

Reseña bibliográfica

La escucha del ojo. Un recorrido por el sonido y el cine, de Marina Hervás

Madrid: EXIT Publicaciones, 2022, 212 pp.

Marta García Quiñones

TecnoCampus Mataró-Maresme (UPF).

mgarciaq@tecnocampus.cat

<https://orcid.org/0000-0001-9540-1760>

Data de recepció: 11-09-2023

Data d'acceptació: 13-09-2023

Data de publicació: 01-12-2023

En la introducción a *La escucha del ojo. Un recorrido por el sonido y el cine*, Marina Hervás — profesora de historia de la música en la Universidad de Granada, filósofa, violinista e incansable promotora del pensamiento sobre la música y el sonido en multitud de formatos — argumenta que su libro no es ni una historia de la música y el sonido en el cine, ni un estudio sistemático de sus funciones, ni una propuesta de nuevos modelos teóricos, ni un manual de recursos pedagógicos (p. 9). ¿Qué sería, entonces? La mención de *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* de Jacques Attali como principal referente (p. 12, aunque *La escucha del ojo* no trata de economía, sí en parte de política) nos sitúa en un territorio ensayístico y abiertamente interdisciplinar. Hervás intenta entablar un diálogo directo con los lectores, que supone tan vorazmente curiosos como ella misma, por lo que en sus páginas los temas, ejemplos y reflexiones sobre la historia del cine se enriquecen con aportaciones no solo de la historia de la música, sino también de la historia del arte, la filosofía, la literatura o las ciencias sociales. El texto incluye numerosas referencias bibliográficas, por ejemplo de algunos de los principales teóricos del sonido y la música en el cine (Rick Altman, Michel Chion y Claudia Gorbman, entre otros), pero da espacio también al humor y el tono ligero.

¿Qué se propone Hervás, entonces, en este ensayo? La autora nos ofrece al menos dos versiones distintas de sus objetivos. Por un lado, declara que “se propone explorar ciertos usos del sonido en el cine y preguntarse, críticamente, qué escuchamos” (p. 9). Cumple este primer objetivo con creces, ofreciendo numerosos ejemplos de los usos del sonido y la música en el cine, que comenta con pasión cinéfila y amplios conocimientos musicales. Defiende en su texto, además, una idea del cine como medio audiovisual que se propuso como tal desde el principio, antes de la invención del llamado “cine sonoro”, y desde esta concepción del cine como “siempre sonoro” invita a revisar la jerarquía de los sentidos y desafiar la primacía de lo visual (pp. 10-11). Hervás identifica esta primacía de lo visual precisamente con lo que permite hacer historia del cine, trazando un paralelismo (un tanto forzado, quizás) con el argumento de Georges Didi-Huberman sobre la historia del arte, que apuntaba que no hay historia del arte que no presuponga una filosofía de la historia y una elección de modelos estéticos. Para Hervás, “si la historia del cine se basa en lo visual, repensar el sonido en el cine rearticularía la propia noción de cine y el contradictorio silenciamiento social del sonido” (p. 10). Yendo un paso más allá, la autora propone su ensayo “a modo contrahistórico” (p. 10), formulación que no debe entenderse, no obstante, como una renuncia a contextualizar los ejemplos de usos del sonido y la música en el cine, como hace a lo largo del libro, ni por supuesto como una ausencia de conciencia histórica, sino como un rechazo al orden cronológico y a la idea de progreso en la exposición. En la estela de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, Hervás apunta que “el pasado está volviendo constantemente y adopta, cada vez, una forma distinta” (p. 11), por lo que no habría una sola manera de conjurarlo y convendría más bien “registrar los diálogos subterráneos, las apariciones fantasmales, que se dan en el cine entre sus propias creaciones y las

que se encasillan en otras artes” (p. 13). Por otro lado, Hervás enuncia un segundo objetivo de su libro al afirmar que “[s]ea lo que sea, el cine sirve como aparato cultural desde el que pensar, de otro modo, el sonido; y, dentro de él, la música” (p. 12). Abre así una línea de reflexión que intenta pensar la continuidad esencial entre silencio, ruido y música, materialmente unidos en la banda sonora, pero también (argumenta Hervás, con otros autores) antes de ella.

Después de la introducción, el libro se divide en dos partes de similar extensión: la primera, “Párpado”, presenta el argumento principal de la consustancialidad de cine y sonido desde antes de la invención del cine “sonoro”, mientras que la segunda, “Tímpano”, trata sobre distintas funciones del sonido en el cine, ofreciendo comentarios detallados de material cinematográfico, además de otras referencias. Aunque no hay una clara delimitación cronológica, en la primera parte están más presentes películas de las primeras décadas del cine, y en la segunda se mencionan títulos de décadas más próximas. El pensamiento avanza combinando la reflexión con comentarios de películas y escenas, como sucede en otros libros que tratan de cine, lo que constituye una experiencia peculiar de lectura, pues la capacidad para seguir los argumentos depende de la familiaridad de los lectores con las películas que la autora comenta, y en este caso también con los sonidos – ruidos, silencios, diálogos y músicas – a los que se refiere. En muchos casos la lectura de estas páginas invita a visitar ciertas películas y escenas, para refrescar la memoria o apreciar los matices de los que no habíamos sido conscientes durante el visionado, o para verlos y escucharlos por primera vez. Se hace evidente también la dificultad para hablar del sonido, especialmente si (como en este caso) se intenta ofrecer al público descripciones accesibles, libres de tecnicismos musicales, más enfocadas en la percepción que en la producción.

En cuanto a los temas que aparecen en *La escucha del ojo*, la primera parte, “Párpado”, se abre con una crítica de la primacía de lo visual que amplía el argumento expuesto en la introducción, sin poner en cuestión el relato ya establecido por autores como Martin Jay y Don Ihde (pp. 17-18). En cambio, Hervás inserta aquí un excursus sobre la “fiesta de los sentidos” que suponían algunos rituales religiosos, sobre todo en el Barroco (p. 19); excursus que propone como un elemento que añade complejidad al discurso, y que no rechina en su argumentación, ya que la continuidad entre el llamado “cine mudo” y el “sonoro” (tesis principal del libro) lleva a considerar la continuidad perceptiva de silencio, música y ruido en formas culturales precedentes, abriendo así la dimensión performativa. A continuación argumenta que la separación de los sentidos en la estética, al menos desde el *Lacoonte* de Lessing, llevó a un deseo de convergencia, perceptible en muchas expresiones artísticas desde finales del siglo XIX (p. 21), y que explicaría el nacimiento del cine en esa época, como deseo de convergencia de lo temporal y lo espacial. Quizás hubiera sido interesante poner en relación este razonamiento con otras investigaciones sobre la historia de los sentidos y la audición, en particular la obra señera de Jonathan Sterne, *The Audible Past*, y su concepto de *Ensoniment* (de *Enlightenment* o Ilustración auditiva), que se aplica al proceso

histórico “de aislamiento del oído y las formas de escucha desde una perspectiva científica”, y “la separación de la música con respecto a otras organizaciones posibles de lo sonoro”, tal como aparece citado al final del libro (p. 211). Sigue una reflexión sobre la voz como fuerza creadora dentro de la tradición judeocristiana, que deriva en algunas consideraciones sobre la diferencia entre saber y ver, y sobre el “error” perceptivo que hace posible la ilusión cinematográfica. En este punto aparece una idea que reemergerá más adelante, que es la distinción entre el linaje cinematográfico que inauguran los hermanos Lumière, que la autora caracteriza como un “mostrar lo aparentemente verdadero, lo ‘real’” (o “ver para creer”), y el que funda Georges Méliès, quien quiere “ir más allá de lo real – sea esto lo que sea” (o “creer para ver”) (p. 28), aunque al establecer esta distinción la autora parece atender sobre todo a la imagen, no al sonido.

Después de una sección (“El punzón”) dedicada al exceso de las imágenes y su dificultad para representar lo real, que, según argumenta Hervás, a veces puede ser sugerido de manera más eficaz por el sonido, llegamos a la sección principal y más larga de la primera parte, titulada programáticamente “Lo mudo no implica lo sordo”. A pesar de que la autora rechaza la denominación de “cine sordo” que Michel Chion propone para las películas sin sonido sincronizado de las primeras décadas (p. 40), en líneas generales sigue el argumento del teórico francés de que el sonido está presente en el cine desde sus inicios. Incluso cuando las películas eran “mudas” o “silenciosas”, los espectadores podían oír mentalmente los diálogos que aparecían escritos en pantalla e imaginar los sonidos de los objetos y personas que aparecían en ellas (p. 39). Según Hervás, en 1927 la película de Al Jolson *The Jazz Singer* (*El cantante de jazz*) introdujo el “habla sonora” (p. 38), pero no el sonido, pues el cine nunca fue silencioso. No habría, pues, una “prehistoria del cine”, sin sonido sincronizado, tecnológicamente inmadura, y un “cine verdadero”, auténticamente audiovisual (p. 39). Esta premisa da pie a otra digresión, interesantísima, sobre la presencia del sonido de los trenes en el cine y la música, a partir de la película de los Lumière *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895-1896) como ejemplo de “fantasía sonora de cada oyente” (p. 48). A continuación, Hervás reproduce la lista de argumentos que, según la teórica norteamericana Claudia Gorbman, justificaron la adopción de la música en el cine desde sus orígenes, ya antes del llamado “sonoro” (p. 48). La primera de las funciones que comenta con detalle es “acallar la máquina”, en referencia al ruido del proyector, lo que para Hervás constituye una función propia de la música de fondo o *muzak*, y justifica otro excursus sobre este uso histórico y contemporáneo (pp. 50-52). Para la autora, “[e]l cine es un pre-muzak”, entendiendo como “cine” la conjunción de las imágenes y los sonidos y músicas que los acompañaban, en tanto que cubrían los sonidos de la sala, envolviendo al espectador en la ficción (pp. 52-53). En este paso, Hervás recurre a Rick Altman, historiador y teórico norteamericano que ha abogado por incluir en la dimensión sonora del cine, especialmente el de las primeras décadas, todos los sonidos asociados a las proyecciones, no solo los que se daban en la sala, sino también los que anunciaban las películas en la calle, el llama-

do *ballyhoo* en los Estados Unidos (p. 55). Esta visión del cine como espectáculo lleva a una reflexión sobre los teatros en que se presentaba y sobre el proceso de silenciamiento del público del que ha escrito Altman, reflexión que hubiera tenido sentido —pienso— comparar con el silenciamiento de las audiencias musicales del que han escrito historiadores como James Johnson. La autora aborda después la función de la música para espantar fantasmas y hacer que el público se sintiera cómodo en la oscuridad; en este apartado es donde se encuentra una de las escasas alusiones a la evolución de los sistemas de sonido en sala (p. 65), tan importante en la experiencia cinematográfica, que hubiera merecido un poco más de atención.

El siguiente apartado, “No Music, No Fun”, sin ofrecer un relato pormenorizado (no es la intención), ofrece abundante información sobre las muchas formas en que la música acompañaba al cine en las primeras décadas de la cinematografía, cuando se consideraba aún un espectáculo de variedades. Más adelante, empezaron a producirse *cue sheets* (hojas de entradas), que sugerían qué piezas musicales ya existentes podían acompañar determinados pasajes de películas (pp. 78-86). Hervás señala su importancia no solo como solución práctica al problema del acompañamiento musical, sino como antecedente de los clichés de las bandas sonoras. (Otro tipo de publicaciones no menos interesante eran las compilaciones de fragmentos de música originales, pensados para acompañar proyecciones y ordenados por temas o estados de ánimo, como el *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, de Hans Erdmann, Ludwig Brav y Giuseppe Becce, publicado en 1927, que no menciona). Después de una sección que reflexiona sobre los distintos usos de la voz en el cine “sonoro”, y sobre su relación con el cuerpo, la primera parte concluye con unas páginas dedicadas al tema fascinante del tiempo en el cine, donde aparecen desde los experimentos de cine rítmico de las vanguardias artísticas hasta las distintas maneras en que la música para el cine juega con la historia de la música, evocándola, alterándola o resignificándola.

Como he mencionado antes, la segunda parte, “Tímpano”, contiene sobre todo comentarios de escenas y películas, ordenadas según la función y/o los temas que el sonido desarrolla en ellas. A pesar de que la autora propone en este libro una apertura a lo performativo, el punto de vista (de escucha) adoptado en sus comentarios es más bien narrativo, en la medida en que no menciona las circunstancias en que se produjo cada visionado, ni describe el contexto, sino que intenta más bien entender la intención del uso de la música en cada caso, aunque a veces anticipa también la reacción que cabe esperar de la audiencia. Aunque no se trata de comentarios formalizados, que sigan una estructura predefinida, Hervás demuestra en ellos una extraordinaria capacidad de comprensión de las estructuras musicales y sus funciones narrativas, además de una vasta cultura cinematográfica, que abarca desde los títulos de los inicios de la cinematografía, pasando por los clásicos del cine de Hollywood, la *nouvelle vague* y el neorrealismo, títulos del *mainstream* de décadas más recientes, el cine español, hasta películas de contextos culturales más distantes. Así, por poner un ejemplo, en dos páginas seguidas (pp. 123-124) encontramos una descripción del ini-

cio de *La conversación* (*The Conversation*, 1974), dirigida por Francis Ford Coppola, seguida de una alusión al final de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, y un comentario de la película sonora alemana *Wochenende* (1930) de Walter Ruttmann. La primera sección, “Lo que no debe ser oído”, empieza con algunas consideraciones sobre la diferencia entre oír y escuchar, para dar paso a una reflexión sobre la microfonía. Otro apartado recopila ejemplos de cómo el sonido ha ayudado a representar el trauma y el horror, y el último apartado de esta sección aborda la relación de la música y el sonido con el sexo en el cine. La sección central, “Lo cotidiano y lo normal”, introduce la clásica distinción entre “música diegética”, que viene de una fuente reconocible en una película, y “no diegética” (p. 134). Dentro de esta sección, el apartado sobre “El mundo de los objetos” contiene un ejemplo precioso del segundo objetivo del libro, descrito más arriba, de pensar la música y el sonido a partir de la experiencia del cine, pues en él Hervás relaciona el efecto sonoro de cerrar una ventana en la película *Ámame esta noche* (*Love me tonight*, 1932), dirigida por Rouben Mamoulian, con el ordenamiento de la experiencia auditiva en espacios públicos, privados, y más recientemente personales, gracias al desarrollo de los auriculares y la comprensión de audio (p. 138). La reflexión sobre como el cine es capaz de crear o evocar distintos espacios por medio del sonido se cierra con ejemplos sobre la megafonía en el cine, y sobre la capacidad de la música y los sonidos para representar distintos paisajes y dotarlos de carácter.

Siguen varios apartados sobre lo que la autora denomina “Excesos”, que incluye desde la caracterización sonora de personajes que están fuera de la llamada “normalidad”, pasando por la delimitación de espacios dentro de una película, o la elaboración sonora del amor y de la muerte. Aquí se presenta también la reflexión de Altman sobre los distintos usos del repertorio musical clásico, menos connotado, y del popular urbano, más explícito (pp. 157-158), y se incluye una referencia a la creciente presencia de canciones reconocibles en las bandas sonoras, sobre todo a partir de los años 80, aunque no se ahonda en sus efectos. El apartado final, “Lo imposible y lo monstruoso”, recoge algunos de los comentarios más sugestivos sobre el sonido en el cine, pues toca géneros que han estado muy abiertos a la experimentación sonora, como la ciencia ficción, y temas como el sueño, lo monstruoso o lo exótico. La consideración de distintos modos de representar lo exótico con medios sonoros lleva a la autora a afirmar que la música “no es ningún ‘lenguaje universal’” (p. 205), lo que enlaza con su oportuna llamada final a revisar con qué bagaje cultural nos aproximamos al cine y a la música, ya que no existe ninguna escucha neutral (p. 212).

En definitiva, en un contexto como el contemporáneo, en el que la fragmentación de la distribución y consumo y los cambios en la materialidad de las imágenes han convertido ya al cine en un artefacto cultural distinto, quizás incluso pasado, ¿qué nos aporta este libro? En mi opinión, en *La escucha del ojo* Hervás nos recuerda que la experiencia cinematográfica, más allá de su condición presente, permite la emergencia de nuevas versiones del pasado; por ejemplo, puede facilitar aproximaciones renovadas a lo sonoro y lo musical como las

que propone aquí, y puede inspirar también nuevas creaciones. Por otra parte, la insistencia de la autora en considerar el cine como sonoro antes del “sonoro” añade complejidad a esta revisión, pues obliga a considerar la continuidad perceptiva de silencio, música y ruido en formas culturales precedentes y enfatiza la continuidad de los distintos artefactos culturales, difuminando en cambio, quizás inevitablemente, las diferencias. En este sentido, aunque sea cierto que el sonido estuvo presente desde los inicios en las salas de cine y en sus entornos, me pregunto si es comparable percibir los sonidos de la sala, como el ruido del proyector o las charlas del público, a escuchar los sonidos y músicas de la banda sonora que acompañan a las imágenes. En esa línea, es difícil obviar la potencia de la cita de Robert Bresson en *Notas sobre el cinematógrafo*, que la autora incluye también (p. 119): “El cine ha inventado el silencio”, donde el silencio no es el de la sala, sino el que escuchamos en la banda sonora.

Referencias

- Altman, R. (1999). Film Sound – All of It. *Iris*, 27, 31-48.
- Altman, R. (2001). Cinema and Popular Song: The Lost Tradition. En A. Knight y P. Robertson Wojcik (Eds.), *Soundtrack available. Essays on Film and Popular Music* (pp. 19-30). Durham-Londres: Duke University Press.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (F. Álvarez, ed.). México D.F.-Madrid.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo* (S. Yurkiévich, trad.). México D.F.: Era.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine* (M. Villarino Rodríguez, trad.). Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. Calatrava, trad.). Madrid: Abada.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington-Indianápolis: Indiana University Press.
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Nueva York: State University of New York Press.
- Jay, M. (2007). Ojos abatidos. *La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (F. López Martín, trad.). Madrid: Akal.
- Johnson, J. J. (1995). *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC-Londres: Duke University Press.