" estaba al menos en algún lugar en la vencindad del restaurant, aunque no podía ser visto. En la apertura de "Apocalypse Now", el sonido de la jungla que llena el cuarto del hotel de Willard no viene de algún lugar en la pantalla o su "vecindario", y la única manera de resolver la gran disparidad entre lo que vemos y oímos es imaginar que esos sonidos están en la mente de Willard: que su cuerpo está en un cuarto de un hotel de Saigón, pero su mente está afuera en la jungla, donde él sueña que regresa. Si los miembros de la audiencia pueden ser conducidos al punto donde ellos tenderán un puente con su propia imaginación hasta una extrema distancia entre la imagen y el sonido, ellos serán recompensados con una dimensionalidad de experiencia correspondientemente más grande.

El riesgo, por supuesto, es que el hilo conceptual que conecta la imagen con el sonido pueda ser estirado demasiado lejos, y la dimensionalidad colapse: el momento de dimensión más grande es siempre el momento de tensión más grande.

La pregunta permanece, con todo su peso, por que nosotros generalmente percibimos el producto de la fusión de la imagen y el sonido en términos de imagen? Por qué el sonido usualmente realza a la imagen, y no al revés? En otras palabras, por qué el Rey Visión aún

está sentado en su trono mientras la Reina Audición frecuenta los corredores del palacio?

En su libro "AudioVision", Michel Chion describe un efecto que él llama acousmêtre, el cual depende del retraso de la fusión imagen y sonido al extremo de proveer solamente el sonido (muy frecuentemente la voz humana) y ocultar la revelación de la verdadera fuente de sonido hasta cerca del fin del film. Sólo entonces, cuando la audiencia ha usado su imaginación plenamente, es que la identidad de la fuente de sonido es revelada. El Mago en "The Wizard of Oz" es uno de un número de ejemplos, junto con la madre en "Psycho" y Hal en "2001" (y aunque él no los mencionó, Wolfman Jack en "American Graffiti" y Coronel Kurtz en "Apocalypse Now"). El acousmêtre es (por varias razones que tienen que ver con con nuestras percepciones) un recurso únicamente cinematográfico: La descorporización de la voz parece venir de todos lados y por lo tanto no tiene claramente límites definidos de su poder. Y aún…

Y aún hay un eco allí de nuestras más tempranas experiencias del mundo: la revelación al nacimiento que la canción que nos cantaban desde los albores iniciales de nuestra conciencia en el útero (una canción que parecía venir de todos lados y ser parte de nosotros, antes de que hayamos tenido ninguna concepción de que significa "nosotros") que esa canción es la voz de otro y que ella está ahora separada de nosotros y nosotros de ella. Nosotros lamentamos la pérdida de la anterior unidad (de la misma manera que nuestra vida es una búsqueda sin cesar por recobrarla) y aún nos deleitamos viendo la cara de nuestra madre: el uno es el precio a ser pagado por el otro.

Esta más temprana, más poderosa fusión de sonido e imagen fija el tono lo que vendrá.

Walter Murch, ganó un Oscar por el sonido de "Apocalypse Now" (1979) y fué premiado con sendos Oscares por edición y sonido por "The English Patient" (1996).

Este artículo fue adaptado desde un artículo que apareció en el Film Journal Projections en 1995.

Octubre 1 del 2000
The New York Times on the Web
http://www.nytimes.com