



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

“Presentimiento Complejo. Diseño de música basada en el concepto de adaptación sonora: El proceso creativo en la obra pictórica de Kazimir Malévich”

Tesis para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación.

Presenta:

**Edgar Mondragón Rivera.**

Asesora:

**Angélica del Rocío Carrillo Torres.**

Ciudad Universitaria, junio de 2014.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Por y para ustedes.*



# Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas que son esenciales en mi vida. Este trabajo y este logro es tan suyo como lo es mío.

Sin ustedes esto no hubiera sido posible: María de Jesús, Mario Corona, José Mondragón, Emilia, Humberto, Daniela, Beto, Nicolás, Raquel y su familia, Teresa y su familia, Victoria y su familia, Marianela Ponce, Erik López, Jimena Garfias, Michael Paredes, Domingo Aguilar, Peñaloza, Garnica, Tanía del Río, Angélica Carrillo, Mario Aguirre, Mario Alonso, Joseph Ordoñez, Eduardo Romo, David Samayoa, Carlos Ortega, Antonio Aragón, Julio Veloz, Arjen, Tim, Guillaume, Alexis, Nina, Iris, Leo, Agustina, Gonzalo, Don McLean y Sandy Pearlman.

*“Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha”*

*Jacques Attali.*



## ÍNDICE

Introducción.....	9
I. Sonido.....	13
Sonido como fenómeno físico.....	13
Sonido como parte esencial del lenguaje.....	21
El sonido en el mundo audiovisual.....	26
II. Música.....	33
Tratando de definir a la música.....	33
Convenciones formales del fenómeno musical.....	36
La música en el audiovisual y la influencia de la tradición armónico tonal.....	41
III. Sistema de escucha construido culturalmente.....	51
Tradición Oral.....	51
La imprenta y sus consecuencias.....	52
La reproductibilidad exacta de las imágenes y el ojo-centrismo.....	54
¿Cómo se escucha en occidente?.....	58
IV. Propuesta.....	62
Adaptación Sonora.....	63
El proceso creativo en la obra pictórica de Kazimir Malévich.....	65
<i>Presentimiento Complejo</i> .....	66
V. Conclusiones.....	69
Bibliografía consultada.....	72
Mesografía consultada.....	74

## Introducción

“Observé que había un cierto sonido, un *mi* en voz de bajo repetido dos veces, con una breve intermitencia. Este sonido se repetía frecuentemente en las noches y pude darme cuenta de que al producirlo un mosco, acudían otros, de lo que deduje se trataba de un llamado. Luego observé que este mismo sonido, pero emitido en voz de barítono, producía los efectos contrarios y que los moscos que estaban cerca de quien lo emitían se ausentaban.”<sup>1</sup>

En la novela *Su nombre era muerte* del escritor Rafael Bernal (catalogada por el gremio literario como la primera novela de ciencia ficción mexicana), el protagonista, un hombre iracundo y adicto al aguardiente cuyo desprecio inconmensurable hacia la humanidad lo hizo autoexiliarse en las profundidades de la selva colindante al río Usumacinta, gracias a una escucha meticulosa y detallada de su entorno descubrió que los moscos, que noche a noche lo atormentaban sin piedad, tenían un lenguaje basado en sonidos tonales por medio del cual se comunicaban y organizaban.

Al principio todo parecía una locura, una simple teoría sin fundamentos formulada por este hombre que había sido bautizado por los indios Lacandones de la zona como *Tecolote Sabio*. Todo tomó sentido cuando gracias a su formación musical y a una rudimentaria flauta creada por los nativos pudo organizar, clasificar y entender los sonidos utilizados por los moscos para después reproducirlos por medio de tonos musicales con timbres e intenciones específicas.

El diálogo con los moscos se dio casi de manera natural. Gracias al entendimiento de los códigos sonoro y musical en un contexto determinado, *Tecolote Sabio* fue capaz de comunicarse con esta especie que por lo regular es

---

<sup>1</sup> Rafael Bernal, *Su nombre era muerte*. Editorial Jus, México 2005. p. 32.

despreciada e ignorada por el ser humano. Gracias a los sonidos musicales emitidos por su flauta, el protagonista de la novela pudo conocer a fondo la organización social de los moscos, quienes resultaron ser un organismo muchísimo más avanzado que los seres humanos.

Este aprendizaje del lenguaje mosquil llevó a *Tecolote Sabio* a conocer las intenciones de esta especie, un secreto milenario capaz de destruir y borrar los cimientos de la historia misma. Todo a raíz de una escucha inteligente y analítica, una actividad pérdida en la vorágine sensorial de la sociedad contemporánea.

Lejos estamos de la sensibilidad de *Tecolote Sabio*. En la actualidad el código sonoro ha sido relegado a un segundo plano. La era digital se está desdoblado únicamente ante nuestros ojos; la visión ha adquirido un papel primordial y casi de carácter monopólico en esta época. Pero esto no es nuevo, “vivimos una cultura donde lo visual impera sobre los demás sentidos, esta percepción de que la vista es el sentido más importante forma parte intrínseca de la cultura occidental desde hace varios siglos. Como herederos de la tradición cultural occidental nos cuesta trabajo concebir que el oído y el tacto puedan ser sentidos *superiores* al sentido de la vista”<sup>2</sup>.

Hoy en día, la sociedad está sujeta a un constante bombardeo de imágenes: cualquiera es capaz de manejar una cámara fotográfica o de video y subir los resultados en el sitio web YouTube; los reproductores de música ahora son más valiosos por la cantidad de píxeles que pueden otorgar con sus cámaras integradas y cualquier suceso puede tomar la calidad de verídico cuando existe un registro visual.

---

<sup>2</sup> Samuel Larson Guerra. *Pensar el sonido, una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2012. p. 89.

Incluso en el campo de la música esta situación se ha convertido en una tendencia: Irónicamente los músicos que son más “escuchados” lograron esto a partir del poder de su imagen y no por la calidad de sus sonidos. Los códigos sonoro y musical han sido subordinados a una función exclusiva de acompañamiento del discurso visual, “la cultura sonora se ve avasallada por el predominio de discursos huecos y maniqueos y música chatarra acompañando imágenes seductoras de cosas y lugares inalcanzables para la mayoría de las personas”<sup>3</sup>

En esta preocupación se centran los principales objetivos de este ensayo: analizar la cultura de la escucha contemporánea y cómo ésta afecta directamente al mundo audiovisual; en explorar y resaltar los alcances de los códigos sonoro y musical a través de una propuesta de proyecto sonoro, el cual busca mostrar las capacidades expresivas y comunicativas de los códigos antes mencionados para así aplicarlas o considerarlas para futuros productos de carácter audiovisual.

Primero, este ensayo abordará desde diferentes perspectivas los conceptos de sonido y música, así como las cualidades expresivas y comunicativas inherentes a estos fenómenos. Después, el ensayo continuará con un análisis al sistema de escucha contemporánea y cómo éste afecta al mundo audiovisual. Para finalizar se explicará la propuesta del proyecto sonoro: *Presentimiento Complejo. Diseño de música basado en el concepto de adaptación sonora: El proceso creativo en la obra pictórica de Kazimir Malévich*, el cual pretende exaltar los alcances de los códigos sonoro y musical subvirtiendo la tendencia de describir, teorizar y

---

<sup>3</sup> *Ibidem.* p. 88

conceptualizar elementos puramente sonoros con referencias visuales, haciendo justamente lo contrario.

Con esto se buscará ahondar más en las capacidades expresivas y comunicativas de los códigos sonoro y musical para su posterior aplicación o consideración en proyectos de índole audiovisual y así reflexionar acerca de la cultura ojo-centrista que nos inunda en la actualidad.

# I. Sonido

El sonido es un fenómeno extenso y complejo que puede ser abordado desde múltiples ángulos. Para efectos de este ensayo se considerarán tres perspectivas a las cuales considero esenciales y acordes con los objetivos del presente trabajo, éstas son: el punto de vista de la física; la relación estrecha existente entre el sonido y el lenguaje humano; además de la vinculación entre lo visual y lo sonoro en el audiovisual.

## **El sonido como fenómeno físico.**

“Cuando nos aproximamos al universo de la producción sonora, el dominio de este universo parece depender casi exclusivamente de un amplio saber sobre aparatos electrónicos y de la experiencia dilatada en su uso”<sup>4</sup>. Considero que para entender de una manera más completa al sonido es necesario hacerlo desde su génesis, desde lo más básico, y eso es desde una perspectiva orientada al ramo de la física.

Samuel Larson Guerra, sonidista mexicano egresado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) y estudioso exhaustivo del fenómeno sonoro en el audiovisual, define al sonido como un “fenómeno físico compuesto por vibraciones, las cuales no son otra cosa que movimiento que se comporta en forma de ondas. Este fenómeno tiene ciertas propiedades físicas básicas mismas que redundan en consecuencias sensoriales, comunicativas y expresivas”<sup>5</sup>.

---

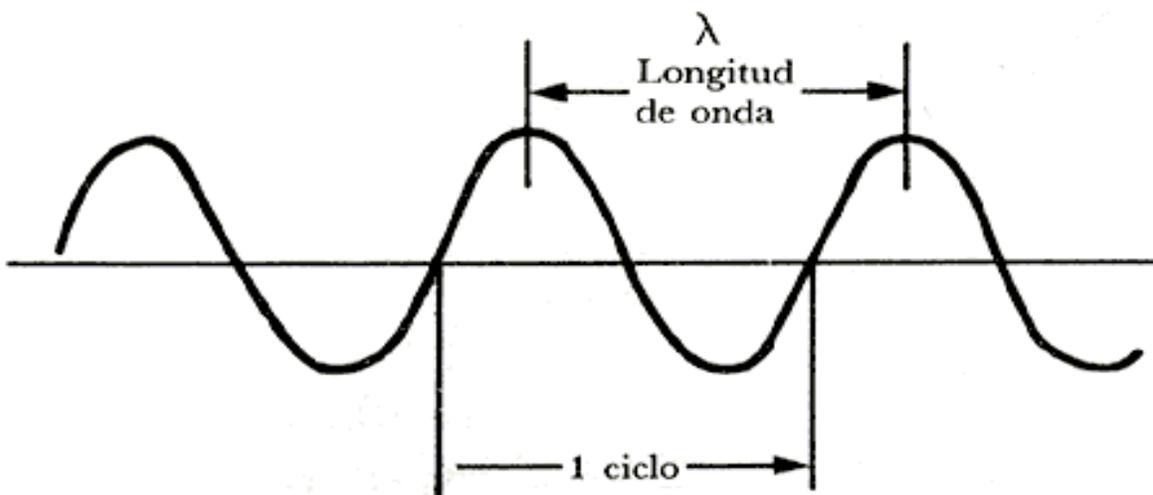
<sup>4</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós, España, 1998. p. 26.

<sup>5</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp.Cit.* p.19.

Los elementos clave de esta definición son la palabra movimiento y las consecuencias que tiene éste en la percepción humana, conceptos también presentes en la definición del investigador español Ángel Rodríguez Bravo, quien define al sonido como “la percepción de las oscilaciones rítmicas, normalmente, de la presión del aire y que han sido estimuladas por otro objeto físico vibrante que actúa como fuente de emisión”<sup>6</sup>.

Para el estudio del sonido como fenómeno puramente físico se debe de tener en cuenta las siguientes propiedades fundamentales de lo sonoro: Frecuencia o tono (¿es grave o agudo?); La intensidad o volumen (¿qué tan fuerte es percibido?); La forma de onda envolvente (¿cómo se desarrollan las vibraciones y su movimiento en el tiempo?); Y el timbre (¿a qué se parece su sonido?).

La frecuencia o tono de un sonido es directamente definida por su longitud de onda, que se puede entender como la distancia recorrida por una vibración a través de un medio desde un punto cero arbitrario, pasando por sus valores positivos y negativos hasta llegar a al punto cero otra vez. Este proceso también es conocido como el *ciclo* de la onda sonora.



<sup>6</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *Óp. Cit.* p. 46.

Entonces, la frecuencia de un sonido es definida por la cantidad de ciclos transcurridos durante un segundo (Khz por segundo). Mientras más rápido vibre la onda, más ciclos transcurrirán por segundo y el sonido será percibido por el oído humano como más agudo (por ejemplo el silbido de un tren) ; mientras más lento vibre la fuente sonora, definida como “cualquier objeto físico mientras esté emitiendo un sonido”<sup>7</sup>, menos ciclos existirán durante un segundo y el evento sonoro tendrá una frecuencia o tono grave (por ejemplo la consecuencia de hacer resonar la cuerda de un contrabajo).

Mientras más alta sea la frecuencia, más agudo será el sonido; Mientras más baja sea esta característica más grave será el evento sonoro. Es ahí donde se habla del concepto de tono, que a diferencia del término frecuencia el cual se refiere a la cantidad de ciclos existentes en un segundo, se refiere a como el oído percibe la velocidad de vibración de una onda sonora.

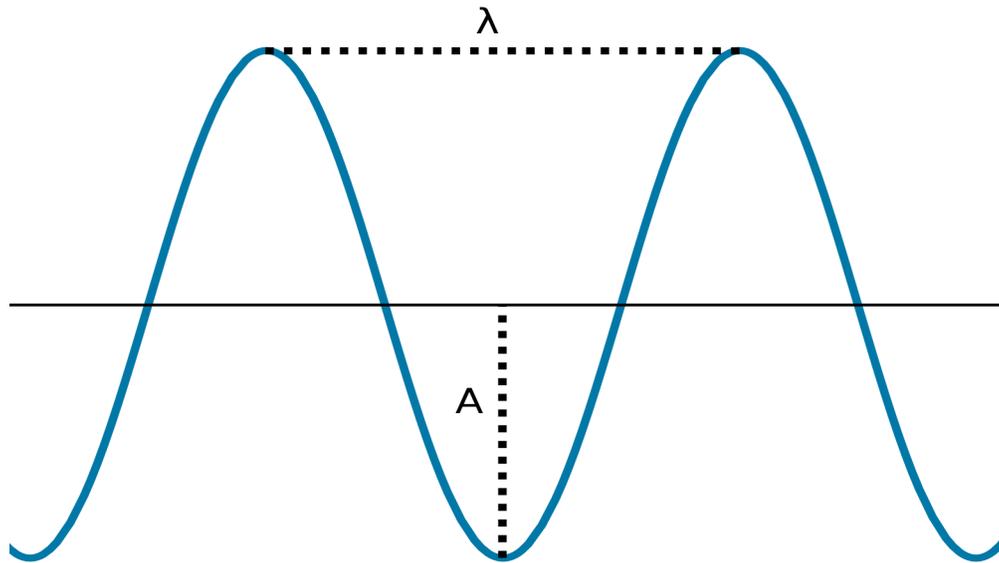
Además de esto, el tono de un sonido brinda información acerca de la constitución física y de los materiales de la fuente sonora: a más volumen menos vibraciones, las cuales aumentan cuando el objeto emisor tiene una dimensión menor. Es decir, que el sonido de un ladrillo al caer al suelo tendrá un tono más grave que el producido por una aguja al tocar el piso.

La intensidad o volumen de un sonido es determinada por la relación existente con su amplitud de onda, entendida como los valores positivos o negativos máximos que ésta pueda alcanzar. Esta elongación máxima de la onda es una consecuencia directa de la fuerza aplicada a la fuente sonora, considerando también las dimensiones y formas de ésta. Mientras más energía se aplique a un

---

<sup>7</sup> *Ibídem.* p.47

emisor acústico, más grande será la vibración original de éste y por lo tanto sonará más fuerte: La amplitud de onda es directamente proporcional a la cantidad energética aplicada.



Al igual que los términos de frecuencia y tono, intensidad y volumen del sonido se refieren a procesos diferentes: la intensidad hace alusión al fenómeno físico de aplicar energía a un emisor, y el volumen a cómo este fenómeno es percibido. El volumen, que es medido en decibelios (Db), por lo regular entra en el terreno de lo subjetivo, es difícil hablar de un estándar para el volumen adecuado. Mucho depende de la actividad realizada, el contexto acústico y la sensibilidad del sujeto ante el volumen de un sonido. Lo que es posible afirmar, es que el oído humano únicamente percibe cambios en la amplitud de onda cuando éstos superan los 3db “Es decir que un cambio en la amplitud de onda o intensidad de

un sonido menor a 3 db, probablemente no será percibido como un cambio de volumen por nuestro oído”<sup>8</sup>

El concepto de forma de onda envolvente hace alusión al desarrollo y a las características de una onda sonora a través de un determinado lapso de tiempo. En otras palabras, es una especie de narrativa del sonido: como inicia, cómo se desarrolla y cómo finaliza.

La forma de onda envolvente de un sonido se divide en cuatro partes o momentos principales: el ataque, el cual se refiere al momento inicial del sonido hasta que llega a su valor máximo en términos de amplitud de onda o volumen; el decaimiento, que parte del valor máximo hasta el sostenido; el sostenido hace alusión a cuando la onda se normaliza y el nivel de amplitud de onda se mantiene estable; y por último está el relajamiento, en donde la onda disminuye su intensidad hasta desaparecer.

La forma de onda envolvente se encuentra directamente relacionada e insertada en la denominada cadena sonora, la cual hace alusión al proceso de escucha y recepción a través de un lapso de tiempo determinado: El emisor o fuente sonora genera vibraciones, las cuales se mueven a través de un espacio o medio transmisor hasta llegar al escucha o receptor.

Cabe resaltar la manera en la que el sonido se propaga a través del medio transmisor, esto es en forma de ondas u olas esféricas. Una representación gráfica bastante parecida al proceso de propagación del sonido es el observado

---

<sup>8</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p.23.

al tirar una piedra en el agua; el sonido se comporta de esa manera, moviéndose en forma de olas esféricas que rebotan y se expanden.

Estas ondulaciones empujan las partículas por las que está compuesto el medio transmisor (por lo regular al referirnos a éste hacemos alusión al aire, el medio por excelencia para transmitir sonido, pero también se puede hablar de medios líquidos o incluso sólidos), las cuales empujan a su vez a otras partículas, creando una cadena de choque que poco a poco genera fricción o desgaste de la onda sonora hasta acallar la intensidad y terminar con la energía inicial con la que fue activada la fuente sonora.

El timbre es muchas veces definido como el “color” específico e invariable de un sonido. La utilización de términos de índole visual, como por ejemplo el color, para definir propiedades del sonido es una solución simplista que no ahonda en la complejidad de este fenómeno sonoro. Es común encontrar adjetivos como “blanco, negro, brillante, metálico, redondo, blando, duro, sordo, oscuro, nasal, gutural o cálida”<sup>9</sup> para clasificar y delimitar eventos acústicos.

Pero esta característica del sonido no es tan simple, el concepto de timbre comprende un complejo entramado de características físicas y perceptivas que definen y dan un carácter determinado a un evento acústico, “probablemente esa concepción del timbre como una dimensión invariable del sonido que depende exclusivamente de la fuente sonora que lo produce, tiene su origen en la sistematización de la música occidental”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *La voz en la radio (Manipulaciones y técnicas de expresión)*, Tesis de licenciatura, Dto. De Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1984. p.31

<sup>10</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *Óp. Cit.* (1998). p. 84.

El investigador español Ángel Rodríguez Bravo lo define como “una sensación auditiva compleja (independiente de las de duración, tono e intensidad y simultánea a ellas) que nos permite percibir la estructura acústica interna de los sonidos compuestos”<sup>11</sup>, mientras que para el sonidista mexicano Samuel Larson Guerra el timbre de un evento sonoro debe de ser entendido como “más que una propiedad de cada onda sonora, es el resultado de la suma y resta de todas las ondas sonoras que conforman un sonido, junto con la huella de su paso por el espacio”<sup>12</sup>

En conclusión, el timbre es un conjunto de características intransferibles e internas que hacen único a un sonido, una especie de huella digital acústica inherente a cada evento sonoro. Entre las características que componen a esta huella digital se encuentran: las condiciones materiales de la fuente emisora (volumen, forma, materiales tamaño, etc.); el espacio transmisor donde se desenvuelve el sonido; las frecuencias armónicas, entendidas como frecuencias acompañantes que se desdoblán directamente de la frecuencia principal al transcurrir ésta en un lapso de tiempo determinado; las frecuencias formantes conocidas también como frecuencias de resonancia específicas y que son más comunes en los instrumentos musicales (por ejemplo, nunca sonará igual un Do 5 en un bajo eléctrico que una guitarra debido a la diferencia de las frecuencias formantes); y por último la forma de onda envolvente en donde el elemento esencial para el reconocimiento y formación de un timbre sonoro específico es el ataque, ya que es ahí en donde se encuentran la mayor cantidad de frecuencias principales y en donde se define la intencionalidad del sonido.

---

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 85.

<sup>12</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p.43.

Entonces, el sonido es esencialmente movimiento, vibraciones viajando a través de un espacio determinado. Y el movimiento es fundamentalmente expresión; no es ninguna coincidencia que varias de las principales manifestaciones artísticas y comunicativas del ser humano basen su poder expresivo en esta cualidad: el movimiento del cuerpo en la danza, secuencias de imágenes en movimiento perpetuo en el cine, melodías y armonías fundiéndose a través de movimientos en la música, o la ilusión de movimiento creada por la pintura.

Ejemplo de esto es la obra del pintor ruso Kazimir Malévich perteneciente a la corriente del suprematismo. La sugerencia de movimiento proyectada en sus pinturas es la clave del método con el cual creaba su obra; método que se buscará adaptar sonoramente en este proyecto debido a eso: a los puentes expresivos existentes entre el código sonoro - musical con el visual, resultantes de la existencia de movimiento en los dos. Pero esta propuesta se abordará más tarde en el presente ensayo.

Regresando al sonido, es este entendimiento de que lo sonoro es fundamentalmente movimiento el que explica el poder de este fenómeno físico en el campo del lenguaje, de lo social, lo cultural o de contextos más específicos como el del audiovisual: al percibir estímulos sonoros de cualquier tipo, el ser humano, de manera literal, se mueve, vibra (consecuencia inexistente al percibir, por ejemplo, estímulos visuales u olfativos) y es ahí donde reside gran parte de su poder expresivo.

Las propiedades físicas del sonido antes descritas ayudan a entender cómo y por qué este fenómeno es capaz de mover y hacer vibrar a un individuo. Pero es

gracias al sistema auditivo del ser humano y a su intrincado sistema nervioso que la parte expresiva del sonido se extiende y alcanza otras áreas.

Es en el proceso de percepción por parte del receptor sonoro en donde las vibraciones acústicas, al atravesar la estructura fisiológica del oído, compuesta por el oído externo, medio e interno, se convierten en fluidos, los cuales posteriormente son recogidos por el sistema nervioso (estructura tan compleja que aún tiene cuestiones sin resolver acerca de su funcionamiento en pleno siglo XXI) y convertidos en señales eléctricas que viajan directamente al cerebro convirtiéndose en información y activando otras funciones cerebrales como la memoria o la del lenguaje.

Ahí, el sonido entendido como movimiento, ya no sólo se queda en el terreno de lo expresivo, después de ser percibido y transformado puede llegar alcanzar lo narrativo, simbólico, cultural, social y lo más importante: lo comunicativo, “una parte importantísima en el desarrollo del conocimiento humano tiene que ver con el sonido, sin el cual no existiría el lenguaje oral y por lo tanto la comunicación humana como la conocemos”<sup>13</sup>.

### **El sonido como parte esencial del lenguaje.**

En su obra cumbre *Curso sobre lingüística general*, Ferdinand de Saussure, académico suizo considerado el padre de la lingüística moderna al inaugurar los estudios de esta disciplina desde una perspectiva estructuralista, reflexiona acerca del lenguaje y al hacerlo se pregunta: “¿es el sonido el que hace al lenguaje? No; no es más que el instrumento del pensamiento y no existe por sí

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.69.

mismo, Aquí surge una nueva y formidable correspondencia: el sonido, unidad compleja acústico-vocal, forma a su vez con la idea una unidad, compleja, fisiológica y mental. Es más: el lenguaje tiene un lado individual y un lado social y no se puede concebir uno sin el otro. Por último, en cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado”<sup>14</sup> .

Para Saussure, el lenguaje tiene su raíz en dos elementos esenciales: el sonido, entendido no únicamente como una unidad acústico vocal sino también como la impresión acústica percibida y registrada por el oído humano. A estas “imágenes” acústicas Saussure las denominó *significantes*; el otro elemento está ligado totalmente ámbito mental y hace referencia a las ideas o conceptos, los cuales han recibido la denominación de *significado* por parte del lingüista suizo.

Al unir el significante con el significado el resultado es el *signo lingüístico*. Estos signos se insertan de manera natural en un contexto histórico, social y cultural específico creando convenciones, las cuales crean un sistema que hace posible una parte esencial del lenguaje humano: la lengua. En este sentido es necesario diferenciar entre los conceptos de lengua y habla: Lengua hace referencia a la parte social del lenguaje, creada por las convenciones dadas por los signos lingüísticos; Habla o *parole* se avoca al acto individual de la lengua.

El lenguaje es un sistema sumamente complejo ya que puede ser abordado desde perspectivas muy diferentes, como la física, la acústica, la fisiológica e incluso la psicológica. Es por eso que Saussure propone a la lengua como el eje central para abordar al lenguaje humano, “la lengua no es más que una

---

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, Buenos Aires Argentina, 1974. p. 50.

determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos”<sup>15</sup>.

Entonces, para hablar de lenguaje en su totalidad es necesario considerar otro tipo de códigos como el proxémico, los gestos, las señas o los códigos gráfico y visual (por mencionar algunos), pero siempre tomando en cuenta como piedra angular de este sistema a la lengua, cuya constitución depende esencialmente de la construcción de secuencias sonoras.

Otra definición que liga directamente al lenguaje humano con el fenómeno sonoro es la otorgada por la Real Academia Española, que lo concibe como: “Conjunto de sonidos con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente. Uso del habla o facultad de hablar”<sup>16</sup>.

¿Por qué el sonido y su percepción registrada por el oído humano son una parte esencial en la concepción del lenguaje humano? Para Ferdinand de Saussure no es cuestión de azar: “Para William Dwight Whitney (filólogo estadounidense), que equipara la lengua a una institución con el mismo título que todas las otras, el que nos sirvamos del aparato vocal como instrumento de la lengua es cosa del azar, por simples razones de comodidad: lo mismo habrían podido elegir los hombres el gesto y emplear imágenes visuales en lugar de las imágenes acústicas. Whitney va demasiado lejos con esta aseveración, de cierta manera, ya nos estaban impuestos por la naturaleza”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>16</sup> Real Academia Española. *Lenguaje*. Obtenido el 17 de noviembre del 2013 en <http://lema.rae.es/drae/?val=lenguaje>

<sup>17</sup> Ferdinand de Saussure, *Óp. cit.* p.52.

Y es también la naturaleza física del fenómeno sonoro la que lo hace el código esencial en la construcción de un sistema tan complejo como el lenguaje humano. El sonido en su mínima expresión es movimiento y vibraciones viajando a través de diversos medios de difusión (siendo el más común y eficaz el aire), capaz de hacer resonar al cuerpo humano en su totalidad. Consecuencia inexistente en otro tipo de códigos como el visual, el gráfico o el proxémico, “el sonido es la primera etapa de un proceso expresivo, como material físico perceptible en bruto sobre el cual se van a efectuar una serie de manipulaciones para moldearlo, transformándolo en material expresivo”<sup>18</sup>.

La hipótesis de este ensayo apunta a que este principio tan elemental e incluso primitivo del sonido hace a la palabra el factor medular del lenguaje; su poder no descansa únicamente en la carga conceptual que transporta o en las convenciones sociales que es capaz de crear, el sonido de la palabra puede ser considerado un “ente acústico, un signo en tanto que es una forma expresiva que al ser reconocida por el receptor desencadena en su mente un estímulo concreto con el que está asociada.”<sup>19</sup>.

La fuerza de la palabra se encuentra también en lo que es capaz de lograr en la percepción del interlocutor, de generar movimiento, de hacer resonar algo en el cuerpo del escucha. Aunque este estímulo sea mínimo y muchas veces pase inadvertido, está ahí y naturalmente exige una respuesta, consumada en otra palabra que regresa al primer emisor. Las raíces del diálogo están ahí, y por lo tanto, también las bases de la comunicación humana.

---

<sup>18</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *Óp. Cit.* (1998). p. 45.

<sup>19</sup> *Ibidem.* p. 50

Esta situación dota al fenómeno sonoro y al sentido del oído de una presencia esencial en la formación evolutiva, social, cultural e histórica del ser humano contemporáneo. En resumen, sin el sonido y la capacidad de escuchar el hombre nunca hubiera llegado a dónde se encuentra actualmente.

Para reforzar esto, basta remontarnos a la génesis de la evolución humana: A pesar de que el oído fue el último sentido en evolucionar en su totalidad en los organismos que precedieron a los seres humanos, este fue vital para su supervivencia y su posterior adaptación al entorno natural donde se desarrollaba.

Antes de que los ancestros del ser humano pudieran manipular el fuego de acuerdo a sus intereses, las noches fueron una gran amenaza; en la oscuridad eran presa fácil para los predadores que buscaban alimento. El sentido del oído siempre está activo y su función básica de localizar la dirección de donde proviene un estímulo sonoro permitieron al ser humano primitivo esconderse, tomar precauciones, o en ciertos casos escapar a tiempo de las amenazas nocturnas. “Aunque es innegable la importancia de la visión para poder percibir el entorno y sobrevivir en él, el oído y en menor medida el olfato, son dos sentidos relativamente más importantes para la supervivencia, pues permiten percibir cosas que están fuera del rango visual. Oído y olfato son sentidos que nos permiten percibir en la oscuridad, más allá de los obstáculos visuales y detrás de nosotros”<sup>20</sup>.

Entonces, ¿por qué el sentido del oído ha sido relegado en detrimento del de la vista? ¿Por qué el fenómeno sonoro ya no es considerado como un poderoso

---

<sup>20</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p.53

elemento creador, causa de cambios y efectos sustanciales en varias de las esferas en las cuales se desenvuelve el ser humano? Todo tiene que ver con la construcción y concepción de la cultura de la escucha, la cual cambia radicalmente de un contexto espacial e histórico a otro. Posteriormente este tema será abordado con mayor profundidad en este ensayo.

## **El sonido en el mundo del audiovisual.**

Como está implícito en su nombre, el fenómeno de lo audiovisual está compuesto por la integración o interrelación de los códigos sonoro y visual para así formar un nuevo lenguaje. Este lenguaje resultante de la fusión de la imagen con el sonido, busca expresar ideas, sensaciones, narrar historias, documentar sucesos, objetivar la subjetividad de los individuos, crear y mostrar nuevas realidades, pero fundamentalmente busca comunicar, además de ser “un lenguaje cuyo fundamento es el conocimiento de un sistema de recursos narrativos artificiales que permiten emular a voluntad del narrador muchas de las sensaciones que suele producir el entorno natural del hombre”<sup>21</sup>

Todos los constructos culturales concebidos a partir de este lenguaje como el cine, la televisión, el videoarte, la publicidad, la web y lo multimedia, han logrado insertarse y volverse elementos fundamentales y dinámicos de las esferas culturales, económicas, históricas e incluso políticas de las sociedades contemporáneas.

La génesis del fenómeno audiovisual se puede rastrear en la creación del cinematógrafo, y es posible hablar oficialmente de lo audiovisual hasta finales de

---

<sup>21</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *Óp. Cit.* (1998). p. 26.

la década de los 20's del siglo XX con dos sucesos en específico: la aparición en Estados Unidos de América de *The Jazz Singer*, primer largometraje con sonido sincronizado a través del sistema *Vitaphone*; y la estandarización del código sonoro dentro del cine, dado por el sistema tecnológico del sonido óptico, consistente en una pista única, o monoaural, de 3mm de ancho, impresa de manera longitudinal justo en medio de las perforaciones y las imágenes de una tira de celuloide de 35mm.

Dos momentos que fueron coyunturales para la formación del cine moderno y los cuales representaron cambios trascendentales en la forma de concebir a este joven fenómeno (el cual llevaba menos de 30 años de existencia en esas fechas) y que únicamente fueron posibles debido a intereses económicos e industriales, “La conversión al sonido ocurrió en el momento que lo hizo, no debido a que la tecnología hubiera sido desarrollada en ese momento (los principios tecnológicos básicos del sonido cinematográfico poco más de dos décadas antes de la conversión), o debido a una evolución de las preocupaciones estéticas de los realizadores (siempre hubo la preocupación por dotar de algún tipo de acompañamiento sonoro a las imágenes en movimiento), sino a que las condiciones económicas eran propicias para los dueños de la industria”<sup>22</sup>.

Este origen puramente industrial y económico del cine sonoro en Norteamérica condicionó notablemente la conceptualización, apreciación y percepción del código sonoro dentro del fenómeno audiovisual en la cultura occidental. Pero, antes de esta vorágine capitalista que generó el sonido sincronizado a las imágenes ¿qué había?, ¿sólo imágenes en movimiento?.

---

<sup>22</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p.109

No, otra vez el elemento clave a considerar es el movimiento. Las imágenes se movían, casi como entes fantasmagóricos. La gente escapó atemorizada del recinto en donde se llevó a cabo una de las primeras proyecciones de los hermanos Lumiere al ver un tren acercándose a toda velocidad. La percepción de las audiencias expuestas a este nuevo fenómeno sensorial tuvo que cambiar radicalmente, adaptarse al movimiento, elemento esencial del sonido, “y del movimiento surgen los ruidos, el sonido, justo como pasa en la vida real.”<sup>23</sup>

Desde ese entonces las imágenes por sí mismas exigían un contrapeso sonoro, todos los elementos y personajes que habitaban el mundo del “cine silente” estaban insertos en una diégesis sonora, el silencio como tal fue un elemento ausente en los primeros años del fenómeno cinematográfico, de hecho, como apunta Isabelle Raynaud en su ensayo *Dialogues in Early Silent Sound Screenplays: What Actors Really Said*, está documentado como los escritores y directores de esa época del cine utilizaban el poder expresivo del sonido para crear historias más complejas y entretenidas. Al respecto, el teórico norteamericano Rick Altman afirma: “En ningún periodo de la historia del cine han sido comunes las proyecciones sin algún tipo de acompañamiento sonoro. En otras palabras el cine silente, nunca existió.”<sup>24</sup>

El carácter público de las primeras proyecciones cinematográficas (éstas se realizaban en carpas, lugares abiertos y en donde por lo menos había 100 personas bebiendo y comiendo) dotaban de un paisaje sonoro peculiar a las imágenes que se movían en la pantalla, “el primer periodo del cine se caracterizó, en lo que se refiere a las condiciones de exhibición, a la primacía del

---

<sup>23</sup> François Jost, “The Voices of Silence” en *The Sounds of Early Cinema* coordinado por Rick Altman y Richard Abel. Traducción del autor. Indiana University Press, Estados Unidos, 2001. p. 49.

<sup>24</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, traducción del autor. Columbia University Press, Nueva York, 2004. p. 36.

espacio público, permitiendo así la participación del público en el espacio sonoro de la proyección de las imágenes en movimiento. Así el sistema de representación del sonido se mantuvo autónomo a lo representado en pantalla, sonidos como risas, llanto, murmullos, cantos, pláticas, eran comunes y formaban parte de la práctica cinematográfica de ese tiempo.”<sup>25</sup>

De igual manera la musicalización en vivo fue una constante en este tipo de eventos, el piano o los pequeños ensambles de cuerdas tenían la capacidad de re significar en su totalidad las imágenes proyectadas. Incluso en algunos países occidentales existió la figura del *barker*, personaje que recitaba elementos importantes en la narrativa, hacía acotaciones o recreaba diálogos.

La casi total ausencia de la palabra hablada y de los sonidos incidentales o ambientales en este joven lenguaje que se concebía a pasos agigantados, permitió la exploración de perspectivas estéticas no realistas, siendo el mayor exponente de esta situación el ilusionista francés George Méliès. “La relación y sincronía entre imagen y sonido depende mayoritariamente del valor artístico dotado a las imágenes proyectadas”<sup>26</sup>. Mientras menos relación y sincronía entre sonido e imagen existiera, mayor eran las posibilidades de experimentar con valores artísticos y estéticos en el cine.

Gracias a esta concepción de lo sonoro en la época del “cine silente”, el fenómeno audiovisual se empapó de magia, de teatralidad, de espontaneidad, el cine se empezaba a concebir como un arte y una expresión sensorial y emotiva del ser. Situación que irónicamente fue aplastada y casi eliminada por la

---

<sup>25</sup> Jean Châteauvert y André Gaudreault, “The noise of spectators, or spectators as additive to the spectacle”, en *The Sounds of Early Cinema* coordinado por Rick Altman y Richard Abel. Traducción del autor. Indiana University Press, Estados Unidos, 2001. p. 184.

<sup>26</sup> François Jost. *Óp. Cit.* p. 48

inclemente llegada del cine sonoro y sus intereses puramente económicos e industriales.

Este cambio de índole económico, industrial y técnico a gran escala que significó la entrada del sonido sincronizado al cine, y que tuvo su origen en Norteamérica, necesitó del flujo de enormes cantidades de dinero en el incipiente gremio cinematográfico. Todo este dinero surgió de los grandes bancos, y por ende las personas de este nicho se volvieron columna vertebral de las jóvenes casas productoras. Estaban ahí para cuidar y recuperar su inversión.

Los banqueros no querían correr riesgo y alejaron al cine de la concepción de la era “silente”, un cine concebido como una experiencia sensorial, estética subjetiva y artística, en donde existía una complicidad con el espectador quien completaba el significado de los estímulos recibidos. En Estados Unidos de América todo esto fue dejado atrás, enterrado, para darle entrada a una manera de hacer cine que se acercaba más a la concepción industrial existente en Hollywood: un lenguaje audiovisual puramente narrativo, de acción-consecuencia, sin ninguna pretensión estética o creativa y cuyo único fin era generar dinero.

Y el código sonoro respondió, apoyó e intensificó este modelo de representación industrial del lenguaje audiovisual: las películas norteamericanas dieron un peso enorme al los diálogos doblados, sacrificando el realismo espacial para priorizar la limpieza e inteligibilidad de los diálogos, los cuales se volvieron el eje central de la narrativa. De igual manera los sonido ambientales e incidentales (creados en estudios) eran utilizados de manera totalmente naturalista, sin ninguna

pretensión estética o creativa y en ese afán de realismo terminaron quitándole naturalidad al aspecto sonoro de las películas.

Otra medida aplicada fue la denominada “curva de la Academia”, la cual restringía el rango de frecuencias utilizado en las películas, que iba de 60Mhz a 8,000Mhz. Esta regla provocó que la voz humana se encontrará siempre en un primerísimo plano, los demás aspectos sonoras y sus pretensiones de jugar un papel más importante en la narrativa del cine fueron sesgadas desde una oficina. El vococentrismo reinó en el código sonoro inserto en el sistema de representación industrial del lenguaje audiovisual.

Esta situación tuvo consecuencias graves: “El problema es que Estados Unidos lo ha hecho un asunto, sino de todo el mundo, de casi todo, imponiendo sus historias, sus géneros y su forma de concebir el cine por encima de las demás y no de forma precisamente amable y de sana competencia con las industrias locales, como la de México, en las que pueden llegar a tener el 90% o hasta el 95% de las pantallas. Y eso sin mencionar lo que sucede en otros medios audiovisuales”<sup>27</sup>. Inevitablemente occidente se permeó de esta manera de concebir el código sonoro en el lenguaje audiovisual, las enormes características expresivas y comunicativas del sonido fueron reducidas y casi extinguidas con tal de reforzar la ideología predominante.

El sonido se subordinó a la imagen, se quedó estancado, algo contrario a su naturaleza, a su esencia: el movimiento. “Comparadas una con otra, las percepciones sonora y visual son de naturaleza mucho más dispar de lo que se imagina. Si no se tiene sino una ligera conciencia de ello es porque, en el

---

<sup>27</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p. 186.

contrato audiovisual, estas percepciones se influyen mutuamente, y se prestan la una a la otra, por contaminación y proyección, sus propiedades respectivas. Contrariamente a lo visual, el sonido supone de entrada movimiento, implica por naturaleza un desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación"<sup>28</sup>. Dentro del lenguaje audiovisual el sonido también es movimiento.

---

<sup>28</sup> Michel Chion. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, París, Francia. 1990. p. 17.

## II. Música

### Tratando de definir a la música

La existencia de una definición concreta y de carácter universal para el concepto de música es casi imposible. Esta situación se debe a que la música es un fenómeno sumamente complejo debido a la cantidad de maneras en las que puede ser abordado: teórica, psicológica, acústica, sensorial, lingüística, etnológica, religiosa e incluso políticamente, son sólo algunas de las aristas que pueden considerarse para estudiarla. Las formas de crear, componer, concebir, escuchar, consumir y los objetivos de la música cambian drásticamente de un contexto geográfico, cultural, social e histórico a otro.

La música es uno de los constructos culturales más antiguos que existen, utilizado primordialmente por el ser humano para reafirmar su existencia en el mundo material, para objetivar su subjetividad. La música es un sistema construido a partir del código sonoro, por lo cual su naturaleza es efímera al existir ésta únicamente en determinados lapsos de tiempo; no es como la pintura o la escultura cuya consumación plástica les garantiza una existencia más duradera y casi perpetua en el tiempo.

Al igual que el lenguaje humano, la música se rige a través de convenciones, reglas, fórmulas e intencionalidades que dependen directamente del contexto histórico, cultural y geográfico en donde se encuentre: No es lo mismo la tradición rítmica de la música francesa del siglo XVIII a la concepción del ritmo que se tenía en esa misma época en la música compuesta en el continente africano; o la intencionalidad perseguida por el actual hip hop creado en los Emiratos Árabes Unidos, la cual difiere radicalmente del hip hop compuesto en

los barrios bajos del sur de Londres. La música es un ente que se encuentra en movimiento perpetuo, construyéndose y de construyéndose sin descanso.

La única característica que permanece inamovible en esta vorágine de movimiento y cambio que es la música es el aporte del creador para su construcción. Al objetivar su subjetividad a través de la música, el compositor, o incluso el ejecutante, irremediamente deja una parte de su historia personal (que es a lo que se llama comúnmente estilo) en la materialización sonora creada.

Esta situación es común en toda la historia de la música. Ya sean composiciones rituales, para complacer a una corte de la nobleza europea, para publicidad o de protesta, la música inevitablemente lleva una parte del creador en su esencia. Y es este elemento de la música el que la liga directamente con el quehacer artístico. Música y arte siempre han mantenido, y mantendrán, un estrecho vínculo.

La música, al tener su matriz en el código sonoro, tiene como uno de sus elementos esenciales al movimiento. Para explicar esto hay que remontarse a la perspectiva física del sonido: el fenómeno musical tiene su génesis en los denominados armónicos naturales, "El universo que habitamos está conformado en esencia por vibraciones, mismas que, al expresarse en el mundo físico como movimiento, y por lo tanto como sonido, tienen entre sus características principales, cuando se trata de cuerpos simples como una cuerda estirada o una columna de aire, la propiedad de generar múltiplos sencillos de su frecuencia fundamental"<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p. 42

Al vibrar un emisor sonoro, éste genera movimiento que es percibido por el oído humano como sonido en un tono determinado, al cual se le llama frecuencia dominante, fundamental o *pitch*, entendida como “la más baja de las frecuencias que componen al sonido”<sup>30</sup>. Al moverse por un medio transmisor (por ejemplo aire o agua) esta frecuencia dominante produce otras vibraciones de menor intensidad producto de la subdivisión de la cantidad de hertz de la frecuencia dominante por números enteros. Es decir, si la cuerda de un violín genera un tono de 100hz, al moverse en el aire este sonido, el oído humano también percibirá vibraciones adicionales de 200, 300, 400, 500 y así sucesivamente, con una intensidad decreciente. Así el oído ya no percibe una frecuencia pura, más bien escucha una onda sonora compleja.

Estas frecuencias naturales que parten de un tono fundamental y se expresan como múltiplos simples de los Hertz de la frecuencia dominante, hacen posible la existencia de la noción de afinado, desafinado, armonía y disonancia al igual que la del concepto de timbre. Sin los armónicos naturales todos los sonidos sonarían casi igual, perderían matices únicos, sería una tarea casi imposible distinguir entre la voz de un oboe y la de una flauta transversal, aunque estuvieran tocando la misma nota, “de esta presencia de vibraciones adicionales o armónicos naturales, resultan dos cosas: en primer lugar la existencia misma de la música tal y como la conocemos y en segundo lugar, el timbre, pues al resonar en lugares distintos, y ser producida de manera distinta, la misma nota sonará distinto debido a la diferente acentuación y atenuación de los armónicos

---

<sup>30</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *Óp. Cit.* (1998). p. 79.

naturales en cada caso”<sup>31</sup>. Al igual que el sonido, la música también es movimiento.

## **Convenciones formales del fenómeno musical**

Como ya se había mencionado antes, al igual que el lenguaje humano, el fenómeno musical se construye a partir de convenciones que ayudan al escucha a dotar de sentido lo que percibe a través del oído. Estas convenciones de carácter formal casi siempre existen y prevalecen a pesar del contexto social histórico, y cultural desde el cual se esté analizando a la música. Al hablar de estas convenciones, se hace referencia a las nociones de: ritmo, métrica, melodía, timbre o color tonal, armonía, textura, y forma. A continuación se explicará cada una de estas propiedades de la música de manera sintética y sencilla.

El ritmo hace referencia a la manera en que se organizan elementos sonoros (incluido los silencios) en un determinado lapso de tiempo, esto en términos de duración e intensidad. El ritmo puede ser percibido a través de dos criterios fundamentales: la actividad rítmica de algún elemento sonoro (es alta cuando la frecuencia de elementos sonoros en un lapso de tiempo es alta, y baja cuando sucede lo contrario); y las capas rítmicas existentes en un momento musical, por ejemplo un piano puede estar tocando acordes largos y lentos al mismo tiempo que la percusiones llevan una intensidad frenética. Ahí existen dos capas rítmicas que al estar juntas provocan un efecto determinado en la percepción del fenómeno musical.

---

<sup>31</sup> *Ibídem.* p. 43.

La métrica se desprende directamente de la noción ritmo, y hace alusión a la manera de medir el tiempo musical a través de la agrupación de las pulsaciones (que en inglés se le denominan *beats*) en patrones regulares. A estos patrones se les denomina compases y pueden estar contruidos en 4/4 (cuatro cuartos), 3/4 (tres cuartos), 6/8 (seis octavos) dependiendo del estilo de música o la intencionalidad del compositor.

Melodía se define como una serie de notas arregladas o puestas en sucesión horizontal (imaginando que estamos hablando de una partitura), que buscan componer una forma musical, la cual es percibida por la mente humana como una unidad que unifica otros criterios musicales como el ritmo o la armonía; “En una pieza musical en donde hay más de una voz, es decir donde existe armonía, la melodía siempre será el elemento dominante de la composición, siempre llevará la delantera con respecto a los demás elementos”<sup>32</sup>.



Melodía: aspecto vertical de la música

De la mano a la noción de melodía está el concepto de timbre musical o como es conocido en occidente, fiel a su tradición ojo centrista, color tonal. Éste concepto es casi idéntico al utilizado para definir el timbre de un sonido, es una especie de

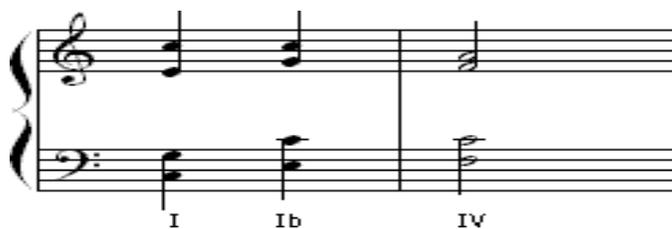
---

<sup>32</sup> Virginia Tech Multimedia Music Dictionary, *Melody*, traducción del autor. Obtenida el 28 de noviembre del 2013 en <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

huella digital dejada por un sonido dando testimonio de su origen y de la manera en que transcurrió por el tiempo. De igual manera, en términos musicales, el timbre o color tonal se define como la cualidad única y específica de un sonido musical, el cual provoca que diferentes emisores sonoros suenen diferente a pesar de estar tocando la misma nota.

La armonía puede ser considerada una de las convenciones formales más importantes del código musical, proviene de los denominados armónicos naturales (propiedad física del sonido antes mencionada en este ensayo), y es la que provoca que reconozcamos a una onda sonora compleja como música y no únicamente como sonido.

En términos musicales la armonía se define como “La combinación de notas que suenan simultáneamente para crear acordes”<sup>33</sup>. y estudia como éstos (entendidos como dos o más notas ejecutadas al mismo tiempo) son organizados, es decir, la armonía se avoca al aspecto vertical de la música en una partitura, a las intencionalidades sonoras resultantes de las diferentes combinaciones creadas al tocar dos o más notas al mismo tiempo. Al igual que en el sonido, de aquí surge la noción de consonancia/disonancia, así como los acordes mayores, menores, disminuidos, aumentados, etc.



Armonía: Aspecto vertical de la música

---

<sup>33</sup> Virginia Tech Multimedia Music Dictionary, *Harmony*, traducción del autor. Obtenida el 28 de noviembre del 2013 en <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

La textura es una convención formal que nace directamente de la armonía, es un aspecto más de ella y hace referencia a como el oído y el sistema nervioso humano perciben las estructuras armónicas musicales. Pueden ser texturas densas, opacas y complejas si existen varias tonalidades sonoras ejecutadas al mismo tiempo. Al contrario, si existen pocas notas tocadas al mismo tiempo la textura se vuelve transparente y el oído es capaz de distinguir fácilmente de dónde proviene cada tonalidad.

Por último está la noción de forma musical que, junto con la armonía, se vuelve una de las convenciones formales esenciales en la música para identificar a un grupo de sonidos y silencios como tal. Ésta es entendida como el principio organizador principal del fenómeno musical, es la estructura de una composición definida por todas las notas, melodías, estructuras armónicas, ritmos, dinámicas, intencionalidades y timbres insertas en ésta. Estos arreglos ayudan a que el escucha perciba los estímulos sonoros-musicales de manera coherente y organizada. Además, al mismo tiempo genera “ganchos”, los cuales quedan en la mente del sujeto que percibe la música.

Ejemplos de forma musical podemos encontrar en las sinfonías del romanticismo europeo del siglo XIX, que se dividían casi siempre en cuatro movimientos, y a su vez cada uno se dividía en introducción, primer motivo melódico, segundo motivo melódico, desarrollo del primer motivo melódico, descanso, clímax desarrollando el segundo motivo melódico y conclusión. O actualmente en la música popular que por lo regular se organizan con la estructura clásica de verso-coro-verso-coro-final.

Las convenciones formales de la música provocan que este fenómeno sea percibido por el oído y el sistema nervioso humano como estructuras complejas, ordenadas y en equilibrio. Esto ayuda a las redes neuronales a desarrollar eficazmente habilidades intelectuales y cognoscitivas de manera sólida. Por ejemplo la noción de ritmo implica la diferenciación de sonidos repetidos y coordinación corporal o la armonía que implica memoria de patrones además de la categorización de sonidos simultáneos, “Son innumerables los beneficios que tiene la música en el desarrollo intelectual, emocional y físico de las personas. Está demostrado que la música no sólo es algo bello: junto con la danza, se trata de una de las actividades más importantes en la vida de los individuos y las comunidades en términos de salud física, emocional, intelectual y social”<sup>34</sup>.

Cabe mencionar que la música, al tener su génesis en el código sonoro también es expresiva: genera vibraciones y movimiento que afectan directamente al cuerpo humano que la percibe. Ya sea música utilizada en rituales primitivos antiguos o en la música compuesta para un comercial de televisión, la expresividad es inherente e inamovible en ella.

Esta expresividad es acentuada gracias a las convenciones formales antes mencionadas: el ritmo, la métrica, la melodía, el color tonal o timbre, la armonía, la textura y la forma dan intencionalidad y dirección a la música, Cualidades que también son capaces de darle otras dimensiones a este fenómeno, como la narrativa, simbólica, social, económica e inclusive política. Como afirma el musicólogo norteamericano Mickey Hart en su libro *Songcatchers: In search of the world's music*, la música siempre ha sido una necesidad evolutiva de la sociedad humana.

---

<sup>34</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p. 78

## **La música en el audiovisual y la influencia de la tradición armónico-tonal occidental.**

Desde su nacimiento, las imágenes en movimiento han sido una especie de centro gravitacional para la música. Es casi imposible concebir una serie de fotogramas moviéndose sin ningún acompañamiento musical o sonoro y esto es debido a la naturaleza física de este fenómeno: todo lo que se mueve, suena. Al percibir movimiento el ser humano espera de manera natural una respuesta sonora.

El lenguaje audiovisual tiene su génesis en el cine, y éste fenómeno estuvo ligado a la música desde su concepción. Paralelo a su kinetoscopio, Edison desarrolló el kinetófono el cual sólo agregaba un fonógrafo que tocaba piezas musicales al azar (y que en raras ocasiones tenían alguna relación con las imágenes proyectadas) a la experiencia visual individual provista por el kinetoscopio. De igual manera, las presentaciones multitudinarias del cinematógrafo de los hermanos Lumiere por lo regular estaban acompañadas por el acompañamiento en vivo del pianista Emile Maraval.

Dependiendo del contexto social, cultural y geográfico, la experiencia musical del cine “silente” tenía escenarios totalmente diferentes. En algunas salas se proyectaban las imágenes en un ambiente de fiesta en donde un cuarteto de jazz ejecutaba sonidos sin hacer mucho caso a lo que los espectadores veían en las pantallas; proyecciones en donde el auditorio estaba en silencio, escuchando únicamente a un solista de piano o a una orquesta completa escondida en un foso; o por ejemplo en países como la India o Japón donde se mezclaban ensambles con instrumentos occidentales con instrumentos locales que

acompañaban a narradores que a la vez cantaban e improvisaban diálogos a partir de las imágenes que se estaban proyectando en la pantalla, “Era una diversidad tan apabullante que provocó que los primeros ejemplos de acompañamiento musical no reflejaran una única práctica unificadora”<sup>35</sup>, lo cual provocó el curioso fenómeno de películas que tenían múltiples interpretaciones y eran recibidas por la audiencia de distintas maneras debido a que en cada sala en que eran proyectadas tenían un referente sonoro y musical diferente.

Para tratar de regular esta situación surgen las denominadas *Cue Sheets*, una especie de catálogo de partituras musicales diseñadas para situaciones específicas y delimitadas en los filmes. Estos catálogos difundidos por las primeras casas productoras en los inicios del siglo XX, contenían música recopilada para escenas de boda, funerales, peleas, persecuciones, encuentros románticos, etc. Lo que resultó de este intento de regular las prácticas musicales en el cine previo a la sincronización sonido-imagen fueron pastiches con diversos y discordantes estilos musicales en un sólo filme, además de los primeros clichés musicales para el mundo audiovisual, como la utilización de disonancias para las escenas de terror o los acordes menores para transmitir atmósferas tristes y frías.

Con la llegada del cine sonoro, lo que antes era un medio para ocultar y minimizar el ruido del proyector y atraer a las audiencias a un espectáculo totalmente nuevo y desconocido, se convirtió en una necesidad: la anécdota del productor estrella de la MGM Irving Thalberg es sumamente ilustrativa, “Nunca hubo un cine silente. Terminábamos una película, la veíamos en una de nuestras salas de proyección, y salíamos destrozados. Era espantosa. Teníamos grandes esperanzas en la película, nos rompíamos la cabeza por ella, y el resultado era

---

<sup>35</sup> Kathryn Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Inglaterra. Traducción del autor, 2010. p.40.

siempre el mismo. Después la poníamos en una sala de cine, con una grabación de una chica aporreando el piano en un foso y entonces se daba toda la diferencia del mundo. Sin la música, simplemente no habría existido la industria cinematográfica”<sup>36</sup>.

De esta necesidad, las *Cue Sheets* naturalmente evolucionaron a la música original para cine, es decir partituras creadas especialmente para un filme y que se incluirían directamente en la banda sonora de la película; ya no habría necesidad del acompañamiento musical en vivo. Esto creó un nuevo nicho para los compositores musicales, y le dio una herramienta creativa sumamente poderosa a los directores y productores de la época que poco a poco se adentraban al mundo audiovisual.

Este nuevo recurso tomó forma en los años treinta del siglo XX en Hollywood, gracias al trabajo de los pioneros Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold y Alfred Newman, músicos provenientes de la escuela romántica occidental del siglo XIX que compusieron las partituras para las películas de *King Kong* (1933), *The Adventures of Robin Hood* (1938) y *Wuthering Heights* (1939) respectivamente.

Pero, ¿cómo funciona la música en el mundo audiovisual?. La música esencialmente es comunicación. Además de ser un vehículo con el cual el hombre objetiva su subjetividad y confirma su existencia en el mundo, es también, gracias a sus raíces rituales, un vínculo entre el ser humano y sus semejantes.

---

<sup>36</sup> Russel Lack, *Twenty Four Frames Under: A Buried History Of Film Music*. Traducción del autor. Quartet Books, Londres, 1997. p. 178.

La música, a través de la organización de ruidos y sonidos en eventos acústicos concretos con una forma definida, es capaz de abrir un canal de comunicación entre el individuo y la cosmogonía en la que está inserto, entendiendo este concepto como el conjunto de creencias, costumbres y prácticas religiosas, sociales, culturales, históricas, políticas, científicas, y tecnológicas de una comunidad, “Una de las funciones fundamentales de los rituales colectivos es la sincronía espiritual-emocional de cada miembro de la comunidad con el cosmos y con sus semejantes. Esta sincronización es propiciada en gran medida por la música, como podemos constatar actualmente en cualquier clase de evento masivo -sea éste de carácter artístico, comercial, religioso o político- en donde la música fuertemente amplificadas no puede faltar”<sup>37</sup>.

Esta función de la música se mantiene en el cine. La música, respaldada por otros recursos como el montaje, el diseño de producción, la actuación, la cine fotografía, la iluminación, etc., sincroniza lo que se está proyectando en pantalla con el espectador, lo sumerge en la diégesis, hace que olvide la naturaleza técnica de una proyección cinematográfica; la música comunica y ayuda a fundir dos realidades distantes en una sola por un determinado lapso de tiempo.

Pero ésta no es la única función de la música en el cine, y en el audiovisual en general. Los alcances expresivos, narrativos, simbólicos y comunicativos del fenómeno musical, sustentados en las convenciones formales antes explicadas, hacen capaz a la música de contextualizar un lugar geográfico o histórico, crear atmósferas emocionales, llamar o resaltar elementos que están fuera de lo mostrado en la pantalla, resolver, clarificar o incluso complicar algunos puntos clave de la trama, fortalecer o dar protagonismo temporal a líneas narrativas

---

<sup>37</sup> Samuel Larson Guerra, *Óp. Cit.* p. 171.

secundarias, ilustrar los pensamientos, personalidades estados de ánimo e intenciones de los personajes, generar empatía con las situaciones descritas a través de las imágenes, unificar y dar ritmo a secuencias totalmente disociadas, simbolizar elementos importantes para el realizador, o incluso contar otra historia totalmente diferente a la que se cuenta visualmente abriendo así posibilidades narrativas para extender las posibles interpretaciones por parte de la audiencia, lo cual provoca una participación activa del auditorio ante el audiovisual que se le está presentando. Y la razón por la que la música es tan significativa y poderosa en el audiovisual “es porque puede hacer todo esto de manera simultanea”<sup>38</sup>

Cabe aclarar que por sí sola la música sería incapaz de lograr todo lo antes descrito. La música en el cine es un elemento complementario e interdependiente que trabaja junto a las demás partes del sistema narrativo y expresivo del audiovisual (montaje, edición, coloración, diálogos, actuación, guión, iluminación, fotografía, dirección, diseño sonoro, diseño de producción, escenografía, puesta en escena, etc.). Por sí solo ni uno de estos sería significativo en el audiovisual, “Ningún elemento cinematográfico puede tener significado si lo tomamos aisladamente : es la película tomada en su conjunto lo que es una obra de arte, y si podemos hablar de los elementos que la componen, lo hacemos un tanto arbitrariamente, separándolos artificialmente para poder discutirlos a nivel teórico”<sup>39</sup>

Entonces, ¿por qué la mayoría de los audiovisuales a los que estamos expuestos actualmente no explotan todas las posibilidades que les ofrece la música como medio creativo? Es muy común encontrar productos audiovisuales en donde la

---

<sup>38</sup> Kathryn Kalinak. *Óp. Cit.* traducción del autor. p. 2.

<sup>39</sup> Andrey Tarkovsky. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema.* Traducción del autor. University of Texas Press, Austin. 1989. P. 114.

música está subordinada a la imagen, pasa inadvertida, únicamente está ahí para resaltar o tal vez contrapuntear lo que el auditorio percibe a través de los ojos.

Las capacidades expresivas, narrativas, simbólicas y comunicativas son mutiladas y esto se debe al sistema de representación industrial en el audiovisual creado, establecido e impuesto al mundo de manera poco amable y casi forzada por Hollywood. En éste sistema de representación audiovisual, la música está arraigada de manera férrea a la tradición armónico tonal occidental, que proviene directamente del Romanticismo musical desarrollado a lo largo del siglo XIX en Europa por compositores como Hector Berlioz, Franz Liszt, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Richard Wagner, entre otros.

Según el político, economista, y ensayista franco-argelino Jacques Attali, la tradición armónico tonal se generó como resultado del advenimiento de la Revolución Industrial y del movimiento artístico del Romanticismo en la segunda mitad del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX en las capitales culturales de occidente: Londres, Viena y París.

Para Attali, la consecuente entrada de capital a la práctica musical cortó de tajo la concepción de la música como un ritual de sacrificio: “En el espacio de los ruidos, la música significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Jacques Attali. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1995. p. 43

Antes de la entrada del capital, la música, junto con las instituciones políticas y religiosas, era un instrumento para re direccionar el poder, para canalizar y poseer la violencia inherente a la condición del ser humano, la cual, según el ensayista franco-argelino, es materializada en el ruido y el sonido.

La capacidad del fenómeno musical para organizar y dotar de forma al sonido a través de convenciones formales, convierte a esta práctica en una especie de ritual del sacrificio, que hace a la música el vehículo ideal para monopolizar la violencia, y por ende el poder en una sociedad determinada.

La entrada del capital al mundo de la música modifica la naturaleza del músico, lo convierte en un empresario que genera ingresos al vender su obra, al vender los signos a través de los cuales organiza y da forma al mundo sonoro. Deja de ser un sirviente o un chamán, la música sale de los recintos sagrados, palacios e iglesias para entrar a la sala de conciertos en donde es necesario pagar para escuchar y presenciar un espectáculo.

La música mantiene su objetivo de canalizar la violencia, de re direccionar el poder, pero deja de ser un ritual para convertirse en una representación del mundo; de un nuevo orden equilibrado y armónico, de una realidad perfecta en donde la violencia es suavizada, camuflada, en donde el ruido se convierte en armonías predecibles y melodías que no se alejan de una tonalidad determinada, en donde las disonancias no existen. Es ahí donde los códigos musicales formales se transforman para dar lugar a la existencia de la tradición armónico tonal.

Como su nombre lo indica, este sistema de representación musical se basa en dos principios fundamentalmente: la tonalidad y la armonía. La tonalidad es entendida como una forma de componer música en donde toda la construcción y diseño de lo sonoro se mueve alrededor de una tonalidad o nota específica que actúa como punto focal de la pieza musical. Todas las demás notas se mueven alrededor de este centro gravitacional que es en donde la composición inicia y termina. Las tonalidades se dividen principalmente en dos modos: mayor y menor y es a partir de estas modalidades que se han creado las convenciones o clichés más utilizados en la música occidental: las tonalidades mayores para connotar alegría y las tonalidades menores para transmitir tristeza.

La música occidental entrelaza la concepción de armonía al sistema tonal: privilegia ciertos acordes que poco a poco se alejan del centro tonal creando tensión. Cuando se está a punto de llegar a la disonancia, la armonía resuelve esta situación regresando a la tonalidad base. Nunca se pierde el equilibrio; el orden y la perfección siempre prevalecen en esta concepción musical.

Cabe resaltar también cómo la tradición armónico tonal occidental le da un lugar privilegiado al aspecto melódico de la música. Los compositores utilizan esta convención formal para crear ganchos para el espectador, a través de frases reconocibles buscan captar la atención y dejar un rastro tangible en la mente del escucha. De ahí surge el recurso del *leitmotif*, entendido como “un motivo recurrente en una composición que representa a una persona, idea o emoción”<sup>41</sup>.

La cuestión es ¿cómo esta tradición musical, consolidada y expuesta a todo el mundo por los compositores del romanticismo del siglo XIX, se ha mantenido

---

<sup>41</sup> Virginia Tech Multimedia Music Dictionary, *Leitmotif*, traducción del autor. Obtenida el 24 de diciembre del 2013 en <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

como el canon a seguir por todas las grandes producciones de Hollywood? “El modernismo estaba en pleno florecimiento en las salas de concierto, y la música popular estaba aprovechando el interés generado por la radio y el crecimiento de la industria disquera. Aún así el Romanticismo fue adoptado como el vehículo para que Hollywood satisficiera sus necesidades musicales”<sup>42</sup>.

La respuesta a esta cuestión es dilucidada por el filósofo Theodor Adorno en su libro *Composing for films* escrito en colaboración con el músico alemán Hanns Eisler. Para los autores, el código musical romántico, sustentado en la representación de un mundo armónico y casi utópico, tiene una función política soportando al capitalismo, ya que es capaz de arrullar los impulsos anárquicos del ser humano y hacerlo aceptar el *status quo*, distrayéndolos de los efectos alienantes de la vida bajo el sistema capitalista.

Para Adorno, la música armónico-tonal dentro del cine funciona como una droga. Las armonías predecibles, los *leitmotifs*, el uso de los metales para connotar heroísmo o de las cuerdas para transmitir sensaciones relacionadas con el amor o el romance, la tendencia al abuso de la musicalización tanto en términos de formato (grandes orquestas sinfónicas para denotar grandeza en la producción) o en duración (música extradiegética de principio a fin de la película) enmascaran y alejan al espectador de la constitución material del cine, lo hacen un individuo pasivo y acrítico a los valores que la producción está transmitiendo.

Así, este código musical ha sido explotado por Hollywood ayudando a consolidar “un lenguaje cinematográfico – conocido como modelo de representación industrial – que es un lenguaje hegemónico, conservador, manipulador,

---

<sup>42</sup> Kathryn Kalinik. *Óp. Cit.* p. 64.

maniqueo, colonizador y alienante. Y simultáneamente muy eficaz, poderoso y atractivo”<sup>43</sup>. Esto se puede observar en el éxito de las producciones donde esta forma musical es utilizada: *Star Wars* (1977) de John Williams, *Out of Africa* (1985) de John Barry y *The Lord of the Rings* (2001) de Howard Shore. De igual manera no es casualidad que en la toma de posesión de la presidencia de Estados Unidos de América en 2008 por parte de Barack Obama, fuera musicalizada por una partitura compuesta por John Williams.

De aquí surge otra cuestión, ¿por qué este sistema de representación, que afecta a todo el universo audiovisual y no únicamente al cine, es tan efectivo? ¿Por qué lo aceptamos como norma regulatoria, como un sinónimo de “calidad?”. Mucho tiene que ver la manera en que la escucha ha sido concebida y conceptualizada en occidente, la cual está fuertemente arraigada al concepto de ojo-centrismo, tema que se ahondará en el siguiente capítulo.

---

<sup>43</sup> Samuel Larson Guerra. *Óp. Cit.* p. 186.

### III. Sistema de escucha construido culturalmente

#### Tradición oral.

El cristianismo, el islamismo y el judaísmo, los tres pilares religiosos monoteístas fundamentales en la formación de la civilización contemporánea, conciben al sonido como un elemento esencial para la génesis del mundo. La Biblia, el Corán y la Torá coinciden al situar a la palabra, entendida como objeto sonoro, como el principal instrumento para la creación divina, “en todas las grandes religiones lo sonoro está siempre presente como elemento consustancial de la creación: es a través del verbo, en tanto energía activa, que se desencadena el proceso de Génesis”<sup>44</sup>.

Dios únicamente necesita emitir sonido, pronunciar palabras para crear; sus profetas en la tierra tienen la misión de compartir y enseñar la palabra de la deidad principal para guiar por el camino del bien a la humanidad en el plano terrenal, “palabra de Dios, alabado sea El Señor”. El sonido equivale a la creación, y a la vez la tradición oral emanada de éste es un poderoso elemento de cambio, un catalizador de poderosos efectos en el mundo material.

Tradición oral, sobre la que están edificadas todas las civilizaciones antiguas: Todo el conocimiento, costumbres, tradiciones, mitos, innovaciones tecnológicas, políticas, culturales, económicas, artísticas y sociales generados por éstas fueron transmitidos y preservados a través del habla. El sonido fungió como unificador, transmisor, creador e historiador a la vez. El verbo es el cimiento de las sociedades contemporáneas.

---

<sup>44</sup> *Ibidem.* p.88.

No es casualidad que la religión Védica, una de las más antiguas de la humanidad y de la cual surgió el Hinduismo, considerará al sentido del oído como el principal eje de la percepción humana. Sustentada en cuatro textos sagrados denominados Vedas (cuya etimología *vedá* proviene del término indoeuropeo *weid* que significa “ver”) jerarquiza a los sentidos de la siguiente manera, partiendo del más importante al menos: Oído, tacto, vista, gusto y olfato. En la antigüedad lo verdadero, lo esencial, el conocimiento sólo se revelaba, se “veía” con los oídos, no con los ojos.

La supremacía de la tradición oral, del sonido y del sentido del oído empezó a ser eclipsada en occidente a lo largo del siglo XV; “En Occidente, en los tiempos del Renacimiento, con el desarrollo de la imprenta y de la perspectiva pictórica, el oído cedió ante el ojo como el más importante recolector de información. Antes de los días de la escritura, en los tiempos de los profetas y las épicas el sentido del oído era más vital que el sentido de la vista. La palabra de Dios, la historia de la tribu y cualquier otra información importante era escuchada, no vista”<sup>45</sup>.

### **La imprenta y sus consecuencias.**

Fue alrededor del año de 1450 cuando Johannes Gutenberg perfeccionó el método y el equipo técnico para poder imprimir y reproducir libros en mayor cantidad a una menor velocidad de producción. Aunque la práctica de imprimir imágenes y tipografía ya existía siglos atrás en Oriente, o en el mismo Occidente con la xilografía y el grabado, fue hasta que el visionario orfebre alemán nacido en la comunidad de Maguncia imprimió diversas copias de la famosa Biblia de

---

<sup>45</sup> Raymond Murray Schafer. *The Soundscape Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, traducción del autor. Destiny Books, Rochester, 1994, p, 10-11.

las 42 líneas cuando se consideró a la imprenta como una de las innovaciones tecnológicas que revolucionaron a la sociedad.

Pero se debe de tener cuidado al hablar de la imprenta como creadora de cambios sociales, culturales e históricos; habría que matizar su importancia “Hablar de la imprenta como agente de cambio es sin duda cargar demasiado énfasis en el medio de comunicación a expensas de los autores, los impresores y los lectores que utilizaron la nueva tecnología con diferentes finalidades. Más realista sería ver a la imprenta, como en los nuevos medios de siglos posteriores, más un catalizador que contribuye a los cambios sociales que a los orígenes de éstos”<sup>46</sup>.

Es innegable que la imprenta, aunada a otros factores de carácter social, político, cultural, histórico y económico, fue determinante en el rompimiento del paradigma sonoro-oral en occidente para dar entrada al paradigma visual-escrito. Esta nueva forma de recopilar y transmitir información permitió poner el conocimiento al alcance a una mayor parte de la población y generar diferentes posturas a los cánones de conocimiento establecidos lo cual desembocó en la crítica de la autoridad. De igual manera, posibilitó la construcción de bloques de conocimiento más hondos, al poder construir sobre el pasado y dejar un registro tangible de esto.

Estos cambios en la sociedad y su manera de percibir la realidad dieron a pie a sucesos históricos tales como el Renacimiento, la Reforma Protestante liderada por Martín Lutero, o las Revoluciones Industriales y Científicas que ocurrieron a lo

---

<sup>46</sup> Asa Briggs y Peter De Burke. *De Gutenberg a Internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Taurus Historia, México D.F., 2002. P. 34.

largo de los siglos XVIII y XIX. La imprenta fue un catalizador que ayudó al posicionamiento hegemónico de un modelo que únicamente contemplaba la razón, lo científico, lo empírico y lo tangible, siempre apuntando hacia el progreso; fue iniciadora de una revolución lenta que a largo plazo mutiló la percepción humana al entronizar el sentido de la vista en detrimento de la noción de escucha.

Pero esta jerarquización de lo visual sobre los demás sentidos en la cultura occidental, fue asentada en su totalidad gracias al papel que desempeñó la reproductibilidad exacta y la difusión de las imágenes en Europa a partir del siglo XV.

### **La reproductibilidad exacta de las imágenes y el ojo-centrismo**

Es necesario hacer la acotación de que generaciones antes de la existencia de las Biblias de 42 líneas impresas por Johannes Gutenberg, las imágenes y su reproductibilidad ya jugaban un papel decisivo en la construcción de la sociedad occidental. Bizancio, que después de la caída de Roma en el siglo V se volvió el faro cultural de Occidente, era una ciudad inundada de imágenes “La cultura bizantina que se desarrolló en una región de Europa con un nivel de alfabetismo muy bajo fue una cultura de iconos pintados de Cristo, la Virgen y los santos”<sup>47</sup>. En el imperio bizantino la institución religiosa del cristianismo se valía de las imágenes para enseñar, adoctrinar y también para re direccionar y monopolizar el poder.

---

<sup>47</sup> *Ibidem.* p.18.

Legitimar el poder a través del código visual-pictórico era una práctica común del cristianismo occidental: famosos eran los mensajes mandados por las autoridades papales a través de pinturas en medio de disputas por el poder, como el caso del fresco *El Castigo de Cora* realizado en la Capilla Sixtina de Roma por el pintor florentino Sandro Botticelli en donde se representa a un hombre siendo tragado por la tierra después de dudar de la autoridad de Moisés, “encargado por el papa Sixto IV en una época en que corrían rumores acerca de la convocatoria de un concilio de la Iglesia para limitar el poder del papa. El fresco es una clara afirmación de que el papa es el nuevo Moisés y que la rebelión no compensa. Para ese entonces ya eran bien conocidos los usos de la imagen para despertar las emociones de los espectadores”<sup>48</sup>.

De igual manera, a principios del S.XV el aguafuerte y el grabado ya eran métodos ampliamente utilizados para reproducir imágenes de manera exacta. Pero fue con la imprenta de Gutenberg, que la difusión de éstas manifestaciones y la exactitud de sus reproducciones se agudizó, situación que provocó, según el curador norteamericano William Ivins Jr., un avance para la concepción del mundo racional y tecnológico, “La importancia de ser capaces de repetir exactamente las manifestaciones gráficas es indudablemente mayor para la ciencia, la tecnología y la información, que para el arte”<sup>49</sup>.

En su libro *Análisis de la imagen pre fotográfica*, el autor norteamericano hace hincapié en desmitificar la “oscuridad” del periodo de la Edad Media en occidente, ya que fue ahí en donde se generaron las bases tecnológicas que posibilitaron la reproductibilidad exacta de la imagen, actividad que hizo avanzar

---

<sup>48</sup> *Ibidem*. p. 49.

<sup>49</sup> William Ivins Jr, *Análisis de la imagen pre fotográfica*. Editorial Gustavo Gill, Universidad Pompeu Fabra, España, 1975. p. 13.

de manera cualitativa el pensamiento racional, objetivo y tecnológico, alejándose así del ideal clásico griego y romano.

Para Ivins, las culturas clásicas basaban su existencia en un anhelo perpetuo hacia lo pasado, lo cual inevitablemente llevó al estancamiento y a la degradación ya que no había curiosidad por la innovación, por lo nuevo. Fue el pensamiento racional y tecnológico de los siglos oscuros el que logró a largo plazo hacer avanzar a la sociedad occidental. La exactitud y el rigor sustituyeron a la subjetividad y al conformismo teniendo a la imagen como principal vehículo para transmitir o crear conocimiento.

La consecuencia lógica de esta situación fue la entronización de la vista como el sentido hegemónico de la percepción humana, cuya función fue relacionada directamente con el avance, con el progreso. Así se creó en occidente una concepción ojo-centrista del mundo, sustentada en el pensamiento científico, racional, empírico, tecnológico, material y positivista en donde lo intangible no era tomado en cuenta, razón por la cual el sonido y el sentido del oído fueron ignorados y desplazados a un segundo plano.

La estructura ojo-centrista occidental puede ser identificada de manera manifiesta en el lenguaje, la mayoría de los conceptos que hacen alusión a la vista está ligados invariablemente a connotaciones de progreso, mejoría o supremacía: Ver es entender, “¿No lo ves?”, La Ilustración, Los siglos de la luz, el iluminismo, a los talentosos también se les conoce como iluminados, “se me prendió el foco”, etc.

De hecho, este lenguaje anclado a lo visual alcanza para describir y conceptualizar elementos relacionados estrechamente con el sonido; “grabar” el sonido, sonidos altos o bajos, color tímbrico, sonidos con texturas opacas o brillosas.

De igual manera el fenómeno audiovisual no se salva: se “ve” una película cuando el cine es claramente un medio compuesto por los códigos visual y sonoro, o las famosas “voces fuera de campo” que hacen referencia a cuando las fuentes sonoras no están dentro del campo visual. Son pocos los conceptos que no estén intervenidos por alguna noción visual y sean elaborados únicamente con rasgos de su propio campo de estudio.

La enajenación visual inunda el pensamiento occidental de manera casi natural, “En una cultura dentro de la cual “ver” quiere decir entender, los poderes epistemológicos del sujeto están claramente dados como una función de la centralidad del ojo. En la civilización occidental la vista se convierte en el Cetro Real para la aprehensión del mundo externo. El concepto de conocimiento está partido desde el principio. Esta división es apoyada por el sistema establecido y por el mantenimiento de posiciones ideológicas entre lo inteligible y lo sensible, el intelecto y la emoción, hechos y valores, razón e intuición”<sup>50</sup>

Como apunta el sonidista mexicano Samuel Larson Guerra, la relación de lo sonoro con lo visual en occidente puede ser comparada con el supuesto predominio de lo masculino ante lo femenino: las dos son relaciones asimétricas en donde lo visual-masculino es injustamente superior a lo sonoro-femenino, todo

---

<sup>50</sup> Mary Ann Doanne, “Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing”, en *Film Sound: Theory and Practice*. Elisabeth Weiss y John Belton (eds.) Columbia University Press, Nueva York, 1995. p. 55.

esto cimentado en una falacia construida cultural e ideológicamente durante casi siete siglos y que hoy es percibida como inherente, innegable e irremediable.

### ¿Cómo se escucha en occidente?

Insertos en esta estructura ojo centrista, ¿en qué situación queda la escucha en occidente y los países herederos de esta visión, por ejemplo México?. El profesor Miguel Mani, en su ensayo *Modos de oír: la construcción de la escucha como apreciación estética en el paisaje sonoro* argumenta que la manera en la que cada individuo escucha es una construcción formada por las influencias sociales, culturales y estéticas en los que éste es expuesto desde pequeño “Existen ciertos sistemas para normar la escucha. La forma en la que tales sistemas se establecen responde a ciertas condiciones culturales y estéticas que norman la forma de escuchar, las cuales son aprendidas y desarrolladas ya sea por una educación formal o bien de manera informal mediante lo que formalmente es aceptado como sonidos agradables”<sup>51</sup>.

Con sus excepciones, en la mayoría de las comunidades de occidente u occidentalizadas el sistema de escucha está permeado por la estructura ojo-centrista; supremacía de lo visual que mutila al sentido del oído y lo relega a un segundo plano. Esto provoca que aunque exista una enseñanza formal en relación a la escucha, como por ejemplo la obtenida por un músico o por un ingeniero en audio, el oído se cierre a la totalidad del espectro sonoro y sólo se interese por los fenómenos acústicos que son considerados “bellos” o

---

<sup>51</sup> Miguel Ángel García Mani, "Modos de oír: la construcción de la escucha como apreciación estética en el paisaje sonoro" en *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*, coordinado por María de Lourdes Romero y Marcos Enrique Márquez. UNAM, México, 2013. p. 98.

“agradables” gracias a convenciones culturales y/o sociales, alimentadas también en gran parte por la tradición musical armónica tonal difundida ampliamente por la industria audiovisual de origen norteamericano cuyo alcance en el mundo es apabullante.

La percepción del oído (aunque también podría aplicar para los demás sentidos) está regida por el canon de estética occidental más común: lo bello necesariamente debe producir placer, ser agradable, complacer; la Real Academia Española define a la palabra estética, como “algo perteneciente o relativo a la apreciación o percepción de la belleza, lo que provoca *placer estético*”<sup>52</sup>. Esto reduce dramáticamente la utilización de nuestro oído, lo concentramos a un rango de frecuencias inundado de placer y belleza, pero que es sumamente corto y limitado.

Aunque sea dentro de un contexto de una escucha informal, cotidiana, los oídos del escucha occidental (si no están siendo taponeados, bloqueados e incluso lastimados por los altos volúmenes de unos audífonos) sólo perciben, se interesan en los sonidos agradables, “bonitos”, por lo regular sonoridades con timbres suaves, melódicos, con texturas simples y altos volúmenes. Las demás frecuencias entran por el oído, pero no son procesadas por el cerebro.

Sería lógico asumir que esta situación cambia cuando el individuo tiene una enseñanza musical, en donde el oído es educado para percibir de una manera integral y más detallada. Pero sucede lo mismo que con la escucha informal: la belleza occidental restringe y mutila, todo lo que no sean armonías predecibles, melodías en escalas menores y mayores, estructuras rítmicas convencionales,

---

<sup>52</sup> Real Academia Española. *Estética*. Obtenido el 2 de enero del 2014 en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=est%E9tica>

texturas claras e instrumentos ejecutados a la perfección, sin margen de error, no existe.

La música electroacústica, la distorsión, disonancia, la exploración y experimentación sonora, la música del mundo, los instrumentos autóctonos, o los instrumentos utilizados de manera no tradicional, son considerados ruidos, sonoridades no deseadas y por lo tanto ignoradas. Es común encontrar a “melómanos”, “especialistas” o “críticos musicales” que únicamente consideran música a la realizada con el modelo clásico europeo. Por eso, la escucha musical occidental “puede lograr una gran sensibilización sonora, una enorme capacidad de destreza auditiva, una pericia en el oído admirable, pero sólo será para un rango muy pequeño de sonidos”<sup>53</sup>.

En este sentido, la propuesta del compositor y pedagogo musical canadiense Raymond Murray Schafer de escuchar a través del paisaje sonoro es interesante y propositiva. El concepto de paisaje sonoro (que en la palabra “paisaje” acusa la carga visual de la cual es casi imposible escapar en occidente) es entendido como la totalidad sonora de un lugar en específico. El también compositor canadiense propone aprovechar la inexistencia de parpados en los oídos, para en su totalidad un contexto sonoro en específico, no solamente los sonidos agradables y placenteros.

El problema de la propuesta de escuchar a través del paisaje sonoro de Schafer es el objetivo final: delimitar y separar los *romances* sonoros de las *fobias* sonoras, escuchar de manera más detallada y consciente para después

---

<sup>53</sup> Miguel Ángel García Mani, *Óp. Cit.* p.105.

diferenciar lo placentero de lo indeseable. El canon estético occidental invariablemente se presenta para autocensurar a la escucha.

Otra propuesta de carácter teórico acerca de la escucha que sería interesante considerar es la de los modos de audición, realizada por el padre de la música concreta, el compositor Pierre Schaeffer. En su libro *Tratado de los objetos musicales*, el músico francés diseña un modelo cuya finalidad es explicar los procesos mediante los cuales se obtiene información a través del oído. Este se divide en cuatro frases:

1. Oír, o percibir un sonido sin más.
2. Escuchar, o concentrarse en una sonoridad
3. Entender, que implica separar un estímulo sonoro de los demás para su correcta apreciación
4. Comprender, o llegar a una escucha semántica que implica decodificar el significado de un sonido.

El escucha occidental promedio se mueve entre los primeros dos modos de audición, o rara vez llega al tercero con los sonidos convencionalmente aceptados. Las demás sonoridades, las indeseadas o desagradables se mantienen invariablemente en el primero. Occidente oye, a veces escucha, nunca entiende ni comprende, aquí la escucha está mutilada, censurada y contenida.

## IV. Propuesta

Ante este sistema de escucha construido culturalmente, y más específicamente a la cultura de la escucha occidental influenciada por diversos factores sociales, culturales e históricos (entre ellos la ideología sonora musical difundida a través de las producciones audiovisuales de origen norteamericano), considero necesario redoblar esfuerzos en profundizar en los abordajes teóricos, conceptuales y cognoscitivos de las capacidades expresivas y comunicativas de los códigos sonoro y musical.

La propuesta de proyecto sonoro que acompaña este ensayo, titulado *Presentimiento Complejo*, tiene estos objetivos como meta principal; buscará profundizar y categorizar el concepto de adaptación sonora para después aplicarlo a una serie de productos concebidos en un lenguaje puramente visual (parte de la obra pictórica del pintor ruso Kazimir Malévich) el cual derivará en una nueva obra compuesta y construida en los códigos sonoro y musical.

“El universo sonoro es el ámbito en el que se produce la comunicación de las sensaciones más primarias, esenciales y difícilmente racionalizables que es capaz de percibir y expresar el ser humano”<sup>54</sup>, situación posibilitada debido a la esencia de lo sonoro: el movimiento. Cualidad que de igual manera impregna al fenómeno musical y le permite romper sus propias estructuras, que como fue abordado anteriormente en este ensayo, han sido utilizadas para dominar y oprimir, y las cuales tienen en la utilización de los códigos sonoros y musical de la producción audiovisual industrial uno de sus ejemplos más evidentes.

---

<sup>54</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *Óp. Cit.* (1998). p.15.

De igual manera, el movimiento será el puente que posibilitará esta adaptación sonora. El movimiento inherente en la obra pictórica de Kazimir Malévich y en su proceso creativo será representado en el movimiento de lo sonoro y su organización en estructuras musicales.

*Presentimiento Complejo* buscará revertir una de las premisas principales del concepto de ojo-centrismo: utilizar términos alusivos a la visión para describir y conceptualizar elementos pertenecientes al sonido. Haciendo alusión a Jean-Luc Godard, cineasta francés y uno de los creadores audiovisuales más importantes y significativos de la historia, quien pensaba que para derribar estructuras del pensamiento era necesario subvertir los códigos de éstas, el producto sonoro resultante de este proyecto describirá y representará algunos elementos puramente visuales de la obra de Kazimir Malévich a través de los códigos sonoro y musical.

## **Adaptación Sonora**

La piedra angular de este proyecto, el cual se coloca en la categoría de diseño de música, es el concepto de adaptación sonora. Como los acercamientos de índole teórico a esta concepción son escasos, será necesario construir una definición a partir de los estudios realizados al proceso de adaptación de la literatura al cine; como afirma el teórico español José Luis Sánchez Noriega, ésta y la adaptación sonora persiguen el mismo fin: “hacer una obra original, debido a la diferencia radical entre los medios expresivos”<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona, 2000. p.24

La Real Academia Española define la palabra adaptar como “la modificación de una obra de carácter científico, literario, musical, etc., para que pueda difundirse entre un público distinto del que iba destinado en un principio, o darle una forma diferente de la original”<sup>56</sup>. Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*, asevera que los términos transposición, traslación, trasvase, recreación e incluso imitación (entendiendo al concepto de imitación no como una calca, sino como giro o construcción<sup>57</sup>), pueden utilizarse indistintamente para referirse al proceso de adaptación, el cual hace alusión directa al hecho de experimentar de nuevo una obra en un código distinto con el que fue creado originalmente.

Anclado a estos elementos es posible definir la adaptación sonora como el proceso por el cual un objeto de carácter expresivo, comunicativo o artístico, manifestado en un lenguaje o código específico deviene, mediante la transformación de algún elemento esencial (ya sea de carácter formal o creativo), en la creación de un nuevo producto sonoro. El aporte creativo del autor del producto resultante será vital para el reconocimiento de los referentes de la obra origen.

El proyecto *Presentimiento Complejo* buscará adaptar sonoramente un elemento esencial y que es constante en la obra pictórica del autor ruso Kazimir Malévich: el proceso creativo mediante el cual compuso su obra. Este consistía en desplazar un cuadrado negro sobre el lienzo blanco, acción que derivaba en la construcción de diferentes formas y figuras a partir del mismo.

---

<sup>56</sup> Real Academia Española, *Adaptar*. Obtenido el 16 de abril del 2013 en <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptaci%C3%B3n>

<sup>57</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*. Flammarion, París, 1968. p.288.

## El proceso creativo en la obra pictórica de Kazimir Malévich

Kazimir Malévich fue un pintor ruso nacido en la ciudad de Kiev (cuando esta formaba parte del Imperio Ruso) el 11 de febrero de 1875. Su obra artística es principalmente reconocida por pertenecer a la corriente pictórica del suprematismo; la cual fue creada y teorizada por él.

Para el artista ruso, y en consecuencia para el pensamiento suprematista, la pintura no es únicamente una expresión artística, más bien está orientada al pensamiento científico, por lo que su objetivo principal no es plasmar elementos artísticos, estéticos, expresivos e incluso técnicos dentro de un lienzo; sino revelar lo auténtico de los fenómenos que afectan y rodean al ser humano. Malévich señala que el intento de imitar la realidad, una constante en la mayoría de las corrientes pictóricas anteriores al suprematismo, aleja a la pintura de su función científica.

Según Malévich, la única manera de llegar a la creación y revelación de lo auténtico es mediante la interacción de fuerzas o elementos de carácter abstracto, los cuales se encuentran tanto en el mundo exterior, como en la subjetividad del autor: “la pintura o la escultura no revelan jamás ni la luz, ni el color, ni la forma, sino la reacción que se produce en la colisión de fuerzas que yacen dentro y fuera de mí”<sup>58</sup>.

Para el autor ruso, dentro de la ciencia pictórica, el pintor debe recurrir a la luz. Pero no a la luz en un sentido físico, óptico, o al de la mimesis de este fenómeno a través de un pincel. Malévich hace alusión al concepto de la luz del saber, la

---

<sup>58</sup> Kazimir Malévich. *La luz y el color*. Obtenido el 16 de abril del 2013 en <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero3/rev-3/malevich>

cual, “no da sombra ni claridad pero es a pesar de todo resplandeciente, sus rayos penetran por todo y obtienen así, el conocimiento de los fenómenos que son ocultados a todos los demás rayos”<sup>59</sup>.

La luz del saber es necesaria para dispersar las tinieblas del mundo. Y son justamente esas dos fuerzas (la luz del saber y las tinieblas del mundo) las que son capaces de crear nuevas formas al ser fusionadas. Al colisionar develan la autenticidad de los fenómenos.

Apelando al principio de la no figuración, mediante el cual Malévich asegura que “la consciencia aspira a lo absoluto”<sup>60</sup>, el autor ruso en su obra *Cuadrado negro* (1915) plasma en el lienzo las dos fuerzas antes mencionadas a través de un cuadrado negro (centro absoluto, génesis de toda construcción humana) sobre una superficie totalmente blanca.

Según Malévich, al mover este cuadrado negro a través del lienzo blanco, nuevas formas y colores se construyen, y poco a poco develan la autenticidad de los fenómenos existentes en la realidad circundante del ser humano.

### ***Presentimiento Complejo***

El proyecto *Presentimiento Complejo* buscará adaptar sonoramente este proceso para componer una pieza musical construida con medios electrónicos. Para este fin las nociones musicales de ritmo, métrica, melodía, tono, timbre, armonía, textura, panorámica y forma serán esenciales.

---

<sup>59</sup> *Ídem*

<sup>60</sup> *Ídem*

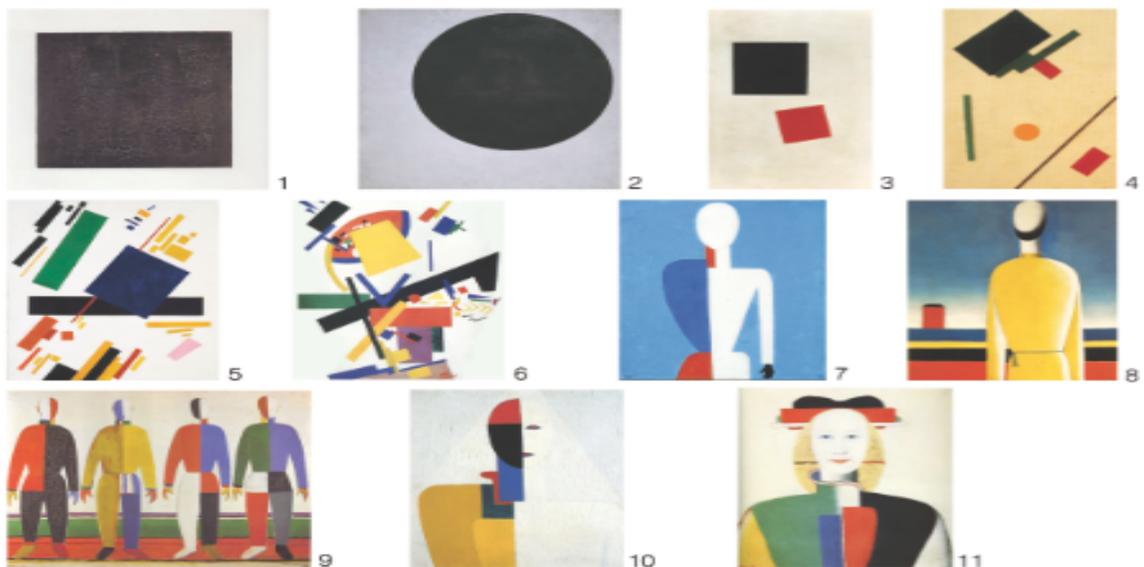
En este caso el nuevo centro absoluto, el cuadrado negro, será sustituido por la nota musical Do 4 (considerada el punto medio en un teclado de 88 teclas, ocho octavas basado en la escala diatónica), mientras que el lienzo blanco será representado por el tiempo, delimitado y cuantificado mediante compases musicales con un tempo, una métrica y una duración determinadas.

La nota musical, cuya sonoridad inicial tendrá un carácter sintético, se desplazará a través de los compases musicales. Este desplazamiento será reproducido mediante movimientos de Do 4 en la tonalidad, cambios timbre y ritmo, desplazamientos en las octavas, diferentes panorámicas, la unión de otras notas musicales las cuales derivarán en construcciones armónicas y melódicas, diferentes texturas, etcétera. Esto provocará la composición de nuevas figuras y formas musicales.

La composición musical resultante, conformada por varios pasajes que al final serán ensamblados en una única pieza cuya duración será de 20 minutos aproximadamente, partirá de una sonoridad sintética, casi artificial y minimalista que poco a poco irá creciendo en figuras, formas, tonos, texturas y motivos musicales más orgánicos en donde la inclusión de elementos no musicales como los paisajes sonoros le darán una dimensión nueva y totalmente diferente a la sonoridad desde la cual se partió.

Esto es para tratar de hacer un símil de la evolución de las pinturas suprematistas de Malévich creadas a partir del proceso creativo antes expuesto: de cómo parten de la abstracción, que al ir develando la autenticidad de los fenómenos de la realidad circundante se transforman en composiciones pictóricas de carácter figurativo. Esta evolución puede ser ejemplificada y sintetizada con las siguientes

pinturas ordenadas en secuencia: *Cuadrado negro* (1915), *Círculo negro* (1915), *Cuadrado negro y cuadrado rojo* (1915), *Composición suprematista* (1916), *Composición suprematista* (1916), *Suprematismo* (1916), *Torso* (1928), *Presentimiento complejo (Torso en camisa amarilla)* (1932), *Los Deportistas* (1932), *Torso femenino* (1932) y *Mujer con peine en la cabeza* (1933)



La pieza resultante del proyecto *Presentimiento Complejo* expresará este proceso en una sola composición, ofrecerá distintas sonoridades, intenciones y sensaciones en un único momento musical.

## V. Conclusiones

La propuesta de este ensayo no tiene como objetivo principal afirmar que el sentido de la vista sea un elemento sensorial negativo. Este trabajo se orienta a recalcar cómo y por qué la mayoría de las comunidades occidentales, o occidentalizadas dejaron de escuchar, oler, saborear y sentir sólo para ver.

El ojo tiene párpados, se cierra, puede quedar ciego, la vista puede nublarse, turbarse, el oído no. La percepción sonora en el ser humano siempre está activa, el silencio absoluto no existe dentro de la tierra, aunque existan problemas de sordera agudos, el individuo siempre puede escucharse a sí mismo, a su cuerpo y su funcionamiento interno, a su mente.

En occidente el ser humano está mutilado sensorialmente, lo cual provoca que los valores sociales, culturales, políticos, históricos y económicos chatarra y alienantes transmitidos por el sistema hegemónico en que estamos insertos, sean aprehendidos sin mucha resistencia (y en muchos casos hasta con gusto) por los individuos conformantes de una sociedad. Y ahí, la escucha disminuida y contenida ha jugado un papel decisivo para adormecer al ser humano, restringiéndolo del espectro sensorial e informativo al que está expuesto, que está enfrente de él, pero que no percibe.

En ese sentido, la producción audiovisual occidental también ha jugado un papel esencial en la difusión de una ideología opresiva que prefiere individuos acríticos y pasivos, valiéndose principalmente de la supremacía visual sobre los demás sentidos.

Ahí, todos los alcances comunicativos de los códigos sonoro y musical son limitados para que tengan la función de privilegiar al código visual, además de transmitir una sensación de orden y armonía (armonías predecibles, vococentrismo, sonidos con efectos naturalistas y redundantes, música extradiegética todo el tiempo para recalcar lo visto en pantalla y fuertemente anclada a la tradición armónico, tonal, etc.) para que el auditorio acepte como naturales todos los valores transmitidos por el producto audiovisual, “Así, el sonido de los medios audiovisuales, predominantemente usado de esta manera empirista-funcional subordinada a la imagen, es una construcción ideológica que cumple su papel de coadyuvar, no a la observación crítica de la realidad, sino al mantenimiento de una visión acrítica del sistema dominante”<sup>61</sup>

En su ensayo *Ruidos: economía política de la música*, Jacques Attali argumenta que los sonidos y el ruido, organizados a través de las estructuras musicales, son un instrumento para canalizar la violencia, el poder, dando el poder a quien posee el monopolio de lo sonoro. El universo sonoro es utilizado para alienar al individuo, aprovechando el hecho que este está discapacitado sensorialmente.

Pero el pensador franco argelino advierte que los códigos sonoro y musical tienen en su misma naturaleza el poder de cambio, de subversión. A pesar de funcionar como opresores, su esencia dominada por el movimiento y la violencia, la hace capaz de minar sus propias estructuras y ser catalizador o creador de cambios sociales, culturales y sobre todo personales. Como dice Jean-Luc Godard o el propio Roland Barthes, la única manera de escapar de la alienación es a través de la revolución y subversión del propio lenguaje, de los propios códigos “un sentido crítico de cualquier actividad humana pasa necesariamente

---

<sup>61</sup> Samuel Larson Guerra. *Óp. Cit.* p. 147.

por un constante batallar con la lengua, para obligarla a decir lo que queremos decir y no simplemente lo que ella nos permite o nos obliga a decir”<sup>62</sup>.

Si se quiere entender a una sociedad, también hay que escucharla. Los códigos sonoro y musical funcionan como la voz de ésta y a la vez son la piedra para construir algo nuevo, son el fuego para atacar y destruir las ataduras invisibles a las que fuimos obligados a soportar desde el nacimiento. Son el movimiento para avanzar.

Lo sonoro y el movimiento tienen la posibilidad de ser la luz que buscaba Malévich a través de su obra pictórica, la cual fue concebida para estar en constante movimiento, “la luz no parece ser el objetivo principal, sino un medio técnico que sirve para revelar lo conocido de la profundidad de las tinieblas”<sup>63</sup>. Somos libres, sólo es cuestión de escucharlo.

---

<sup>62</sup> *Ibidem.* p. 150.

<sup>63</sup> Kazimir Malévich, *Óp. Cit.*

## Bibliografía consultada

ADORNO, Theodor, EISLER, Hans. *Composing for films*. Athlone Press, Nueva York, 1947.

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Columbia University Press, Nueva York, 2004.

ALTMAN, Rick. *Sound Theory Practice*. Routledge, Londres, 1992.

ATTALI, Jacques. *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1995.

BERNAL, Rafael. *Su nombre era muerte*. Editorial Jus, México, 2005.

BRIGGS, Asa y BURKE, Peter De. *De Gutenberg a Internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Taurus Historia, México D.F., 2002.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Malévich*. UNAM, México, 1983.

CHÂTEAUVERT, Jean y GAUDREAU, André "The noise of spectators, or spectators as additive to the spectacle" en *The Sounds of Early Cinema* coordinado por Rick Altman y Richard Abel. Traducción del autor. Indiana University Press, Estados Unidos, 2001.

CHION, Michel. *La audición: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, París, Francia. 1990.

DOANNE, Mary Ann "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing", en *Film Sound: Theory and Practice*. Elisabeth Weiss y John Belton (eds.) Columbia University Press, Nueva York, 1995.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Flammarion, París, 1968.

GARCÍA MANI, Miguel Ángel. "Modos de oír: la construcción de la escucha como apreciación estética en el paisaje sonoro" en *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*, coordinado por María de Lourdes Romero y Marcos Enrique Márquez. UNAM, México, 2013.

HART, Mickey, *Songtachers: In search of the world's music*. National Geographic, Nueva York, 2003.

JOST, François "The Voices of Silence" en *The Sounds of Early Cinema* coordinado por Rick Altman y Richard Abel. Traducción del autor. Indiana University Press, Estados Unidos, 2001.

KALINAK, Kathryn, *Film Music, A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Inglaterra, 2010.

LACK, Russel, *Twenty Four Frames Under: A Buried History Of Film Music*. Quartet Books, Londres, 1997.

LARSON GUERRA, Samuel. *Pensar el sonido, una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2012.

MALÉVICH, Kazimir. *Escritos*. Editorial Síntesis, Madrid, 2007.

MURRAY SCHAFER, Raymond. *The Soundscape Our Sonic Enviroment and the Tunning of the World*. Destiny Books, Rochester, 1994.

RAYNAULD, Isabelle. "Dialogues in Early Silent Sound Screenplays: What Actors Really Said" en *The Sounds of Early Cinema* coordinado por Rick Altman y Richard Abel. Traducción del autor. Indiana University Press, Estados Unidos, 2001.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós, España, 1998.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La voz en la radio (Manipulaciones y técnicas de expresión)*, Tesis de licenciatura, Dto. De Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1984.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona, 2000.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza, Madrid. 1996.

TARKOVSKY, Andrey. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Traducción del autor. University of Texas Press, Austin. 1989

## Mesografía Consultada

MALÉVICH, Kazimir, *La luz y el color*. Obtenido el 16 de abril del 2013 en <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero3/rev-3/malevich>

Virginia Tech Multimedia Music Dictionary, *Melody*, traducción del autor. Obtenido el 28 de noviembre del 2013 en <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

Real Academia Española, *Adaptar*. Obtenido el 16 de abril del 2013 en <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptaci%C3%B3n>

Real Academia Española. *Lenguaje*. Obtenido el 17 de noviembre del 2013 en <http://lema.rae.es/drae/?val=lenguaje>

Real Academia Española. *Estética*. Obtenido el 2 de enero del 2014 en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=est%Etica>