



Universidad Nacional de Río Negro. Diseño Artístico Audiovisual

Título: “Convergencia entre el tiempo Audiovisual y el tiempo musical

Hacia una Partitura Audiovisual”

Alumno: Ariel Sebastián Santana

Dirección: Rubén Guzmán- Co dirección: Mónica Muñoz

2017

***Agradecimientos:***

A todas aquellas personas que de alguna manera me incentivaron directa, e indirectamente a poder llegar hasta esta instancia.

## INDICE

### **1. Primera Parte / Introducción al fenómeno**

1.1 Introducción.....	5
1.2 Motivación.....	6
1.3 Pregunta clave.....	6
1.4 Metodología.....	7

### **2. Segunda Parte / Marco Teórico**

2.1 Sobre el cine.....	8
2.2 Un acercamiento desde la oralidad.....	8
2.3 Sobre la necesidad de la realidad, el movimiento.....	9
2.4 Sobre la música.....	10
2.5 Una relación desde la imagen.....	12
2.6 Movimiento Musical.....	13
2.7 Aspectos formales del ritmo.....	13
2.8 Sobre la convergencia.....	14
2.9 Partitura Audiovisual.....	16
2.1.1Otros casos.....	18
2.1.2Montaje Vertical.....	20
2.1.3 Análisis Película Alexander Nevsky.....	21

### **3. Tercera Parte/ Desarrollo**

3.1Hacia una metodología de la investigación.....	27
3.2Investigación.....	28
3.3Investigación en campo.....	29
3.4Recorrido Audiovisual.....	30
3.5 Hacia una realización de documental.....	31

3.6 El espectador.....	32
<b>3.1.1 Aspectos Formales</b>	
3.1.2 Sobre el documental.....	33
3.1.3 Observación y empalme de planos.....	33
3.1.4 Justificación del Blanco y Negro.....	34
3.1.5 Documental Monocromo.....	36
3.1.6 Ciclo de los colores.....	37
3.1.7 Luz natural.....	37
3.1.8 El Audiovisual.....	38
3.1.9 La música.....	39
3.1.10 La metáfora.....	41
3.1.11 La imagen como posición.....	42
3.1.12 Sobre el marco espacial.....	43
3.1.13 La imagen como composición.....	44
3.1.14 Sobre el encuadre.....	45
<b>3.2.1 El sonido como la utilización de los recursos</b> .....	47
3.2.2 Solapamiento.....	49
3.2.3 Sobre los cortes.....	49
3.2.4 Sobre la música y la voz.....	50
<b>4. Conclusiones</b> .....	51
<b>5. Bibliografía</b> .....	52
<b>6. Anexo</b> .....	55

## **1.1 Introducción**

El presente trabajo está dividido en dos partes, en primera instancia se reconocerá y se realizará la investigación del tema, se plantearán los objetivos y la pregunta clave que servirá como guía para su resolución.

En segunda instancia la creación del audiovisual será la puesta en marcha de la justificación a la teoría planteada en la primer parte. Se analizará el proyecto audiovisual desde su propia estructura cinematográfica y su relación con la estructura musical.

La conclusión sentará las bases de lo analizado y hará un reconocimiento de los posibles temas que hayan surgido a causa de la investigación general.

Dentro de la misma se encuentran dos esferas que estimulan a la creación de la tesis, en primera instancia se reconoce a la música y luego al cine. Si bien ambas están relacionadas bajo diferentes aspectos se buscará el punto de encuentro en el cual están relacionados.

Para encontrar el camino de la convergencia muchas veces se deben estudiar las características de cada uno de los elementos y su relación mediante rasgos distintivos que las unifican, en este caso el interés recae en la explicación del concepto de "Partitura audiovisual".

Cabe Destacar que el lenguaje musical y el audiovisual a simple vista contienen muchas diferencias y dado a las características naturales de su desarrollo, muchas veces, una de las dos artes se sirve de la otra para justificar su propio lenguaje.

Reconocer la composición musical en relación con la cinematográfica ayudará a la creación de una estructura "universal" en la que ambas partes fusionarán sus diferentes elementos de lectura, se asimilaran nuevos elementos de estudio y se podrán generar nuevos elementos de estudio.

Finalmente la planificación, escritura y grabación de un relato audiovisual es otro de los puntos a reconocer, para ello se tendrán en cuenta características de estos elementos en ese momento. A causa de esto, post creación del material audiovisual surgirán nuevos análisis y campos de estudio que de alguna manera motivarán a conformación de nuevos debates

## **1.2 Motivación:**

El constante contacto con expresiones artísticas que mantienen una estrecha relación con el lenguaje musical y el audiovisual fueron los motivos que generaron una suerte de “curiosidad” por ambas expresiones volcadas en un mismo trabajo.

En forma paralela la observación de personas y personajes ligados al fenómeno musical generaron interrogantes sobre sus vivencias personales, su concepción sobre la música y como se verían retratadas esas vivencias en un trabajo audiovisual.

## **1.3 Pregunta clave.**

La motivación extraída de diferentes elementos audiovisuales que incluían a la música como elemento de síntesis y análisis, sumado al encuentro con una orquesta de jóvenes de la ciudad motivó a cuestionarse sobre la generación de un material audiovisual.

Surge aquí el siguiente interrogante, *¿Cómo justificar la convivencia de los principios musicales y audiovisuales en una sola pieza artística?*

## 1.4 Metodología

Un estudio global sobre diferentes artes resulta inabarcable. Una investigación sobre la música y sus componentes (por ejemplo) resulta un tanto complejo si no se establece de forma específica el eje en el cual se va a incursionar. El hecho de que estas artes se reinventan y relacionan todo el tiempo con otros lenguajes complejizan ciertos aspectos de la investigación que pueden aclarar su comprensión.

Establecer el recorte de la investigación de ambas partes facilita el reconocimiento de las semejanzas, debemos recordar que el *tiempo* mantiene una estrecha relación con el *ritmo* y el *movimiento*. Estos elementos funcionarán como una tercera parte independiente que se asociará al estudio de la música y el cine para trabajar con él de forma específica.

La convergencia de las características de los elementos será posible gracias a la investigación de diferentes autores que indaguen en esta forma y en sus posibles variantes, de la misma manera, la visualización de artistas audiovisuales que fusionen estos elementos ampliará el campo de investigación y generará diferentes aristas o sub campos. Ellos podrán ser productivos para cumplir los objetivos planteados en un principio.

Los resultados se observarán a través de la creación de un trabajo audiovisual en el que se plasmará el planteamiento teórico buscando un material que pueda servir como documento de consulta para posteriores trabajos de investigación.

En este segmento se reconocerán dos partes que funcionarán de manera independiente, pero, estarán emparentadas de forma continua.

*-En primera medida se apreciará a la narración del documental, y al qué/ cómo del relato que funciona como la manera tradicional de cualquier narrativa audiovisual.*

*-En segunda medida la realización global que responde a la teoría, y a los objetivos planteados en el área de la investigación.*

## **2. MARCO TEORICO**

### **2.1 Sobre el cine:**

Tratar de explicar los orígenes del cine y su afán por documentar los sucesos de la vida real puede resultar un experimento interesante, pero para comprender su totalidad se deben tener en cuenta diversos aspectos que lo conforman como un lenguaje artístico.

Cada una de estas aristas contiene temas historiográficos, sociales, filosóficos y los relacionados con la música, que, conviven como esferas separadas o indefinidamente en un mismo trabajo audiovisual.

Por lo general su construcción está constituida sobre un eje o base que se arma de acuerdo a las propiedades técnicas y artísticas que el tema requiera según sus propias necesidades.

Quizás, para comprender el por qué y el cómo de la visión cinematográfica debemos remontarnos a épocas anteriores, épocas, en las que la necesidad de expresión sobre los hechos de ese momento eran las herramientas que hacían avanzar a las sociedades.

Diferentes tradiciones se registran como portadoras de conocimiento y progreso social / cultural que dejan entrever un enfoque con raíces orales y musicales. Pero, para poder tener un acercamiento al cine o comenzar a entender su esencia debemos reconocer sus propias raíces, sus motivaciones y objetivos.

### **2.2 Un acercamiento desde la Oralidad:**

*“Las tradiciones orales son los recuerdos del pasado transmitidos que surgen de una manera natural en la dinámica de una cultura y a partir de esta (...) Son expresiones orgánicas de la identidad, los fines, las funciones, las costumbres y la continuidad generacional de la cultura en la que se manifiestan ocurren espontáneamente” (1986:2 Moss, Mazinkana).*

La oralidad propiamente dicha surgió como una expresión y una necesidad, muchas culturas utilizaron este recurso para crear relatos ancestrales que remitían



a sus raíces y al mismo tiempo a la invención de documentos que perduraran en el tiempo mientras su sociedad así lo hiciese.

La esencia de la cinematografía contiene como base de sus creaciones al relato. El mismo surge espontáneamente como una forma de expresión y muchas veces de necesidad. Aquí, los diferentes elementos *convergen* en función a lo que se quiere comunicar utilizando como base de expresión emociones y pensamientos que perduren en la memoria.

Así, como la mitología fue utilizada para guardar una relación con hechos reales y complejos que superaban el entendimiento, el cine guarda relación con diversas herramientas que generan una mejor comprensión y establece una aprehensión de los elementos vistos y oídos en pantalla.

La memoria como forma de desarrollo de la oralidad fue de suma importancia en los tiempos en los que los oyentes (o su memoria) hacían un uso de una preselección de los datos de interés que se pasaban de boca en boca y de generación en generación.

De alguna manera el cine se encuentra bajo la misma relación. Recordemos que este lenguaje utiliza diferentes elementos para que el mismo sea recordado a través de imágenes emblemáticas, sonidos, músicas e historias que conviven en una misma pieza, convergen en la memoria y perduran en el tiempo.

### ***2.3 Sobre la necesidad de la realidad, el movimiento.***

Podemos afirmar con certeza que la necesidad de relatar la realidad que transcurría en esos momentos estaba considerada como una prioridad en los primeros hombres.

Hemos hablado de la oralidad como uno de los elementos de importancia, pero se puede reconocer a la reproducción gráfica como otra extensión de los sentimientos y las ideas del hombre primitivo.

Las cuevas de Altamira (que datan del paleolítico superior en la edad de piedra, 40000 años antes del presente) fueron el escenario de las primeras manifestaciones artísticas sobre los hechos que ocurrían en ese entonces.

Los dibujos sobre la piedra fueron su herramienta de expresión que, junto con los relatos orales, sentaron las bases de lo que hoy podría denominarse una “creación cinematográfica”. Lo más llamativo de estas pinturas son los recursos que se utilizaban para representar, por ejemplo, la ilusión del movimiento. Vale destacar aquí, que ese momento fue expresado a través de un dibujo de un jabalí de 8 patas. Quizás se lo puede catalogar como una anomalía, pero la explicación es mucho más simple. Para el hombre primitivo la realidad que lo rodeaba no era estática, por el contrario, se “movía” y cambiaba constantemente.

Esto ayuda a explicar que los 8 pares de patas corresponden a las actitudes de movimientos sucesivos de las extremidades del animal.

Para la cinematografía la representación de la realidad es uno de los elementos de importancia, desde su Aparición formal (alrededor del 1800) siempre sugirió la necesidad de plasmar a través de un documento las diversas formas y momentos que ocurrían en la realidad, nuestros ancestros ya habían reconocido y fundamentado que el ejercicio de la oralidad en el cine estaría compuesto por una necesidad de transmitir los conocimientos y documentarlos para generaciones venideras.

#### **2.4 Sobre la música:**

El surgimiento de la oralidad en los pueblos antiguos marcó la pauta sobre la necesidad de expresión y de organización para la evolución de la comunidad y los seres individuales.

A medida que el crecimiento poblacional se fue incrementando y la organización fue tomando forma, la música emerge de la misma necesidad de expresión de la oralidad, es decir, *“que desde que el hombre comienza a comunicarse oralmente, empieza también a experimentar sonidos, por medio del habla, que le permite generar música.”*(Sven Friedrich, 2002, p.2).

No hay una fecha exacta para el nacimiento de este lenguaje, pero se sabe con certeza que los primeros hombres contenían una necesidad de expresión que los llevo a emitir dos sonidos al mismo tiempo sin una armonía.

*Armonía: Procede del latín Harmonía aunque sus orígenes más remotos refieren a un vocablo griego que significa “combinación” o “ajustamiento”. El término puede utilizarse para la combinación de sonidos simultáneos que, aunque diferentes, resultan acordes. El concepto también se usa en referencia a la variedad de sonidos, medidas y pausas bien concertadas.*

De alguna manera, eran simplemente imitación de la realidad que se presentaba a su alrededor, que recordemos, no es estática.

Los primeros sonidos aparecidos carecían de algún orden aparente (por lo que eran simplemente onomatopéyicos), acompañados de sus propias manos que hacían las veces de instrumentos musicales.

Con estas sonoridades la cultura del hombre fue evolucionando y aumentando el idioma musical con el apoyo de la escritura.

La música es una de las creaciones más evolucionadas del hombre y su percepción tiene muchas investigaciones en su haber. La sucesión de sensaciones que se generan en la mente y el corazón ocurren de manera inmediata, independientemente de su comprensión técnica.

*Se debe aclarar que “La música no es un lenguaje con contenido semántico concreto, utiliza otro medio o canal de comunicación, pero desde el punto de vista de la gramática, tampoco las palabras tienen un significado absoluto puesto que entra en juego el contexto donde se utilizan.”*

*Dr. Jose maria pilñavar (extraído de una tesis).- música cine aula*

Es decir, que las sensaciones o motivaciones que pueda provocar una pieza musical no dependen de nuestra percepción, ni de cómo es la música en sí misma. Estas surgen desde el estudio de los diferentes elementos o partes musicales que entran en movimiento en el momento de la creación o escucha de

una canción, destacando así que que guardan una estrecha relación con el ritmo, la melodía, la textura, el timbre y la instrumentación.

### **2.5 Una relación desde la imagen**

Ciertamente, la música es una esfera amplia de análisis en las que sus diversos elementos se relacionan entre sí. A través de ello se generan otro tipo de investigaciones que incluyen otros lenguajes que ayudan a su asociación y comprensión.

La imagen como elemento posee innumerables estudios pero su relación con los sonidos, más precisamente con la música, arroja diferentes resultados que están estrechamente vinculados con la cinematografía.

Anteriormente, se explica la relación de esta expresión artística con la oralidad, y como es su naturaleza. Se debe aclarar que su llegada al receptor se manifiesta de una manera diferente al de la composición musical. Si bien este arte es capaz de comunicar lo que no se puede con el relato oral, puede adquirir significado al estar emparentado con otras producciones artísticas.

Ambos lenguajes convergen generando como resultado sensaciones de otra naturaleza en los espectadores.

Podríamos ejemplificar con una producción audiovisual, Aquí reconocemos que la música siempre está acompañada de una imagen, y por eso su esencia está emparentada al servicio del relato (diálogo y argumento) .Toda la relación que ocurre entre ellas es recíproca, ambas cooperan en la transmisión de un mensaje. Por ejemplo, *mientras la música refleja y refuerza la acción, el argumento permite un acercamiento al verdadero mensaje que propone la musicalización.*

### **2.6 Movimiento musical**

Los procesos culturales del hombre responden a diferentes actitudes que de alguna manera fueron sucediéndose por necesidad o simplemente por evolución.

Las imágenes en las cuevas de Altamira, los primeros relatos orales y la invención de la escritura son ejemplos claros de la naturaleza de las civilizaciones, que a

través de diferentes lenguajes pudieron plasmar la esencia de la realidad de ese momento.

La música cumplió un rol muy similar en las primeras culturas. Los primeros sonidos onomatopéyicos surgieron para la imitación de las criaturas que convivían con ellos y para enriquecer los relatos orales con detalles.

Este lenguaje es sinónimo de movimiento, por lo que, al decir movimiento, estaríamos haciendo una referencia al *ritmo* y pensar en este concepto automáticamente lo asociamos al lenguaje musical. Naturalmente una expresión es el corazón de otra y no podemos dejar de entender que este fenómeno es el a la danza por ejemplo.

*“La forma en la que la música de la danza de posesión se vuelve efectiva sugiere que el parentesco es un factor tan importante como el ritmo de la música respecto de los efectos que causa en las personas” (Blacking: año: 156)*

Cada trozo musical está relacionado con el que le sigue, uniéndose, convergiendo en una misma idea o concepto, relegando por momentos este hecho para generar diferentes “sub trozos musicales” que indirectamente se corresponden con la línea general y que vuelven a unirse nuevamente.

Este proceso puede traducirse en diferentes niveles de una sociedad, John Blacking afirma que *“Los procesos que en una cultura se aplican al lenguaje o a la música pueden aplicarse en otras a las relaciones de parentesco o a la organización de la economía” (Blacking: año: 158)*

### **2.7 Aspectos formales del ritmo:**

El primer acercamiento sobre el concepto del ritmo nos lo puede otorgar el diccionario de la lengua española que lo define como un:

*“Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas”.*

El orden, ligado a un *compás* nos deja abierta la puerta para seguir reconociendo estos conceptos y sus fundamentos esenciales. Según el mismo diccionario el orden es una *“Buena disposición de las cosas entre sí”*. Su relación con el compás está enteramente relacionada a la fragmentación del tiempo en partes iguales, debemos comprender que de alguna manera estas partes son marcadas

con diferentes acentuaciones. Dicho en otras palabras, orden, proporción medida, o una *“relación con respecto de una cosa a otra”*.

Sobre todas estas ideas establecemos un concepto de ritmo, como un equilibrio que se sucede entre formas, duraciones e intensidades que se establecen y repiten a lo largo de todo el discurso musical, y por qué no, el Cinematográfico.

De alguna manera esta es una de las claves fundamentales para incorporar dinamismo y fluidez en un relato cinematográfico. El poder ser capaz de poder dosificar la intensidad, la duración y reiteración de todos los movimientos ayuda a poder establecer un estudio sobre aquellas partes que se encuentran a nivel sensorial como los interiores, psíquicos o emocionales como y, que se desarrollan a nivel teórico y técnico.

## **2.8 Sobre la convergencia**

*“Desde el punto de vista horizontal, los sonidos y las imágenes no son elementos alineados como los postes de una empalizada, todos ellos desfilando idénticos entre sí. Tienen tendencias, indican direcciones, poseen leyes de evolución y de repetición que mantienen un sentimiento de expectación, de esperanza, de saturación que romper o, por el contrario, de vacío que llenar.”* (Chion: 1990: 50).

En una cadena audiovisual cada eslabón posee una dirección determinada por si misma o por el movimiento de atracción que genera el próximo.

Dichos movimientos se localizan por el espectador de manera consciente e inconsciente. Una aceleración, desaceleración o la construcción de una progresión pueden ser detectadas, inclusive, entre ellas generando una imitación de la secuencia anterior.

De esta manera se crea un lenguaje nuevo. Aquí se propone una participación activa del espectador, una participación desde el inconsciente, el cual reconocerá la relación sonora con la imagen, independientemente de poseer un conocimiento de la técnica audiovisual dentro de un relato determinado.

La comprensión de la totalidad del fenómeno conduce a explicar la conformación de los diferentes elementos, en este caso *la banda sonora y la banda de imágenes*. Particularmente el lenguaje de la cinematografía sonora posee una unidad que combina partes que están en constante relación.

*“La materia de expresión de la música es el sonido no fónico, de origen instrumental en la mayoría de los casos; la ópera es ya menos homogénea, puesto que añade los sonidos fónicos (voces de los cantantes); la materia de la expresión de la pintura se compone de significantes visuales y coloreados de origen físico diverso, ya que puedo integrar significantes gráficos.” (Aumont: 1983 197).*

La *imagen* comprende “capturas” fotográficas unas tras otras puestas en serie en movimiento y *accesoriamente, anotaciones graficas que pueden sustituir a la imagen analógica (rótulos y letreros), o sobre imponerse (subtítulos y menciones gráficas internas a la imagen).* (Aumont: 1983 197).

La banda sonora por su parte ha añadido tres nuevas materias expresivas; el sonido fónico, el musical y el análogo (los ruidos), inevitablemente intervienen con la imagen y se crea una *simultaneidad* que se integra en el lenguaje cinematográfico funcionando como la raíz del fenómeno de la convergencia que en reiteradas ocasiones se ha intentado definir.

## **2.9 Partitura Audiovisual**

A través de la investigación de la teoría, la metodología y el desarrollo de los elementos, se puede realizar un estudio dentro del campo y deducir a través de los resultados como confluyen los diferentes elementos de estudio y su relación directa con la convergencia.

Una de las características que sobresale en el momento de explicar la relación propia de la creación audiovisual se da mediante la investigación de las representaciones musicales en un pentagrama.

Se sabe que mediante un sistema de notación que convierte tonos, duraciones, intensidades, velocidades, armonías y formas rítmicas se puede deducir y reconocer el trabajo que realiza un compositor mediante la unión y el cruce de los diferentes elementos participantes.

A medida que el estudio avanza, todas las “piezas” que están bajo la unión de un sentido toman una forma “material” que pueden percibirse a través de la escucha por cualquier medio en forma de un tema musical que es interpretado por voces o instrumentos.

Gracias a la masificación misma del fenómeno, la música está al alcance de todos los oídos. La convergencia de los elementos establece una relación estrecha entre sus partes individuales y generales, de manera que, podremos estrechar lazos entre la composición propiamente dicha y el espectador (independientemente si resulta ser “activo” o no), el cual le dará su significado y razón de ser a la creación.

La presencia del espectador en este punto completa el ciclo propuesto por el compositor musical, el oyente dará sentido a la pieza musical y podrá añadirle su propia perspectiva encadenándolo con su propio bagaje cultural aprehendido hasta ese momento.

Cabe destacar, que el sentido mismo de la partitura musical muchas veces puede ser modificado para cumplir objetivos diferentes para el cual fue creado.

El fenómeno Audiovisual comparte una metodología y ritmo de trabajo muy similar. Los elementos que son perceptibles de análisis por parte del espectador interactúan entre si desde el momento en el que nace la idea de la creación del film.

Las diferentes piezas tendrán participación activa unas con otras (cuando nos referimos a piezas estamos enumerando al conjunto de imágenes en correlación con el sonido y como serán percibidas.) justificando el fenómeno de la convergencia propiamente dicha.

El realizador, desde su propia percepción crea un escenario posible para que los diferentes elementos puedan convivir entre si y así, poder generar lo que se llamaría una “materialización” de las emociones a través de una producción



audiovisual. La misma, como la música, puede ser percibida por su propia masificación.

Cabe destacar que dicha producción contiene diferentes procesos y subprocesos que poseen un valor agregado, es decir, su propio conocimiento de la información, con características semejantes a las musicales y con un campo abierto a modificaciones propias del realizador o del espectador en el momento en el que percibe el material.

Como se sabe para la música y las creaciones audiovisuales el tiempo se convierte en la guía del desarrollo de una idea. La teoría musical lo denomina como el *tempo*, el mismo, se indica como la velocidad a la que se interpreta la pieza musical mientras que en el cine, se representa como la duración de los planos de una secuencia determinada.

Muchas veces la abstracción propia de cada elemento genera que se dobleguen los estándares de comprensión de un material, es decir por ejemplo, el ojo humano puede reconocer una velocidad de 24 a 25 cuadros por segundo en una imagen (24 o 25 fotos por segundo) lo que crea una sensación de movimiento en tiempo real.

Ahora bien, las necesidades dramáticas tanto musicales como de imagen muchas veces deben recurrir a la aceleración o desaceleración de estos “cuadros por segundo” para generar otro tipo de sensaciones en el espectador que nacen del mismo realizador o compositor.

Debemos comprender que Existe “otro tiempo cronológico” ordenado sobre la partitura audiovisual, el mismo está constituido con elementos más diversos y sutiles: movimientos visuales, sonoros, de significado, comprensión y emocionales. De la misma manera, dentro de cada pequeña pieza que el creador vuelca sobre una línea de tiempo de una película o en una partitura musical existen pulsos que pasan desapercibidos y que deben ser considerados.

Estos acentos interactúan con las demás partes a través de lo que se denominarían como *líneas de expresión y movimiento*.

Existe música Audiovisual, en suma, pieza a pieza, nota a nota, motivo a motivo, y frase a frase a medida que se va construyendo la historia.

La realización de los relatos audiovisuales implica una articulación de todos los fragmentos en la totalidad del mismo. Ciertamente en cada opción o decisión que se toma a lo largo de las diferentes procesos o fases que se suceden (fases de escritura y producción de una narración audiovisual) se debe prestar atención al elemento con el que se esté trabajando en ese momento. No se debe perder de vista su posición y su valor dentro del conjunto que compone a la obra en su totalidad.

La escaleta y el guion son, en este sentido, las primeras partituras para instrumentos musicales

### **2.1.1 Otros casos:**

Muchos autores, directores y especialistas del campo de la investigación teorizaron y realizaron diferentes discursos acerca del fenómeno audiovisual, la relación entre sus partes, y la conformación del discurso como resultado de la relación con otras artes. Todas estas investigaciones arrojaron resultados que actualmente siguen siendo utilizados para el desarrollo de nuevas teorías e hipótesis.

Sergei Eisenstein fue uno de los realizadores de mayor importancia en la historia de la cinematografía. El director Realizó un estudio profundo sobre la relación que se sucedía entre las imágenes, la generación de metáforas y consignas dependientes del montaje. Las teorías de este realizador representaron un estudio complejo del lenguaje y la narración dentro de la cinematografía.

Desde sus primeros trabajos el fenómeno del empalme de planos posee una importancia capital en el proceso de construcción fílmica. En sus numerosos escritos se detalla al montaje como una capacidad creadora con un fuerte poder persuasivo, calificándolo como el mecanismo más apropiado para *capturar* la atención del espectador y activar en él distintos estados emocionales.

Sus exploraciones en el campo cinematográfico fueron de gran reflexión y poder teórico, pero dichas investigaciones se abrirían campo con el nacimiento del cine sonoro y la llegada del color.

Las cuestiones estéticas y discursivas de ambos hallazgos no escaparon al estudio teórico de Eisenstein, que junto con Kuleshov escribió el *Manifiesto del sonido* (1929) y el ensayo *Sobre el Color* (1940).

El realizador reviso exhaustivamente la relación entre la imagen y el sonido, más precisamente entre la imagen y la música relacionadas a través del fenómeno del movimiento. Explico de forma detallada la relación que guardaban las imágenes y las notas musicales bajo una estructura universal que dejaba al descubierto los indicios de la convergencia propiamente dicha.

Gracias a la incorporación de estos elementos se reconfigura el lenguaje de la película, imponiendo flujos de percepción diferentes para el espectador al tiempo que se generaban nuevas relaciones de montaje.

En tal sentido, Eisenstein habla de un nuevo tipo de montaje, denominado *Montaje vertical* que se apoya en las relaciones “verticales” que se suceden entre la imagen y el sonido. La imagen representa, según este modelo, un conjunto de impulsos que “crean” y determinan un motivo sonoro, o que explican a la inversa, la existencia de un sonido que condiciona la permanencia y la significación de una imagen.

### **2.1.2 Montaje vertical.**

*¿Cuál es el origen de esta expresión y por qué se ha elegido?*

Todos conocemos una partitura de orquesta, en ella hay varios pentagramas, y cada uno contiene la parte de un instrumento individual o grupo de ellos. Cada pieza de la composición se desarrolla horizontalmente. Bajo esta observación no podemos desestimar a una estructura vertical que desempeña un papel no menos importante al relacionar entre sí todos los elementos de la orquesta dentro de cada unidad determinada de tiempo.

A través de la progresión de la línea *vertical* que ocupa todo el conjunto, y entrelazado horizontalmente avanza el movimiento y el armónico musical de la orquesta entera.

Cuando pasamos de esa imagen de la partitura instrumental a la de la partitura visual, se hace necesario agregar un elemento nuevo:

Un "pentagrama" de visuales sucesivas que se corresponden de acuerdo con sus propias leyes, con el movimiento de la música, y viceversa.

En *Alexander Nevsky* (1938), Eisenstein construye primeramente la banda visual y luego, sobre el producto terminado, Serguei Prokofiev compone la música.

*“Esta variante permitió a Eisenstein dedicarse a trabajar primeramente el montaje visual, para explotar de forma autónoma su movimiento externo y su composición.”*

Luis Fernando morales Morante p 13.

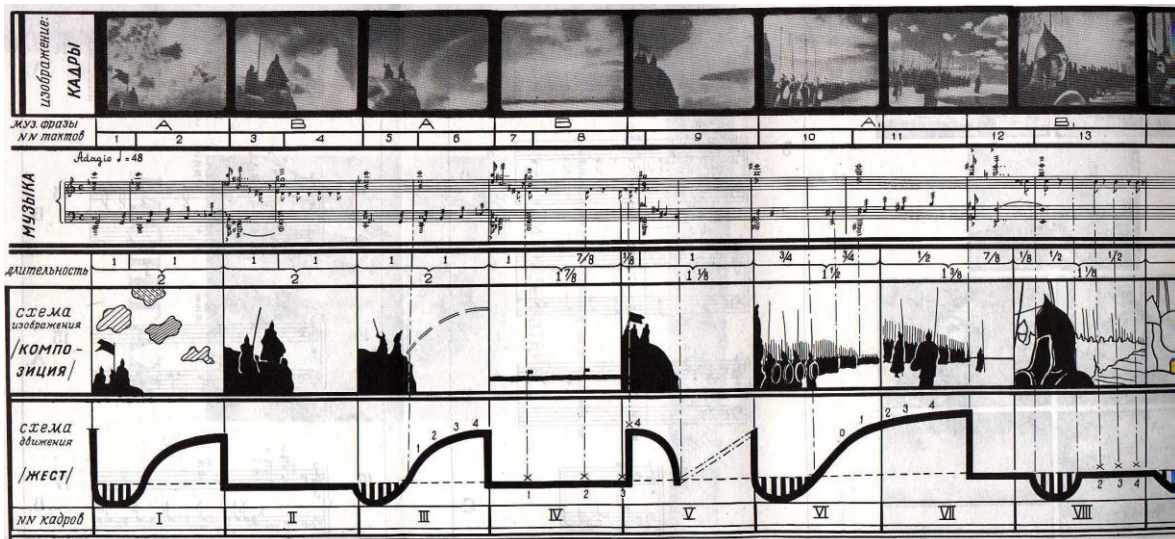
Para la comprensión del estudio el director realiza un guion marcando los momentos de importancia y de qué manera deberían ser acompañados por la música, de esta manera articula un proceso de combinación interna “Audiovisual”. En diversos fotogramas se genera un cambio dramático que podría definirse como “radical”, de esta manera este cambio es modelado por la música a través de un incremento de la misma y Se definen diferentes acordes de forma progresiva en el momento de tensión.

Para el realizador, la evolución emocional de la secuencia se compone por un campo sensorial común entre la imagen y el sonido en los cuales los rasgos musicales se van amoldando a las necesidades dramáticas de la escena.

## 2.1.3 Análisis Película Alexander Nevsky

### Sergei Eisestein

*Extraído libro El sentido del cine, escrito por Sergei Einsestein*



Doce fotografías del amanecer de la “ansiosa espera” que precede al ataque y a la batalla y que sigue a una noche llena de inquietud y ansiedad, en la víspera de la “batalla sobre el hielo”. El contenido temático de las doce tomas tiene una sencilla unidad: Alejandro sobre la roca del cuervo y las tropas rusas al pie de la misma, a orillas del lago Chudsyoke helado, atisbando a lo lejos la aparición del enemigo.

El diagrama se muestra como 4 divisiones. La dos Primeras describen la sucesión de los 4 cuadros y los compases musicales que expresan conjuntamente la situación XII tomas, 1 compases.

Imaginemos estas 12 tomas y estos 17 compases de música, no como los vemos en el diagrama sino como los experimentamos desde la pantalla. ¿Qué parte de esta continuidad audiovisual atrajo más nuestra atención?



Toma III



Toma IV

La impresión más fuerte debe provenir de las tomas III y IV. Debemos tener en cuenta que tal impresión no solo de las tomas fotografiadas sino que se trata de una impresión \* audo- visual \* creada por la combinación de esas dos tomas con la música correspondiente, que es lo que experimentamos en la sala de teatro.

*\* Según el texto en el cual habla sobre el montaje vertical, dicha expresión puede describirse como dos líneas cada una de las cuales representa el conjunto completo de una partitura de muchas voces. La búsqueda de la correspondencia debe partir de la intención de sincronizar la fotografía y la música con el complejo conjunto de imágenes audiovisual.*

Se refiere a la unión de imágenes sin audio, audio que después será inmersión en el través de la música, la cual ejecutara el ritmo y el tempo esclarecido.”\*

Las tomas III y IV corresponden con los compases de música 5, 6, 7, y 8.

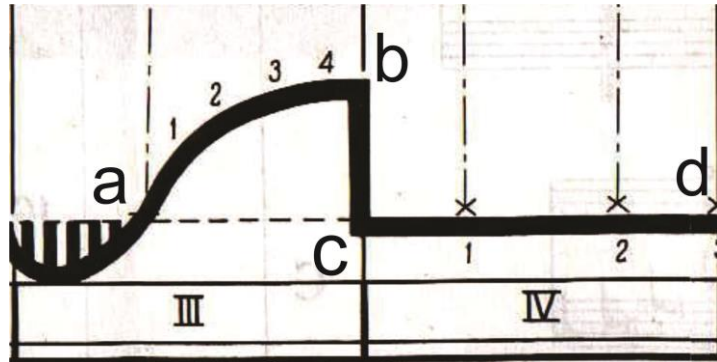
Puede verificarse que este es el grupo audo-visual más inmediato y efectista tocando el piano los cuatro compases con el acompañamiento de la correspondiente toma reproducida.

Tomemos estos cuatro compases y tratemos de describir la línea sugerida por el movimiento de la música. El primer acorde puede visualizarse como una

“plataforma de partida”. Las cinco negras siguientes, continuando en una escala ascendente, encontrarán un ademán natural de visualización en una línea que sube tensamente. Por eso, en lugar de describir el paisaje con una simple línea ascendente tendemos a curvar ligeramente nuestro ademán AB

El acorde siguiente (comienzo del compás 7), precedido por una semicorchea muy acentuada creara en tales circunstancias la impresión de una caída brusca: BC\*.

La hilera siguiente de cuatro repeticiones de una sola nota (tremolo) – corcheas separadas por silencios- puede describirse con un gesto horizontal en el cual las corcheas se indican por acentuaciones uniformes entre c y d.



Tracemos esta línea (en la fig. 1 bc y cd) y coloquemos este grafico del movimiento de la música sobre los correspondientes compases de la partitura.

Ahora describamos el grafico del movimiento de la vista sobre las principales líneas de las tomas III y IV que “corresponden” con esta música.



**Toma III**

dibujando un arco a través de la oscura nube delineada y que pende sobre la parte inferior y más clara del cielo.

Puede describirse también con un gesto de la mano que nos dará el siguiente dibujo representativo del movimiento dentro de la composición lineal de los dos cuadros:

De A a B el ademán se “arquea” hacia arriba,

De B a C una brusca caída de la vista: de la línea superior de marco de la toma III casi hasta la línea inferior del marco de la toma IV, la máxima caída posible en esta posición vertical.

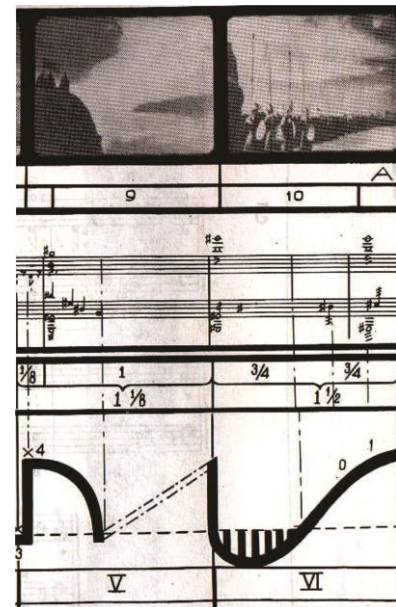


Comparemos ahora los dos gráficos ¿Qué encontramos? Ambos se corresponden íntegramente, esto es, encontramos una completa correspondencia entre el movimiento de la música y el movimiento de la vista sobre las líneas de la composición plástica.

En otras palabras el mismo movimiento exactamente es la base de la estructura musical y la estructura plástica.

Creo que puede también ligarse con el movimiento emocional. El tremolo ascendente de los violoncelos en la escala de DO menor acompaña claramente la atmósfera de la expectativa cada vez más tensa.

El acorde parece quebrar esa atmosfera. La serie de corcheas parece describir la línea inmóvil de las tropas; la sensación que crece nuevamente en la toma V y con renovada tensión en la toma VI.



Es interesante observar que la toma IV, que corresponde a los compases 7 y 8 contiene dos estandartes, mientras que la música contiene cuatro corcheas. La vista parece pasar sobre esos estandartes dos veces, de modo que el frente parece dos veces más ancho que el que vemos ante nosotros en el cuadro.

Pasando de izquierda a derecha, los ojos atraviesan las corcheas con estandartes y las dos notas restantes llevan la percepción más allá de la línea de cuadro, a la



derecha donde la imaginación continúa indefinidamente la línea del frente de las tropas.

Ahora resulta claro por qué estas dos tomas yuxtapuestas atraen nuestra atención en forma particular. El elemento plástico de movimiento y el movimiento musical coinciden aquí con un máximo de descriptibilidad.

Continuemos y veamos qué es lo que atrae nuestra “segunda atención”. Recorriendo de nuevo la serie nos sentimos atraídos por las tomas I, VI-VII, IX-X.

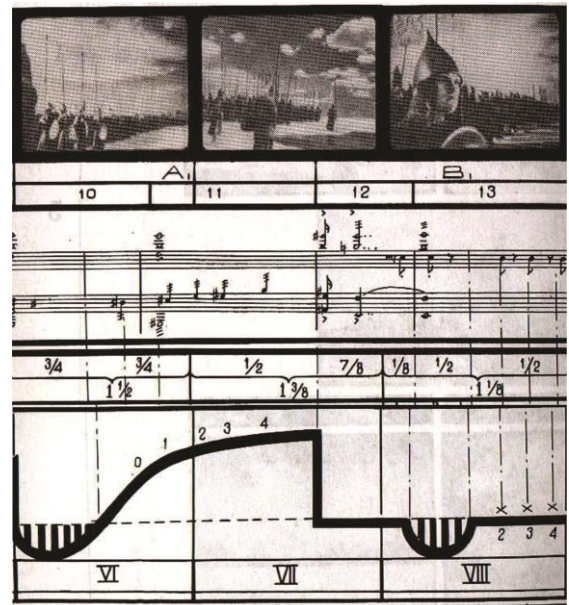


Mirando más detenidamente la música con las tomas encontraremos una estructura análoga a la música de la toma III. (En general, la música para todo este fragmento consiste realmente en dos frases A y B de dos compases, alternando en forma determinada. El factor distintivo es aquí que mientras pertenecen estructuralmente a la misma frase A, varían en tono: la música de las tomas I y III pertenece a un tono DO menor) y la de las tomas VI-VIII y IX-X a otro (DO sostenido menor). La relación de este cambio tonal con el significado temático de la serie se revelará en el análisis de la toma V.

De este modo, la música para las tomas I, VI-VII y IX-X duplicará el grafico de movimiento que hemos encontrado en la toma III (Fig. 1)

Pero mirando los cuadros en sí, ¿Encontramos el mismo grafico de composición lineal mediante el cual la línea de movimiento musical unía las tomas III y IV con su música (compases 5, 6, 7, 8)?

No. Y sin embargo la sensación de una unidad audiovisual parece ser igualmente poderosa en estas combinaciones. ¿Por qué?



La explicación hallase en nuestro anterior examen de las posibles expresiones distintas de la línea del movimiento. El grafico de movimiento que hemos encontrado para las formas III y IV no necesita limitarse a la línea A-B-C, sino que puede expresarse en cualquier medio plástico a nuestro alcance.

### 3. Desarrollo

#### 3.1 Hacia una metodología de la investigación:

La investigación propiamente dicha tiene por objeto poder unir dos artes y poder desarrollarlas bajo un concepto, lograr que ambas fluyan, estudiar su comprensión y generar nuevos elementos de estudio para su utilización a futuro.

El espectador como nexo entre ambas partes va cambiando a medida que su experiencia personal lo hace también, es decir, (...) *Las audiencias, tanto musicales como audiovisuales, van adquiriendo un entrenamiento progresivo facilitado por la acumulación de experiencias sensoriales organizadas con criterio narrativo, musical o cinematográfico.* (...) del portillo 2007: 6.

Que es de gran importancia como punto de unión entre los diferentes elementos que hacen a un trabajo Audiovisual.

Dentro de este fenómeno y dentro de la investigación pueden encontrarse diferentes aristas que generaran interrogantes y elementos de estudio en relación a la unión de la imagen y el sonido.

De alguna manera la relación entre las diferentes disciplinas y su encuentro con la cinematografía dejan a la luz los rasgos importantes del cine y la música a fin de establecer la “convergencia” antes nombrada a través del tiempo.

*La presencia de estas artes en la sociedad tiene un importantísimo valor pedagógico para educar y enriquecer de forma inteligente y sutil nuestra percepción e interpretación del universo sensible. (...) ritmo y formas audiovisuales -(Del portillo 2007:6).*

Divulgar un hecho social como la formación de una orquesta es importante para la generación de material didáctico a futuro, éstos ayudan a comprender un posicionamiento individual como colectivo ante un fenómeno de este tipo.

Desde un punto de vista mucho más formal, se podría decir que la facilitación de información de un hecho audiovisual es importante, porque , comprender la unidad individual crea un manto de conocimiento y percepción de elementos complejos propios de la suma de música e imagen al mismo tiempo que se generan espectadores activos que sean capaces de discernir y establecer nuevas propuestas de investigación.

### **3.2 Investigación:**

Muchas investigaciones comienzan con el racconto de material de archivo, lectura de artículos o visualización de trabajos en relación al tema.

La entrevista en este caso fue la puerta de entrada al trabajo propiamente dicho.

La misma fue cedida por el director de la orquesta del Bicentenario Bariloche. En ella los aspectos de su conformación, situación de ese entonces y proyectos a futuro fueron los pilares de interés para el comienzo de una informe en profundidad.

La investigación cualitativa permite que *“Los investigadores desarrollen conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de datos, y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos. En los*

*estudios cualitativos los investigadores siguen un diseño de investigación flexible. Se comienza los estudios con interrogantes solo vagamente formulados.” (Tylor 1987).*

Es importante recopilar datos para su posterior clasificación y partir de diferentes informaciones que sean veraces. A su vez, es inminente el distanciamiento de la hipótesis gracias a las diferentes aristas que se desprenden del recorrido, por lo que es de gran ayuda, crear todas las preguntas que sean necesarias para luego dividir las en orden de intereses y así, avanzar en la investigación.

Del primer bosquejo surgen preguntas generales que engloban varias teorías e hipótesis:

*-¿Qué es la orquesta del Bicentenario o programa de orquestas?, ¿Cómo surge a nivel nacional?*

*-¿Cómo surge en Nuestra ciudad?*

*-¿Cómo se articula esta orquesta?*

*-¿Quiénes conforman o componen la orquesta del Bicentenario de Bariloche?*

*-¿Qué relación tienen con otras Bandas/Orquestas de la ciudad?*

*-¿Dónde es su lugar de ensayo?*

*Poseen problemas internos, ¿de qué tipo?, en qué medida afecta a su organización.*

La consulta a diversas fuentes en relación a los primeros interrogantes genera un estado de avance en el proyecto total, los puntos son concretos y permiten un acercamiento al objetivo central.

### **3.3 Investigación en campo:**

Con el objetivo claro la investigación de campo es el resultado de las consultas previas a la creación de un camino a seguir.

Con un abanico de preguntas e información variada sobre la orquesta y la finalidad de su música comienzan los primeros contactos con la organización y luego con el grueso de estudiantes.

*“el investigador cualitativo debe dejar de lado sus propias creencias o predisposiciones”* (Taylor: 1987).

Las primeras observaciones simplemente suceden para conocer en profundidad la razón de ser del trabajo audiovisual. De alguna manera el primer acercamiento permite tener contacto con las primeras teorías que se aferran a una supuesta visión del documental.

La creación audiovisual proporciona un estudio de la imagen y del sonido dentro del relato, que, a través de su temática proporciona las herramientas necesarias para que el ver y oír sean un único fenómeno.

Por su parte, el estudio musical arroja muchos datos de interés, algunos de ellos son incomprensibles para realizar una teoría sobre el funcionamiento y la relación de un trabajo audiovisual ajustándolo a las características propias de la composición musical.

*“Existe una diferencia entre la música de ocasión y la que intensifica la conciencia humana, entre la música que simplemente se posee y la que sirve para existir.”* (Blacking John: 10:2003).

El corpus de una investigación se enriquece con la consulta de diversos autores que exponen investigaciones y teorías sobre una posible relación entre los diferentes fenómenos y su relación con la cinematografía y el espectador.

*“La mayor parte de los investigadores tienen en mente algunos interrogantes generales cuando entran en el campo. Es típico que esos interrogantes pertenezcan a una de dos amplias categorías: son sustanciales o teóricos”* (Taylor 1987).

Los investigadores sociales dan lugar a interrogantes relacionados con problemas específicos en un escenario particular, por lo que aquellos interrogantes teóricos parten de problemas sociológicos básicos.

Las notas tomadas en el transcurso de la investigación son variadas, influidas por los deseos personales del investigador y aquellos que se basan en la teoría descrita en etapas anteriores.

### **3.4 Recorrido Audiovisual:**

*“Cuando le digan que una cosa “no se puede” hacer, estudie muy detenidamente la explicación antes de aceptarla. La filmación siempre parece depender de la coordinación de varias cosas. Hay mucha gente que piensa enseguida que un proyecto es irrealizable porque hay un determinado aspecto que no parece propicio. Muchas veces hace falta una mentalidad menos lineal para poder comprender que mediante el cambio de dos de los demás aspectos se puede conseguir que el proyecto original sea nuevamente viable.” R (Rabiger: 1998:264).*

Para este punto el recorrido audiovisual se apoya en el escrito metodológico que ayuda a esclarecer el futuro documental.

Los problemas o desaciertos son constantes si el investigador no persigue el camino que se propuso desde un comienzo. *Michael Rabiguer afirma que tener una mentalidad menos lineal para hacer frente a los problemas es una solución.* (Rabiger: 1998:267).

El tema propuesto no se manifiesta con claridad en su aspecto más formal y por momentos el trabajo de campo resulta desalentador. Una estructura narrativa con un material metodológico claro es de gran importancia en esta etapa.

Si así sucediera el investigador puede sacar provecho en grabaciones de video futuras al poder incluir otros elementos de investigación nuevos sin alterar el concepto original.

Las herramientas audiovisuales son la guía para el conocimiento del campo y los diferentes aspectos del tema. A través de entrevistas grabadas en video se

puede establecer un dialogo claro entre los diferentes actores que interactúan en el campo enriqueciendo el proyecto notablemente.

Posteriormente la inclusión de imágenes naturales y de paisajes urbanos de la ciudad dejarán en evidencia que el relato es real y tiene una razón de ser haciendo hincapié en que las diferentes partes que conforman el todo (sonidos, efectos, voces, música) convergen en un solo elemento en pos de crear un espectador activo que pueda comprender los aspectos que se muestran en la pantalla.

### **3.5 Hacia una realización de documental**

*“Nuestras motivaciones personales para trabajar como documentalistas, y los métodos que empleamos, pertenecen a un Ámbito moral profundamente anclado en nuestro sentido de la ética y de lo que constituye nuestro cometido en la vida. “ (Rabiguer: 1998: 142).*

Las motivaciones personales así como la organización y grabación del material Audiovisual responden a diferentes postulados investigados en etapas anteriores y que son volcados en el documental. Particularmente el trabajo actual sigue los postulados del cine ojo (Ziga Vertov llamado en realidad Philip Kaufman) y cine observacional o directo.

*“El observador escruta atentamente el medio y las personas que le rodean y se esfuerza a ligar entre si hechos heterogéneos que en función de características generales o específicas el tema lo proporciona el dirigente al observador” (vertov 1926:78).*

El proyecto desde su investigación metodológica se vio estimulado por los destellos de realidad observados a diario en el campo de investigación, así también como los diferentes momentos y desenlaces de situaciones que se alejaban del proyecto original.

El trabajo junto al proyecto documental se nutre por la búsqueda de la vida, del imprevisto a través de un ritmo propio en el cual los personajes simplemente pueden ser ellos mismos.

*“El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera «en el lugar», sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen.” (Nichols 1997:5).*

La estructura narrativa, el deseo personal y el posicionamiento de la cámara resultan un tridente importante en la línea de trabajo planteada.

### **3.6 El espectador**

El espectador es una parte de gran importancia en la realización, en muchas investigaciones su presencia completa un ciclo establecido desde el realizador hacia la sociedad. Los hechos y las circunstancias plasmadas a través de video son materia para discernimiento y elección por parte de él.

*“el espectador podría experimentar el hecho como una reproducción de la vida real y de cómo se vive en ese momento; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera en “el lugar” sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen.” (Nichols 1997:9).*

El cine observacional se cuestiona en todo momento el rol del espectador, aquel que muchas veces se aventura a romper el límite que divide a la pantalla de la sociedad. El espectador observa a través de un relato documental a aquel que es protagonista, que muestra y demuestra su realidad, una realidad que no pretende ser cuestionada.

Este personaje se transforma en un actor, en el protagonista de su propia obra. El cine observacional lo llamaría “Actor social”, puesto que el único guion que existe es el que él mismo escribe y lleva a cabo sin siquiera haber ensayado.



### 3.1.1 Aspectos formales

#### 3.1.2 Sobre el Documental:

“Orquesta” tiene como objeto generar identidad desde su historia y su propuesta estética. Esta obra hará hincapié en la convergencia de la imagen /sonido a través de características propias de cada movimiento artístico para la creación de un relato audiovisual.

#### 3.1.3 Observación y empalme de planos

El detenimiento de la mirada en el momento de grabar es una pieza importante para el empalme de los planos en el momento de la edición.

En este punto importa la propia impronta, es decir, la identidad del proyecto que se verá afectada por las imágenes capturadas. El mismo será mediador entre la música, los sonidos que la rodean y las imágenes.

Guiado por diferentes escritos y teorías sobre la temporalidad de las imágenes, se creará una atmosfera en el que las mismas contendrán un tiempo y movimiento interno, imágenes “vivas” de acontecimientos que enriquezcan al proyecto.

Tarkovsky afirma que *“La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. El hecho de que el flujo de tiempo también se observe en el comportamiento de los personajes, en las formas de representación y en el sonido, están solo un fenómeno concomitante”* (Tarkovsky 1988:138).

*Concomitante: que acompaña una cosa o está junto con ella. (Extraído del diccionario de la lengua española).*

El ritmo será el participante protagonista del trabajo de investigación. El concepto de “partitura Audiovisual” será el eje de reconocimiento de un “tempo” global que puede ser dividido en diferentes secuencias demostrando la independencia temporal de cada una de ellas.

### 3.1.4 *Justificación del blanco y negro:*

Muchos espectadores se generan una barrera imaginaria cuando se trata de ver una película en blanco y negro argumentando la antigüedad y asociando el tratamiento de las imágenes monocromáticas con el aburrimiento.

La mayoría de los aficionados del cine han llegado a comprender, que las películas en blanco y negro no solo definieron una era en el cine, sino que también se utilizan con un objetivo, y que tienen una razón de ser y justificación para una abundancia de sombras e iluminación de alto contraste para generar hermosas imágenes.

A lo largo de la historia del cine antes de la aparición del color (o de la proyección de películas en este formato) el uso del monocromo fue evolucionando constantemente.

A modo de ejemplo se puede citar uno de los movimientos cinematográficos que sentaron bases del uso expresivo del blanco y negro: El expresionismo alemán.

Dicho movimiento nutrido de las pinturas alemanas de su época y aparecido en un **periodo de guerra** se caracterizaba básicamente por el uso de decorados particularmente bellos. En ellos no se respetaban los ejes verticales y se separaban los interiores de exteriores en un marco inestable a punto de desmoronarse, similar a un decorado teatral. El movimiento que generaban sus vértices y líneas de fuga carecía de realidad y provocaba una reacción diferente en los espectadores.

A este paisaje se le añadía un notorio contraste claro oscuro generado por las iluminaciones para que las sombras deformes y abstractas tengan más presencia, de más está decir que los realizadores de la época comprendieron que el uso de blanco y negro no solamente acentuaría rasgos distintivos en los personajes, sino que también la ausencia de color haría que la atención de los espectadores se dirija hacia la contemplación del escenario y de otros detalles que hacían a la historia.

La monocromía en este caso potenciaba el relato y favorecía a una economización de los recursos técnicos.

En estados unidos la evolución de estos recursos tomo forma en el movimiento denominado **Film Noir**. Surgido alrededor de los años 50 su fuerte eran los dramas policiales en los cuales las historias de sus protagonistas eran reforzadas por el uso del blanco y negro.

La luz era constante en cuanto a la oscuridad, con contrastes altos que adornaban el paisaje.

Los realizadores tenían en cuenta la funcionalidad del monocromo y las posibilidades que este ofrecía para poder sacar provecho de su visión, donde muchas veces se debía evitar los empastes, distinguir las texturas y concentrar la luz para generar acentos visuales dentro del cuadro.

Fuera de estos ejemplos las películas monocromas pueden comunicar aspectos básicos de una historia, como por ejemplo saber quién es el héroe o el villano (basta con vestir un personaje con ropas oscuras y el otro con ropas claras).

El mundo de las sensaciones demostradas en films que utilizan la virtud del monocromo son variables, un tono de luz puede transportar un personaje de una secuencia realista a otra totalmente surrealista y de un sueño a una pesadilla simplemente con elevar las sombras o equilibrar las luces de una manera particular.



**l ultimo samurai masaky kobashasy (1967).**  
*Apreciamos como distinguir la personalidad de un personaje solo con el ropaje de diferente tono.*

*“Su esencia formal parece no tener límites en su aplicación a un cine moderno que sigue empleándolo como potente arma estética para lograr algo muy complicado: proveer a sus títulos de una identidad propia.” Argulles a través de página web el espectador imaginario. 2003*

### **3.1.5 Documental Monocromo**

El apartado sobre la utilización de imágenes con ausencia de tintes de color explicaba de forma concreta como generar dramatismo en una historia en particular. El documental de alguna forma se apropiará de este método para poder crear imágenes palpables y cercanas al espectador, de esta manera podrá habituarse rápidamente a la ausencia de color y convivir en el espacio audiovisual recreado. Gracias a esto muchos detalles que coloreados pasan desapercibidos podrán ser reconocidos inmediatamente y darán espacio a la aparición de nuevos.

La fotografía artística es una herramienta que utilizan muchos realizadores contemporáneos rindiendo una suerte de “homenaje” a aquellas máquinas fotográficas analógicas. El audiovisual se enriquecerá con la utilización de estas características con el fin de rendir el mismo reconocimiento al equipamiento y su función.

El proyecto en cuestión no tiene como objeto direccionar al espectador hacia un lugar determinado, al contrario, se buscará la libre observación e interpretación de las diferentes escenas que componen a la obra en su totalidad.

Dicha historia será una expresión de nuestra realidad así como lo es el arte y la creación de imágenes en blanco y negro.

### **3.1.6 Ciclo de los colores**

*Yang y yin- descrito como un círculo y encerrado dentro de el: Yang y yin- Yang, claro; yin, oscuro- Cada uno llevando dentro de sí la esencia del otro; Yang y Ying siempre opuestos, siempre unidos. (Eisestein, el sentido del cine. p 29.)*

La propuesta desde el relato apela a una idea o concepto relacionado con el “ciclo” de los acontecimientos y procesos ocurridos dentro y fuera del trabajo de investigación. Una secuencia contiene a la otra y a su vez, es el comienzo y final de la siguiente. De manera interna, desde la mínima parte a la totalidad el comienzo y el fin están contenidos entre sí, estableciendo una simbiosis entre el espectro total del documental y el espectador activo.

La estética plantea un relato monocromo que se fortalece finalizando con imágenes en color, retornando a la normalidad del espectador, o convirtiéndose en algo diferente.

### **3.1.7 Luz natural**

Un trabajo audiovisual requiere de ciertas motivaciones para la elección de una propuesta estética que sea acorde a la idea y a las planificaciones que están atadas a la situación económica del proyecto.

El trabajo a realizar persigue el camino de un documental observacional con una impronta en lo que predomina una propuesta “naturalista” de fotografía.



**La economía de recursos es valiosa y se pueden generar composiciones fotográficas.**

Los hechos que se presentan frente al espectador al ser íntegros no dan tiempo para una planificación de una puesta de luces determinada. La utilización de un ensamblaje de una puesta escenográfica interrumpiría con la originalidad de acontecimientos que suceden de forma imprevista dentro de la historia narrada.

La utilización de escenas en contacto con fuentes naturales permite una primera mirada del mundo, que por lo general es sin maquillaje, original.

Se puede sacar provecho de las luces de fuentes naturales, *“Los paisajes, los rostros y las cosas no piden más que su propia belleza, virgen, sin significación ni patetismo, como la de la primera mirada sobre el mundo”* (Almendros 1980:89).

La visión realista de ciertos acontecimientos permite una mejor utilización del tiempo, tiempo que puede ser utilizado para ser testigo de situaciones que pueden enriquecer notablemente el trabajo del documentalista.

### **3.1.8 El audiovisual:**

Cada relato Audiovisual de cualquier índole comienza con una idea que toma forma a través del guion. El mismo puede sufrir modificaciones a lo largo del proceso cinematográfico y generar otras alternativas de relato.

Dentro del proceso de creación lo que prima es que toda narración debe poseer una estructura sólida para la comprensión del espectador y del mismo realizador.

De acuerdo con Robert Mckee, la estructura es *“una selección de acontecimientos extraídos de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo”* (2002: 53).

A medida que el cine fue evolucionando las formas de construir una estructura fueron cambiando y buscando diferentes fórmulas para fortalecer el relato.

Pero, ya desde mucho antes *“La base para cualquier historia cinematográfica la había planteado Aristóteles, él había establecido las reglas en las cuales se fundamenta la estructura de una narración (...) fue el primero en reconocer la fragmentación terciaria: principio, medio y fin, destacando la importancia del dialogo de los personajes”* (Mckee)

El proyecto documental estará definido por los tres actos aristotélicos.

Éstos contendrán las diferentes secuencias que serán llevadas adelante por las historias de los personajes que se desprenden del grueso de la orquesta, y por la orquesta en sí misma que actuará como un tercer personaje.

En líneas generales la estructura estará armada de la siguiente manera:

- Presentación del primer personaje
- Presentación del segundo personaje
- Desarrollo del primer personaje
- Presentación de la orquesta

- Desarrollo del segundo personaje
- Desarrollo de la orquesta
- Final conjunto (En esta etapa todas las historias confluyen en un hecho en común, de esta manera el previo clímax culmina aquí).

### **3.1.9 La música:**

La estructura musical no se diferencia de la estructura de cualquier otro arte. Sencillamente es la organización coherente del material utilizado por el artista.

De todas maneras se debe tener en claro que *“en la música el material tiene un carácter fluido y un tanto abstracto; por lo tanto, la tarea estructuradora es doblemente difícil para el compositor, a causa de la naturaleza misma de la música”* (anónimo: 113).

El método de creación consiste en la utilización de “moldes” formales, nomenclaturas escritas en las cuales el artista utilizará aspectos personales para la modificación de esas nomenclaturas establecidas. Cabe destacar que de todas maneras debe responder a lo que se denominaría una “línea” o eje de trabajo para poder conseguir una sensación de fluidez y de continuidad desde la primera hasta la última nota.

De esta gran línea se debe desprender la sensación de dirección y de hacernos sentir que esa dirección es inevitable. Por ejemplo, para captar la grandeza de un cuadro debemos alejarnos de él y solo así se descubrirá la armonía de los colores, formas, su equilibrio, sus proporciones etc.

Otro aspecto de importancia dentro de la composición de una estructura musical es el de la repetición, en la cual, evitando el azar se repiten pasajes, o momentos que son de importancia sonora.

Su forma es muy similar a la de las otras artes. Una pieza tradicional básica contiene una *introducción*, en la cual dependiendo de la obra musical variara la cantidad y de cómo los instrumentos realizan un comienzo formal. Una *sección*, comprendida por las frases musicales, (fraseo musical es un conjunto de sonidos que componen una idea musical con sentido propio –fuente página

**despertar musical)** reconocidas como el desarrollo de la obra musical. Y finalmente, *Coda*, el cierre de una composición, el “epilogo” de la forma musical.

El proyecto audiovisual estará definido por la estructura básica: Introducción, frases, coda.

Como primera medida, la introducción estará compuesta por el comienzo de toda la banda sonora. Se reconocerán los ambientes que proporcionarán la base de la estructura sonora del documental. La relación que guardarán con los demás sonidos será recíproca, es decir, que la finalización de una pista sonora será en definitiva el comienzo de otra y la finalización de una tercera.

De esta forma el manto sonoro será enriquecido en todo momento por la sucesión de imágenes que estarán en relación directa o indirecta con las pistas de sonido.

El avance del relato sonoro será distinguido por pequeñas piezas musicales que insinuarán el acercamiento al grueso de la orquesta., serán relevantes para acentuar algunos aspectos importantes de la historia de alguno de los personajes.

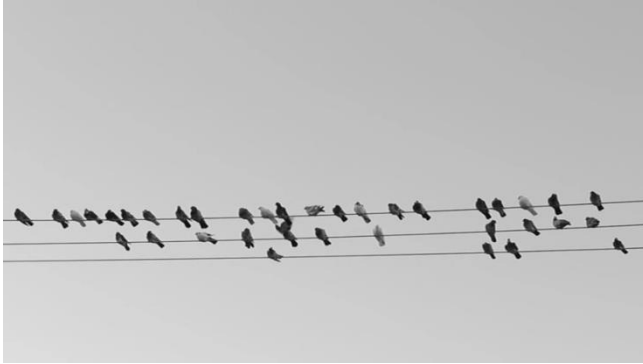
Por ende, el clímax de la historia estará previsto en la previa de una presentación final de la orquesta y la *coda* simplemente al momento final de esa presentación.

La ascensión del relato audiovisual con un final “calmo” revive el concepto de la creación de un ciclo en el relato. Conoceremos por primera vez un ambiente sonoro que a lo largo de la historia desaparece y vuelve a hacerse presente al finalizar. La idea de un “sin fin” es el eje establecido para contar los acontecimientos del documental.



### 3.1.10 La metáfora

*La imagen tiene innumerables actualizaciones potenciales, dirigidas a nuestros sentidos, otras únicamente a nuestro intelecto, como cuando se habla del poder de ciertas palabras, de “crear imagen”, en un empleo metafórico por ejemplo. (Aumont: 1992:13)*



La metáfora como lenguaje de expresión dentro de la filosofía del documental siempre es bienvenido, enriquece el trabajo y lo transforma de forma inmediata.

La utilización de una imagen icónica para querer demostrar una

*Una imagen genera múltiples significados* sensación o punto de vista tiene en el mejor de los casos, muchas connotaciones y espacios de análisis.

La poética de un trabajo audiovisual está cargada de pensamientos y sensaciones personales, inclusive desde el momento previo a grabar las primeras imágenes.

*Nuestra relación con la imagen no es solamente aquella a la que nos ha acostumbrado masivamente el predominio, desde hace más de un siglo, de las imágenes fotográficas, sino que se basa igualmente en la acumulación de experiencias anteriores, que sub-vienen a través de la visión fotográfica. (Aumont: 1992: 147).*

El bagaje cultural carga a la imagen y a la situación de un significado personal y general el cuál puede ser comprendido de diferentes maneras. Dentro del proyecto una serie de metáforas referidas a la temática del tema amplia la poética dotándolo de diferentes aristas de análisis futuros.

Podemos preguntarnos cómo influyen este tipo de secuencias en el espectador ya que el mismo posee un bagaje cultural diferente. La imagen sufre una transformación y su sentido original cambia, muta y se transforma dotándolo de otra esencia que puede ser modificada las veces que sean necesarias hasta que pierda el sentido original.

Las metáforas audiovisuales muchas veces están acompañadas de un paisaje sonoro que enriquece y fortalece a la poesía.

El proyecto alude a graficar los dichos de los personajes a través de las metáforas a su vez de mimetizar imágenes con piezas musicales para explotar al máximo el concepto. El rol del espectador activo funcionará como generación de nuevas explicaciones a hechos concretos del proyecto Audiovisual.

### **3.1.11 La imagen como posición**

La posición y composición de la cámara en el marco de un trabajo audiovisual suele tener muchas formas. Las mismas describen un deseo particular que puede provenir desde el realizador o de la misma película, en este caso documental.



Como se ha remarcado reiteradas veces, la composición y posición de cámara muchas veces se

*La intimidad, permite lograr composiciones para guiar al espectador su mirada.*

ven ligadas a impulsos repentinos que surgen del seguimiento de una situación particular de imprevisto. Una previa planificación y reconocimiento del espacio físico y fílmico permite versatilidad y, una mejor utilización del lenguaje Audiovisual.

Aumont escribe sobre el tamaño de los planos como el registro y la transformación de la mirada hacia el espectador. Dejando en claro, que este “transforma el sentido de la distancia, conduciendo al espectador a una proximidad psíquica, a una intimidad.” (Aumont: 1992:151).

Dentro del género el ordenamiento de los planos funcionan como una visión desde lo particular a lo general, una manera de hacer cine clásico, pero que permite al mismo tiempo, pertenecer a una intimidad y una “tensión controlada” que el realizador genera con el fin de mantener la atención hasta que la amplitud del plano cambia.

### 3.1.12 Sobre el marco espacial

Una imagen posee dimensiones y esas dimensiones generan el marco en el cual se desarrollan los acontecimientos de cualquier índole.

En este caso el marco es el recorte espacial de un todo imaginario en el



*El marco sitúa al espectador dentro de una situación particular.*

cual volcamos todas las percepciones personales sobre algún tema en particular.

*“El marco se concibe al principio como una forma geométrica, abstracta (la del contorno de la superficie de la imagen), antes de concebirse como un objeto.”(Aumont: 1992:153).*

El documental utiliza esta característica como un recorte de lo que realmente es importante como metáfora. En este caso, se podrá observar como los instrumentos musicales son protagonistas de algunos planos. Sus ejecutantes muchas veces quedan por fuera y forman parte del anonimato del no-marco.

*“El marco limite es lo que detiene a la imagen, define su campo separándolo de lo que no es la imagen, es lo que instituye un fuera de marco (que no se debe confundir con el fuera de campo)”.* (Aumont: 1992:153)

Recordemos que el *fuera de campo* es la continuación de lo que el espectador observa en pantalla, por lo general, es un recurso utilizado a través de empalmes sonoros, voces en off o simplemente a través de actores que dirigen su mirada hacia fuera de cuadro. Esta es una característica que permite la economía de recursos y que es utilizada de maneras interesantes por realizadores cinematográficos y documentalistas.

En la propia realización, el marco limite es el fin, la nada.

### 3.1.13 La imagen como composición

*“La experiencia visual es dinámica. Lo que una persona o animal percibe no es solo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños. Es quizá, antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas.”*(Arnhem, 1979: 25).

Para comprender algunos aspectos de la composición, sería bueno aclarar, como es que las formas, y objetos se distribuyen dentro del espacio, o marco conceptual.

El autor propone al espacio como un lugar donde conviven diferentes fuerzas invisibles, o lo que se llamaría puntos de tensión.

Los mismos se ubican en la periferia del centro, en el centro mismo y en las esquinas del cuadro.

Un objeto puede ser de diferente forma, tamaño, peso, poseer un tono o color distinto o



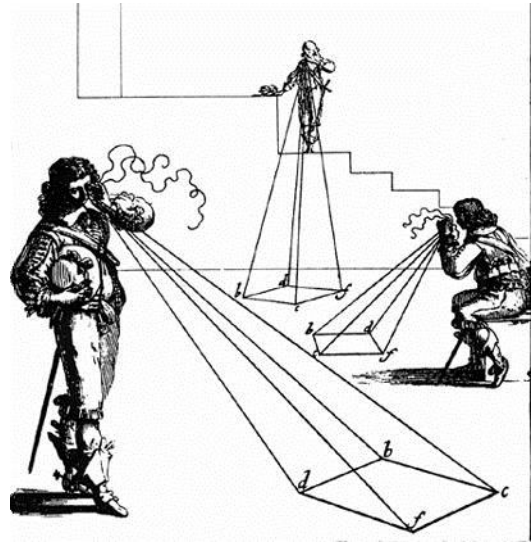
*Las líneas imaginarias y la perspectiva inclinan la mirada hacia un “punto fuerte”.*

ser parte del espacio de una manera en particular. Cada una de estas características se asocia a los puntos de tensión dentro de un cuadro.

Muchas veces esa tensión se puede presentar como una situación de ambigüedad por que *“el esquema visual deja de determinar lo que se ve, y entran en juego factores subjetivos del observador tales, como el foco de atención o su preferencia por tal o cual dirección”* (Arheim: 1979: 27).

La propuesta clásica nos inclina a ubicar objetos en los puntos de tensión más cercanos al centro del cuadro para que sea más visible. Dentro del documental se utiliza la periferia como hábitat de los objetos y de los personajes. De esta manera el espacio fuera de la tensión del espectador es ocupado por otros elementos que añaden más información sobre el personaje o la situación presentada frente a cámara.

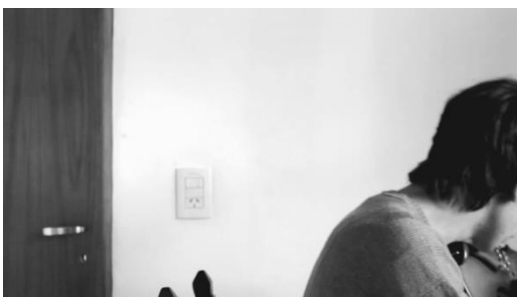
Un aspecto no menos importante que refiere a la composición es el concepto de “pirámide visual “. En la época del renacimiento esta analogía se hizo más frecuente, ya que realizaba un desglose del campo visual de forma consciente e inconsciente y se la comparaba con la visión natural. El ojo reconocía perfectamente las líneas de perspectiva y de cómo los objetos en cuadro se amoldan a esa dirección.



1se traza un haz de líneas creando una pirámide. El eje de la misma une el ojo que percibe la realidad (llamado punto de vista).

### 3.1.14 Sobre el encuadre

*“La palabra encuadre y el verbo encuadrar aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y material, presente ya en la imagen pictórica y fotográfica (...).” “este centramiento heredado de la herencia pictórica, no es universal en el cine y existen estilos fundados en un rechazo del centrado, con intención a menudo de subrayar ciertos valores expresivos del marco” (Aumont: 1992:161).*



*.El punto de vista es fijo permitiendo que la escena se desarrolle sin cortes.*

estarían a favor de generar encuadres, desencuadres y lo que se denomina como “cuadro dentro de cuadro”.

Para lograr dicha expresividad s se debe conocer y reconocer los espacios físicos de filmación. Esto es de gran importancia para poder sacar provecho y *subrayar los valores expresivos del marco.*

De esta manera el tiempo y la economía de recursos audiovisuales

Aumont, explica que *“el desencuadre parece cortar la escena representada, subrayando la fuerza del corte. Y que de alguna manera se ha puesto la vista al lado de la pirámide visual o lo que parecía ser el centro del espacio escénico.*

La grabación de un personaje en su “hábitat natural” sugiere poder aprovechar al máximo el espacio imaginario que muchas veces se presenta estático ante el repentino movimiento del actor frente a cámara. Predomina en este caso presentar la naturalidad de la situación frente a



*La economía de recursos estimula a tener varios elementos en un solo plano.*

cámara y poder capturar con pocos recursos varios elementos en un solo

plano. Se busca generar lo que Aumont denomina como Sobreencuadre, una técnica en la que se perciben dos o más “sub-cuadros” dentro del marco general (pantalla).

Se fortalece el documental con justificaciones plásticas de este tipo y permite una óptima economía de recursos.

### **3.2.1 El sonido como utilización de los recursos**

El sonido cumple un rol de importancia dentro del documental, no solamente por el campo de análisis que provee sino por el carácter artístico que le añade al relato.

Si bien sabemos que la imagen y el sonido pueden convivir sin depender el uno del otro, podremos notar que en este trabajo audiovisual la armonía entre ellos deja en claro la búsqueda del trabajo de investigación.

*“Para que el sonido influya temporalmente en la imagen, se necesitan en resumen un mínimo de condiciones. Es preciso, que la imagen se preste a ello, ya por su fijeza y su receptividad pasiva, que implique un mínimo de elementos de estructura, de concordancia, de encuentro y de simpatía (como se dice de las vibraciones), o de antipatía activa hacia el flujo sonoro”. (Chion: 1990: 21)*

Para comprender su naturaleza y como se desarrolla su esencia se debe (en primer lugar) reconocerlos y estudiar su presentación dentro del audiovisual.

Su desenvolvimiento dentro del relato propone una organización similar a los tres actos de Aristóteles (inicio, desarrollo y desenlace). Los mismos Actuarán en concordancia con la propuesta de imágenes.

Seria sencillo decir que la convergencia se haya presente cuando se observa una imagen a la que se le corresponde el sonido que se escucha, o que debería escucharse cuando se está frente a una situación en particular.

Chion sostiene que *“según el contexto dramático y visual que este frente a nosotros como espectadores y su desarrollo interno terminan de completarse cuando unimos las diferentes piezas”*. (Chion: 1990: 21) Quizás por una convención natural relacionamos inmediatamente lo que “audio vemos” como real, inclusive cuando una imagen acústica no se corresponde.

Por convención todas las situaciones que se presentan en nuestra vida poseen un carácter Audiovisual, es decir, a cada imagen le asociamos un sonido que de forma natural reconocemos como tal.

El documental posee ambientes, efectos y voces que no pertenecen a la imagen que se observa, pero gracias a esta convención y al armado del relato, la convergencia se hace presente y el “truco” pasa desapercibido.

La visibilización del tiempo es otro objetivo que persigue el material, gracias a la puntuación sonora se podrá realizar una versión palpable del mismo en algunas secuencias dentro del relato.

Una característica que es utilizada muy a menudo en el cine clásico refiere al uso del reloj como contrapunto sonoro, el mismo arrastra a las imágenes a pertenecer a su universo unificando la imagen.

Otra manera particular es generar un estímulo sonoro a través de la musicalización que puede comenzar de forma suave y culminar estrepitosamente, de esta manera se sugiere una animación temporal que pone en constante alerta al oído y a la atención del espectador.

*Recordemos que, en la terminología de la música clásica occidental, se llama contrapunto al modo de escritura que piensa las diferentes voces*

*simultáneas como necesariamente seguidas cada una en su desarrollo horizontal, coordinado con el de las demás voces, pero individualizado; mientras que la armonía considera el punto de vista vertical, el de las relaciones de cada nota con las oídas en el mismo momento, que forman acordes todas juntas, y regula la conducta de las voces en relación con el logro de estos acordes verticales. (Chion: 1990: 28).*

El entendimiento y la comprensión de los procesos básicos del mundo sonoro y la relación con la música pueden condicionar el óptimo trabajo de la realización Audiovisual, pero se enriquece notablemente con la utilización de la teoría y sus herramientas. De esta manera, por ejemplo, se puede comprender la naturaleza misma de una composición musical y su organización para crear su equivalente en imágenes.

La fusión de ambos campos genera una “armonía” que puede ser teorizada y estudiada generando nuevos interrogantes y formas de comunicación a través de un proyecto Audiovisual.

### **3.2.2 Solapamiento**

Una característica que se repetirá dentro del audiovisual será la utilización del fenómeno denominado “solapamiento” y que lo reconocemos como un sonido o una pista sonora que se extiende por fuera de su secuencia y se involucre, con la siguiente o la anterior, generando así; una percepción diferente a la que se sucedía en un momento determinado.

*“La función más extendida del sonido en el cine es la que consiste en unificar el flujo de las imágenes, en enlazarlas por una parte, en el nivel del tiempo, desbordando los cortes visuales”. (Chion: 1990: 50).*

Desde un punto de vista artístico podría destacarse que la utilización de varios elementos en diferentes órdenes de aparición (en este caso la anunciación de una escena) generará un paisaje audiovisual diferente al que se describía en ese momento.



### **3.2.3 Sobre los cortes**

Sostener la ilusión en una historia está determinado por muchos factores que se unifican para crearla de principio a fin. A su vez, el flujo de la información muchas veces es segmentado por el montaje y los cortes sonoros.

A ellos los reconocemos como pequeñas puntuaciones que marcan el fin o el comienzo de una escena, o simplemente cumplen el rol de resaltar un rasgo distintivo que no puede ser reconocido tan fácilmente con la presencia de varios ambientes sonoros.

La estructura del documental estará marcada por las entradas y salidas de contrapuntos sonoros. Muchos de ellos estarán emparentados con los cortes de montaje y otros mantendrán una continuidad temporal y espacial. De esta manera se generará una pista sonora homogénea que se verá completa con la banda de sonido de la música orquestal, ella “Deslizará” las imágenes a un mismo flujo de entendimiento del relato.

*“De suerte que, cuando hay contrato audiovisual y superposición de cadenas visuales y sonoras, los cortes visuales siguen siendo el punto de referencia de la percepción. En cuanto a los cortes secos godardianos en el terreno del sonido, si bien fracturan la continuidad del plano, como dicen poéticamente algunos investigadores, apenas son otra cosa que una línea de fisura en un vidrio que permanece entero”. (Chion: 1990: 41).*

### **3.2.4 Sobre la música y la voz**

El tiempo es una pieza de importancia dentro de la construcción del audiovisual. La voz dentro del relato es la línea a seguir , una línea atemporal que paradójicamente constituye a los demás elementos en un transcurrir determinado.

Podemos reconocer tres voces, pero que en líneas generales funciona como una sola, una voz omnisciente que sabe sobre los sentimientos de los personajes y que continúa inclusive cuando ya no la oímos.

La música por su parte cumple una función similar, chion alude a la música de pantalla como la que *ocurre en el interior de la toma*. Una de las características de la obra en cuestión es la observación de la orquesta ejecutando una musicalización. Se destaca la convención creada por el espectador que sincroniza “sonido e imagen” para poder generar la ausencia del icono y la presencia del sonido.

#### **4. Conclusiones**

La investigación concretamente poseía dos partes visibles que fueron explicadas brevemente en pos de comprender el fenómeno de la convergencia a través del tiempo.

Como primera medida se reconoce que la misma es un fenómeno que nace naturalmente. Tanto un realizador como un espectador poseen las herramientas necesarias para poder aplicarla y muchas veces esto sucede de manera automática sin siquiera saberlo. Por convención, apelamos a unificar y relacionar, en este caso, un sonido con una imagen que puede o no convivir en el mismo “espacio” Audiovisual.

La profundización del tema con ayuda de estudios realizados por otros realizadores/investigadores, motivó a cuestionarse si solamente el tiempo como objeto de estudio era la causa de dicho fenómeno. Se concluye que el mismo funciona en correlación con el movimiento, un movimiento interno que arroja nuevos objetos de estudio y resultados positivos dentro de la investigación del relato Audiovisual. De alguna manera ante una escena de intenso dramatismo previo a un desenlace explosivo, el movimiento “arrastra” todas nuestras emociones de un punto a otro de la historia a su antojo.

La finalidad de la investigación tenía como objeto proponer un diálogo entre dos mundos diferentes con sus aristas y subtemas. Se pudo realizar con éxito dicho dialogo entre las dos partes y se pudo comprender su naturaleza, descifrando los códigos que poseen y como están relacionados con los espectadores que son actores sociales de gran importancia en esta relación.

## 5. Bibliografía

- Arnhem Rudolph (1979) *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial.
- Aumont Jackes (1983) *la estética del cine*. Buenos Aires, Paidós.
- Aumont Jackes (1992) *La imagen*. Buenos Aires, Paidós comunicación.
- Belkin Alan (1995) *composición musical*. Madrid. Universidad de Montreal
- Blacking John (1974) *¿Qué tan musical es el hombre?* Madrid, Alianza Editorial.
- Bogdan Taylor (1987) *introducción a los medios cualitativos de información*. Buenos Aires, Paidós Comunicación.
- Rabiguer Michael (1987) *Dirección de documentales*. Madrid, Neografis.
- Tarkosky Andrey (1988) *esculpir en el tiempo-Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialph.
- vertov ziga (1973) *El cine ojo*. Madrid, editorial Fundamentos.
- Nichols Bill, (1997) *La representación de la realidad*, Buenos Aires, Paidós comunicación.
- Mckee Robert (2002) *Como hacer un guion*. Madrid, Alba editorial.
- Frase Musical* (2016) consultada el 17 de Noviembre de 2017, Blog informativo sobre contenidos musicales.  
<https://despertarmusical.blogspot.com.ar>
- Definición de Armonía (2008) consultada el 10 de Agosto de 2017, Página de buscador de conceptos y significados.  
<http://definicion.de/armonia/>
- Eisenstein Sergei (1958) *El sentido del cine*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Portillo, Aurelio del, (2012) *Ritmo y formas Audiovisuales*. *Icono14*, Año 10, Vol. 1, Enero de 2012, pp. 164-181

- Friedrich Sven (2010) *breve reseña sobre el origen de la música*

-*Pirámide visual (2009).Galería de imágenes dibujante*

<http://dibujo.rosairigoyen.com/gallery2/main.php>

### ***Filmografía Consultada para la realización del documental***

-Anticristo (2009).*Lars Von Trier.*

-Coffee and cigarettes. (1993). *Jim Jarmusch.*

-Heima (2007) .*Dean Debois.*

-Ida (2013). *Pawel Pawlikowski.*

-In the mood for love (2000). *Wong Kar-Wai.*

-La Cinta Blanca (2009). *Michael Haneke.*

-La sal de la tierra (2014) .*Win Wenders.*

-Leviathan (2012). *Lucien Castaing –Taylor Verena Paravel*

-Nostalghia (1983). *Andrei Tarkovsky.*

-Seven Samurai (1954). *Akira Kurosawa.*

-Solo (1980).*konstantin Lopushansky.*

-The Turin horse (2011). *Béla tarr, Ágnes Hranitzky.*

-*Todos a la calle (2013).Cheryl Dunn.*

-Un long dimanche de fiancailles (2004).*Jean -Pierre Jeunet.*

### ***Video Clips consultados para la realización del documental***

- Chemical Brothers “Star Guitar” (2002). *Michael Gondry*.
- Dustin O'Halloran – “We Move Lightly” (2013) (Live @ Stuk, BE) *Kristina Lanatchkova*.
- Go Go Penguins* “Hopopono” (2014)
- Nils Frahm – “Toilet Brushes – More” (2013). *Steve Glashier*
- Olafur Arnalds “Öldurót” (2016) Baldvin z.
- Ryuichi Sakamoto – “Blu” (2014) (Tokyo Philharmonic Orchestra)
- Salve Regina – “Arvo Part” (2011)-. *Paul Hillier*
- Woodkid – “I Love You” (2013). - Yoann Lemoine.
- Woodkid- “The golden age” (2014) - *Yoann Lemoine*.

## 6. ANEXOS

### ***Manifiesto del contrapunto sonoro***

Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Grigori Alexandrov

*Este documento, firmado a principios de la década de los 30 por los tres principales directores/montadores del cine soviético revolucionario, define las bases teóricas de lo que deberá ser la utilización del sonido en el lenguaje cinematográfico. El arte del montaje, espectacularmente desarrollado durante la época muda, se encontraba con la aparición del cine sonoro en una seria disyuntiva: Desaparecer en un discreto segundo término, dejando que el cine se convirtiera en mero teatro hablado y proyectado, o desarrollar tecnologías que permitieran experimentar el inmenso potencial artístico y narrativo del nuevo lenguaje audio-visual. Con el tiempo, la divertida ilusión de ver hablar y cantar a los actores de las películas estaba destinada a convertirse en algo Inesperadamente rico y complejo.*

El sueño largo tiempo acariciado del cine sonoro es una realidad. Los norteamericanos han inventado la técnica del film hablado y lo han llevado a su primer grado de utilización práctica. Alemania, asimismo, trabaja muy seriamente en idéntico sentido. En todas partes del mundo se habla de esta cosa muda que finalmente ha encontrado su voz.

Nosotros, que trabajamos en la Unión Soviética, somos plenamente conscientes de que nuestros recursos técnicos carecen de la envergadura suficiente para permitirnos esperar un éxito práctico y rápido en este camino. Pero ello no impide que consideremos interesante enumerar un cierto número de consideraciones preliminares de naturaleza teórica, teniendo en cuenta, además, que si no estamos mal informados parece que este nuevo progreso tiende a orientarse por un mal camino.

Porque una concepción falsa de las posibilidades de este descubrimiento técnico no sólo puede estorbar el desarrollo del cine-arte, sino que también puede aniquilar su auténtica riqueza de expresión actual.

El cine contemporáneo, al actuar como lo hace por medio de imágenes visuales, produce una fuerte impresión en el espectador y ha sabido conquistar un lugar de primer orden entre las artes.

Como sabemos, el medio fundamental -y por añadidura, único- mediante el cual el cine ha sido capaz de alcanzar tan alto grado de eficacia es el montaje.

El perfeccionamiento del montaje, en tanto que medio esencial de producir un efecto, es el axioma indiscutible sobre el que se ha basado el desarrollo del cine. El éxito universal de los filmes soviéticos se debe en gran parte a un cierto número de principios del montaje, que fueron los primeros en descubrir y desarrollar.

1.- Así pues, los únicos factores importantes para el desarrollo futuro del cine son aquellos que se calculen con el fin de reforzar y desarrollar sus invenciones de montaje para producir un efecto sobre el espectador. Al examinar cada descubrimiento, situándose en esta perspectiva, es fácil demostrar el escaso interés que ofrece el cine en color y en relieve en comparación con la gran significación del sonido.

2.- El film sonoro es una arma de dos filos, y es muy probable que sea utilizado de acuerdo con la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público. En los primeros tiempos asistiremos a la explotación comercial de la mercancía más fácil de fabricar y de vender: el film hablado, en el cual la grabación de la palabra coincidirá de la manera más exacta y más realista con el movimiento de los labios en la pantalla, y donde el público apreciará la ilusión de oír realmente a un actor, una bocina de coche, un instrumento musical, etc. Este primer periodo sensacional no perjudicará el desarrollo del nuevo arte, pero llegará un segundo periodo que resultará terrible. Aparecerá con la decadencia de la primera realización de las posibilidades prácticas, en el momento en que se intente sustituirlas con dramas de "gran literatura" y otros intentos de



invasión del teatro en la pantalla. Utilizado de esta manera, el sonido destruirá el arte del montaje, pues toda incorporación de sonido a estas fracciones de montaje las intensificará en igual medida y enriquecerá su significación intrínseca, y eso redundará inevitablemente en detrimento del montaje, que no produce su efecto fragmento a fragmento sino -por encima de todo- mediante la reunión completa de ellos.

3.- Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales.

Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos.

4.- El nuevo descubrimiento técnico no es un factor casual en la historia del film, sino una desembocadura natural para la vanguardia de la cultura cinematográfica, y gracias a la cual es posible escapar de gran número de callejones que realmente carecen de salida; el primero es el subtítulo, pese a los innumerables intentos realizados para incorporarlo al movimiento o a las imágenes del film; el segundo es el fárrago explicativo que sobrecarga la composición de las escenas y retrasa el ritmo. Día a día, los problemas relativos al tema y al argumento se van complicando.

Los intentos realizados para resolverlos mediante unos subterfugios escénicos de tipo visual no tienen otro resultado que dejar los problemas sin resolver, o llevar al realizador a unos efectos escénicos excesivamente fantásticos. El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje

(y como elemento independiente de la imagen visual) introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y resolver los complejos problemas con que nos hemos tropezado hasta ahora, y que nunca hemos llegado

a resolver por la imposibilidad en que nos hallábamos de encontrar una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales.

5.- El «método del contrapunto» aplicado a la construcción del film sonoro y hablado, no solamente no alterará el carácter internacional del cine, sino que realzará su significado y su fuerza cultural hasta un punto desconocido por el momento. Al aplicar este método de construcción, el film no permanecerá confinado en los límites de un mercado nacional, como sucede en el caso de los dramas teatrales y como sucedería con los dramas teatrales filmados. Al contrario, existirá una posibilidad todavía. Mayor que en el pasado de hacer circular por el mundo unas ideas susceptibles de ser expresadas mediante el cine.