



Signo y Pensamiento

ISSN: 0120-4823

ISSN: 2027-2731

Pontificia Universidad Javeriana

Pinilla Rodríguez, Oscar Iván; Galindo Cardona, Yamid
El análisis semiótico y estético de la banda de sonido: una propuesta taxonómica*
Signo y Pensamiento, vol. XLI, 2022, Enero-Diciembre, pp. 1-14
Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp41.aseb>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86074782011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UJER
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El análisis semiótico y estético de la banda de sonido: una propuesta taxonómica*

The Semiotic and Aesthetic Analysis of the Soundtrack: A Taxonomic Proposal

A análise semiótica e estética da trilha sonora: uma proposta taxonômica

Oscar Iván Pinilla Rodríguez^a

Universitaria Agustiniiana, Colombia

oscar.pinilla@uniagustiniana.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9404-894X>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp41.aseb>

Recibido: 22 abril 2020

Aceptado: 15 diciembre 2021

Publicado: 30 septiembre 2022

Yamid Galindo Cardona

Universitaria Agustiniiana, Colombia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3913-0772>

Resumen:

Este artículo presenta una propuesta taxonómica para la clasificación semiótica y estética de los elementos de la banda sonora, este instrumento se desarrolla mediante las aportaciones teóricas del sonido cinematográfico de Chalko (2014), Chion (1993), Jullier y Rodríguez (2007), Bordwell y Thompson (2003), Rodríguez Bravo (1998) quien además cita la semiótica del lenguaje cinematográfico de Saussure y Peirce y a su vez serán complementados por los aportes desde las teorías de Eisenstein (2002); esta taxonomía se utiliza puntualmente en un ejercicio de análisis cinematográfico a los largometrajes *Los hongos* (Ruiz Navia, 2014), *Las tetas de mi madre* (Zapata, 2015) y *Los nadie* (Mesa, 2016).

Palabras clave: análisis cinematográfico, sonido cinematográfico, semiótica del sonido, estética del sonido, banda sonora.

Abstract:

This article presents a taxonomic proposal for the semiotic and aesthetic classification of the elements of the soundtrack, this instrument is developed through the theoretical contributions of the cinematographic sound of Chalko (2014), Chion (1993), Jullier and Rodríguez (2007), Bordwell and Thompson (2003), Rodríguez Bravo (1998), the semiotics of the cinematographic language of Saussure and Peirce and in turn will be complemented by the contributions from the theories of Eisenstein (2004); this taxonomy is used punctually in an exercise of cinematographic analysis to the feature films *Los hongos* (Ruiz Navia, 2014), *Las tetas de mi madre* (Zapata, 2015) and *Los nadie* (Mesa, 2016).

Keywords: film analysis, film sound, semiotics of sound, sound aesthetics, soundtrack.

Resumo:

Este artigo apresenta uma proposta taxonômica para a classificação semiótica e estética dos elementos da trilha sonora. Esse instrumento desenvolve-se mediante as contribuições teóricas do som cinematográfico de Chalko (2014), Chion (1993), Jullier e Rodríguez (2007), Bordwell e Thompson (2003), Rodríguez Bravo (1998), a semiótica da linguagem cinematográfica de Saussure e Peirce e, pela sua vez, serão complementados pelas contribuições desde as teorias de Eisenstein (2004). Esta taxonomia é utilizada pontualmente em um exercício de análise cinematográfica às longas-metragens *Los hongos* (Os Fungos) (Ruiz Navia, 2014), *Las tetas de mi madre* (As tetas da minha mãe) (Zapata, 2015) e *Los nadie* (*Os ninguém*) (Mesa, 2016).

Palavras-chave: análise cinematográfica, som cinematográfico, semiótica do som, estética do som, trilha sonora.

Introducción

En Latinoamérica existe una tradición académica por los estudios del cine que desde las universidades, entidades de patrimonio y conservación cultural, grupos multidisciplinares de investigación y colectivos creativos alimentan una discusión alrededor de aspectos formales de la cinematografía. Lauro Zavala (2013) reseña en su artículo, *El cine en América Latina*, las tendencias dominantes de los estudios sobre cine en los países latinoamericanos y presenta las razones por las cuales gran cantidad de textos producidos en los últimos

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: oscar.pinilla@uniagustiniana.edu.co

50 años desarrollan temáticas relacionadas con la historiografía o fueron escritos por historiadores, dejando de lado la teoría y la crítica, que junto con la historia forman las tres líneas temáticas que componen la tradición internacional de los estudios sobre el cine.

Precisamente, este texto pretende realizar un aporte que alimente la línea temática de teoría y crítica de los estudios latinoamericanos de cine mencionada antes, en especial dentro de las tradiciones de análisis cinematográfico, debido al componente semiótico y estético planteado en su propuesta taxonómica, así como en un ejercicio de análisis de la banda sonora a un corpus de películas. A su vez, aporta al campo del sonido cinematográfico el cual está entre los oficios del cine y sobre los cuales la producción investigativa y publicada es escasa, al menos en Colombia, tal como se evidencia en la siguiente cita: “el sonido en el cine colombiano, un campo de conocimiento que vive y se cultiva en las personas que ejercen los diferentes oficios que lo detonan y alrededor del cual no muchos han escrito o investigado” (Tirado y Hincapié, 2019, p. 7).

Revisión de literatura

Sobre el giro sonoro y el estudio del sonido cinematográfico

Ahora bien, a pesar de la mencionada ausencia de este tipo de literatura, Zavala (2018) hace referencia a una preocupación académica en crecimiento por el estudio de la dimensión sonora del cine a la que llama *giro sonoro*. Dentro de esta tendencia, el autor reseña la aparición de eventos académicos y revistas especializadas que centran su atención, de alguna manera, en el valor técnico y creativo del sonido cinematográfico, por lo que se hace necesario hacer una indagación preliminar para levantar un estado del arte que considere las publicaciones más recientes y más relevantes con el tema que atañe a la escritura de este texto.

En el mes de mayo del 2019, la Cinemateca Distrital publica el *Cuaderno de Cine Colombiano número 29*, dedicado exclusivamente al sonido, donde aparecen varios artículos escritos por los sonidistas más representativos de la industria cinematográfica colombiana, como Isabel Torres y Ricardo Escallón, junto con una serie de entrevistas y reflexiones sobre la configuración del oficio del sonidista en el cine colombiano, recuperando memorias de creación desde perspectivas artísticas y anecdóticas. Sin embargo, en este caso, ninguno de los artículos publicados en esa edición relaciona el oficio con la semiótica o el análisis formal del sonido desde las teorías cinematográficas. Es un texto que cumple una función más de comunicación de experiencias que dan cuenta de la consolidación de la tarea del sonidista a lo largo de la historia del cine colombiano.

En cuanto a las investigaciones recientes que involucren el ejercicio de análisis semiótico o estético de la banda sonora se han encontrado pocas referencias: una de ellas, y tal vez la más completa, es el texto de Camilo Pardo Siabatto titulado *Cine para los oídos*. Un análisis del diseño de sonido de la película *Babel*, publicado en el año 2018, en el cual realiza un ejercicio análisis cinematográfico utilizando el método propuesto por Michel Chion (1993) en su texto *La audiovisión*. También en 2018, Zavala publica *El análisis del sonido: un modelo para el análisis del sonido en el cine*. En este trabajo, el autor presenta un ejercicio que relaciona tres tipologías del cine musical con diferentes componentes como la imagen, la puesta en escena, el género, entre otros. Por otro lado, se encuentra el texto *La música y la imagen*. Anotaciones a partir de *El Artista* de Tomás Frère Affanni, publicado en el año 2015, donde se analiza el sonido, mayormente la música con la imagen y la puesta en escena en *El Artista* (Hazanavicius, 2011), utilizando principalmente las teorías de análisis de Theodor Adorno.

Ahora bien, el estudio que ha adelantado la profesora Rosa Judith Chalkho (2014) en sus propuestas de análisis semióticos de la música y los efectos de sonido en el cine desde las aportaciones realizadas por Michel Chion, Theodor Adorno y Hans Eisler, Charles Sanders Pierce, entre otros, es tal vez el trabajo latinoamericano más representativo que establece un antecedente contemporáneo de investigación.

El presente trabajo retoma gran parte de las ideas revisadas por la autora y se interesa por aportar a la línea del análisis formal del sonido cinematográfico: “Resulta importante profundizar la discusión académica sobre el papel que desempeña la banda sonora en la cinematografía, entendida como el componente narrativo en el que intervienen todos los elementos audibles (voces, ambientes, música, efectos sonoros, silencios)” (Pardo Siabatto, 2018, p. 7). En la primera parte de ese texto, el lector encontrará una propuesta de *taxonomía sonora*¹ que se aplica en un ejercicio de análisis cinematográfico expuesto en la segunda parte, y que incluye dos ejes fundamentales, *la semiótica sonora* (adelantada por Chalkho con sus categorías de índice, ícono y símbolo sonoro) y *la estética sonora*, componente sobre el que la bibliografía consultada parece no reflexionar puntualmente. Esta propuesta se construye relacionando y reivindicando, si pudiese así decirse, los postulados de los más destacados teóricos del cine, principalmente en las teorías del montaje, la semiótica, la estética del cine y el lenguaje cinematográfico, presentando un consenso teórico que constituye un instrumento para el análisis formal de la banda sonora que funciona por sí solo o pueda ser una adenda a metodologías de análisis cinematográfico.

Por otro lado, como lo afirma Bruhn Jensen (2010): “Los estudios sobre el sonido están en una fase aún muy temprana, y hay mucho que pueden aprovechar de una variedad extraordinariamente amplia de fuentes disciplinares e interdisciplinares” (p. 17). Es por eso que durante la búsqueda de antecedentes de investigación, se encontraron textos que consideran aspectos como la semiótica musical, la relación entre el análisis semiótico y los postulados schafferianos del paisaje sonoro, entre otros, textos que establecen una línea de investigación entre el sonido (no cinematográfico) y la semiótica, pero que por el propósito principal de este trabajo no fueron tomados en cuenta.

Marco teórico

Para realizar aportes al estudio del análisis del sonido cinematográfico es necesario realizar un acercamiento a la conceptualización del sonido como portador de significado, es decir, comprender el sonido como signo estableciendo relaciones entre los conceptos de significante, significado y referente, términos procedentes de los estudios semiológicos; en este caso, el sonido podría asumirse como el significante que porta a la vez un significado, que el espectador podría decodificar una vez ese valor significante se relaciona con una referencia específica (Rodríguez Bravo, 1998, p. 195).

Si se continúa esta idea, aparecen dos concepciones de signo sonoro que obedecen a dos tendencias y pensamientos: Rodríguez Bravo (1998) los presenta como *signo sonoro motivado* proveniente de los postulados peirceanos, en este caso, la relación significante, significado y referente se presenta de manera muy básica y constituye el signo sonoro más simple. Chalkho (2014) hace referencia a este planteamiento cuando afirma que el nivel de significación más básico de sonido es su propia fuente sonora, es decir, y por poner un ejemplo, si en la pantalla suena el repicar de un teléfono, simplemente el espectador entenderá que hay un teléfono cerca y este está produciendo ese sonido (p. 195).

Por otro lado, se encuentra el signo sonoro arbitrario, concepto extraído de la semiótica de Saussure, en el que al sonido como forma significante se le atribuye arbitrariamente el significado de una serie de objetos y acciones. Esta relación es difícil de explicar ya que está dada en un nivel de significación más complejo como es el caso de las palabras, entendiendo la palabra como una estructura sonora que al pronunciarse presenta al espectador un significado específico (Rodríguez Bravo, 1998, p. 196). Es decir, que para aproximarse a una concepción semiótica del sonido se debe desarrollar un modelo que integre estas dos aproximaciones y que mediante este se produzcan tipologías más complejas que den cuenta de las posibilidades del uso signo sonoro dentro del sonido cinematográfico como lo plantea Ángel Rodríguez Bravo.

Obviamente, la producción de sentido sonoro en el marco de la comunicación audiovisual incluye de manera muy clara ambas concepciones signílicas ya que el lenguaje audiovisual usa constantemente sonido de

objetos y los mezcla con sonidos del habla. Pero el uso que hace el lenguaje audiovisual del sonido rebasa muy ampliamente el marco que se define al sumar las dos concepciones del signo. El lenguaje audiovisual produce mecanismos de construcción de sentido de los que no es posible dar cuenta recurriendo solo a los modelos de la semiótica clásica. (Rodríguez Bravo, 1998, p. 196)

Metodología

Para la construcción del instrumento de análisis de la banda de sonido se utilizaron herramientas metodológicas propias del paradigma *hermenéutico-intepretativo*, ya que mediante la lectura, categorización y análisis en profundidad de los referentes teóricos seleccionados por los autores (Tabla 1), se pretende realizar un consenso de las principales consignas teóricas alrededor de la *semiótica y la estética del sonido cinematográfico*. El proceso metodológico se organizó en etapas que se explican a continuación.

TABLA 1.
Textos consultados.

Autor	Texto	Año
Michel Chion	La voz en el cine	2004
Michel Chion	La audiovisión	1993
David Bordwell y Kristin Thompson	El arte cinematográfico: una introducción	2003
Ángel Rodríguez Bravo	La dimensión sonora del lenguaje audiovisual	1998
Sergei Eisenstein	Teoría y técnicas cinematográficas	2002
Laurent Jullier y Antonio Francisco Rodríguez	El sonido en el cine	2007
Laurent Jullier	L'Analyse de séquences	2019
Rosa Judith Chalkho	Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales	2014
Rosa Judith Chalkho	La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film	2018

Fuente: Elaboración propia.

Etapas de lectura y extracción

Durante esta etapa, se procedió a realizar una lectura de los textos y una extracción de las citas de los autores que referenciaban cualquier descripción o mención al aspecto sonoro ya sea desde las teorías del cine, su interpretación semiótica, estética, histórica y/o técnica. Para la recolección de las citas se utilizó la matriz básica descrita en la Tabla 2, en la que el investigador realizó las aportaciones o anotaciones que consideró importantes respecto a la relación entre el tema objeto de la investigación y lo propuesto por los autores consultados. Al finalizar este proceso se extrajeron 76 citas textuales.

TABLA 2.
Matriz de extracción de citas

Título	Referencia APA	Cita	Comentario
--------	----------------	------	------------

Fuente: Elaboración propia.

Etapa de categorización y codificación

Una vez extraídas las citas que el investigador consideró relevantes, se procedió a relacionarlas directamente con los ejes taxonómicos propuestos (semiótica y estética), y para realizar esta clasificación se tomaron las categorías y subcategorías presentes en los mismos. En el caso de la semiótica se codificó la información en: *Índice sonoro*, *Ícono sonoro* y *Símbolo sonoro*, categorías que provienen de la teoría de la semiótica de Peirce y son retomadas por Chalkho. En el eje estético, la clasificación fue en *Realismo sonoro* y *Expresionismo sonoro*, propuestas desde la conceptualización de los usos del sonido de Bordwell y Thompson (2003) (Tabla 3).

TABLA 3.

Título	Referencia APA	Comentario	Semiótica			Estética		Sin clasificar
			Índice	Ícono	Símbolo	Realismo	Expresionismo	

Fuente: Elaboración propia.

Para la organización de esta información se recurrió nuevamente a una matriz en la que se clasificaron las citas extraídas en la fase anterior, en las categorías mencionadas, realizando comentarios que pudieran ser de utilidad en la fase de análisis y consolidación. En este apartado, se consideró la aparición de categorías emergentes híbridas que el investigador retomó para la consolidación de la propuesta taxonómica por lo que se añadió una casilla de citas bajo la denominación “Sin clasificar”.

Etapa de análisis y consolidación

Una vez organizadas las *voces de los autores*, se procedió a realizar, desde la hermenéutica, un análisis a profundidad de la información con el propósito de redactar la definición de los elementos, características y tipologías de las categorías semióticas y estéticas que van a componer la propuesta taxonómica final, producto de la relación de los postulados teóricos extraídos y organizados de los textos revisados.

Etapa de aplicación

Una vez construida la *taxonomía estética y semiótica de la banda de sonido*, se realizó un ejercicio de análisis mediante la utilización de la *metodología de análisis cinematográfico integral* a *Los hongos* (Ruiz Navia, 2014), *Las tetas de mi madre* (Zapata, 2015) y *Los nadie* (Mesa, 2016) con el propósito de determinar los valores estéticos y semióticos de la banda de sonido de estas producciones contemporáneas del cine colombiano.

Resultados

En relación con la clasificación taxonómica

Finalizado el ejercicio de análisis de la información recolectada en las matrices, se hizo necesario mencionar que entre los textos consultados destacan los trabajos de Ángel Rodríguez Bravo (1998) y de Rosa Judith Chalkho (2014), ya que estos dos textos son los que explícitamente desarrollan sus propuestas desde las teorías de la semiótica; por otro lado, los otros autores mencionan las características y las propiedades del sonido cinematográfico desde una perspectiva del montaje sonoro, es decir, la relación entre la imagen en

movimiento y la sustancia sonora y se ilustran las tipologías de uso del mismo mediante la utilización de secuencias acompañadas con una descripción que ayudan a entender los propósitos del autor. Durante la etapa de clasificación de las citas, también se encontró ambigüedad en algunos de los postulados o ejemplos extraídos de los textos que finalmente se surtieron en la etapa de la consolidación de la taxonomía.

Otro aspecto importante por mencionar, es que se encontró que la interpretación semiótica de los sonidos está relacionada directamente con la estética y/o tratamiento que se le da al sonido en el montaje, es decir que los valores de montaje aplicados al sonido como la espacialización y la jerarquía en la mezcla sonora acentúan o modifican el valor signifiante de este cuando se relaciona con el universo referencial de la pieza audiovisual de la que hace parte, lo que sugiere para el analista la importancia de realizar primero una valoración estética de los sonidos presentes en la secuencia por analizar, para así decodificar los valores significantes del sonido de una manera más precisa.

Valores estéticos y semióticos de la música

Para analizar las piezas musicales presentes en el material audiovisual se aconseja pensar primero en la diégesis, es decir, en el lugar en el que la música está sonando, si se encuentra de forma extradiegética, diegética o diegética interna (Bordwell y Thompson, 2003), y también en la relación que tiene con la carga dramática de la secuencia, su relación con los personajes, su función emocional, contextual y/o narrativa (Jullier y Rodríguez, 2007), así como la información que esta pueda proveer mediante el valor agregado por el texto cantado (Chion, 1993). A continuación, se describen las tipologías de la música en los ejes estéticos y semióticos.

Valores estéticos de la música

Se considera que el montaje de la música de manera realista usualmente está asociado al espacio diegético (Bordwell y Thompson, 2003), bien sea fuera de campo o dentro de él, es decir, que los personajes son conscientes de esta música, ya sea porque uno de los personajes la interpreta mediante un instrumento, la música se encuentra sonando en un radio o un estéreo, algún personaje la silva o la tararea. Se debe pensar que la forma en la que la pieza musical se escucha dentro de la secuencia se relaciona de manera coherente con la puesta en escena y las características del montaje visual, es decir, que acompañe el ritmo del montaje y se sitúe de manera natural en un plano sonoro correspondiente al plano visual de manera sincrónica (Eisenstein, 2002) y no contrapuntada; su relación con el contexto dramático, por lo general, se da de forma empática (Chion, 1993), incluso en este caso si la pieza musical se encuentra en el espacio extradiegético.

Siguiendo con lo anterior, podríamos caracterizar de manera antagónica con lo descrito anteriormente al uso expresivo de la música, es decir, se puede usar el concepto de contrapunto entre sonido e imagen propuesto Eisenstein (2002) en caso de que la música y el montaje jueguen a establecer una relación rítmica desigual, bien sea en la extradiégesis o en la diégesis o la función anempática de la música (Chion, 1993) para describir una tipología expresiva de la misma. También es usual encontrar este tipo de relación expresiva en la diégesis interna (Bordwell y Thompson, 2003), utilizada para apoyar secuencias subjetivas y oníricas de alguno de los personajes. Igualmente, podría presentarse el caso en el que la música se encuentre de manera diegética y que las características de su sonoridad no fueran acordes con el espacio donde está sonando, podría asumirse entonces como un recurso de montaje sonoro que rompe con el realismo.

Valores semióticos de la música

Para entender el valor semiótico del signo sonoro musical se proponen tres tipologías: música como índice, ícono y símbolo (Chalkho, 2014). Para describir el índice musical, se puede hacer alusión a la música cuya

función principal es apoyar la carga dramática puntual que ofrece la pieza audiovisual en ese momento; su valor significante está destinado a hacer que el espectador se sensibilice con el dolor, amor o vértigo y emoción que están experimentando los personajes en la secuencia (Jullier y Rodríguez, 2007); incluso, si esta se presenta de manera anempática (Chion, 1993), también cumple un valor indicial en el momento en el que suena de manera diegética y poco relevante dentro de la atmósfera sonora que acompaña al espacio donde se desarrollan los acontecimientos dramáticos.

Para el caso de la definición del icono musical, se debe asociar lo que la pieza de música representa, es decir, que está dada directamente por la relación entre el valor significante y el referente (Rodríguez Bravo, 1998); en otras palabras, la música que se utiliza para poner en contexto un periodo histórico, una comunidad específica, un personaje o una situación recurrente cumple una función icónica y provee al espectador de información sobre aspectos narrativos específicos (Jullier y Rodríguez, 2007), asociados a lo que la pieza audiovisual quiere contar. El caso del *leit motiv musical* se asume como un ícono sonoro que representa un personaje o una situación concreta, y que cada vez que se presente a lo largo de la narración tiene un significado conocido por el espectador que ayuda a la comprensión del relato (Bordwell y Thompson, 2003); por otro lado, este recurso puede cambiar su función semiótica (a la de símbolo musical) a lo largo de la narración, mediante transformaciones armónicas y/o melódicas que acompañen y representen, por ejemplo, el arco de transformación de algún personaje.

Por último, se encuentra el símbolo sonoro en el nivel significante más complejo presentado por Chalkho (2014). La música que cumple una función simbólica está asociada, por lo general, con la producción de una metáfora, bien sea desde el montaje y los elementos musicales presentes en ella (ritmo, armonía y melodía) como desde el texto o la palabra cantada (Chion, 1993) referenciados a algún aspecto de la narración que a simple vista/escucha no es fácil de decodificar.

Valores estéticos y semióticos de los ruidos

Para hablar de las posibilidades estéticas y semióticas de este grupo de sonidos, se debe hacer una distinción fundamental para evitar confusiones en un ejercicio de análisis: se consideran ruidos a los sonidos presentes en la banda sonora que no son música y tampoco se consideran como voz o palabra hablada. El analista deberá pensar que dentro de este grupo de sonidos se encuentran los sonidos ambientes, los efectos sonoros o *Sfx* y los *foleys* y deberá estudiar tanto las propiedades estéticas de los mismos como el significado que se les atribuye desde el diseño de sonido.

Estética sonora de los ruidos

El concepto de la estética realista de los ruidos se sustenta en la diégesis, la sincronía (Bordwell y Thompson, 2003; Eisenstein, 2002) y la síncrexis (Chion, 1993), es decir, que los sonidos que provengan aparentemente de los elementos que se ven en el cuadro y que guardan una relación apropiada con los valores de plano del montaje de imagen se considerarían ruidos de naturaleza realista; se debe también tener en cuenta que estos sonidos al ser de carácter diegético pueden encontrarse en el fuera de campo y van a aportar valores a la estética general de la atmósfera sonora de la pieza por analizar. Para el caso de los ruidos de naturaleza estética expresiva se hace un poco más compleja su caracterización; se podría empezar mencionando que los conceptos de *Sonido acusmático* y fuera de campo (Chion, 2004) abren una gran posibilidad expresiva a los ruidos ya que un sonido que permanece en el fuera de campo de manera acusmática tiene un valor expresivo mayor al no tener asociada una fuente sonora puntual, y de alguna forma va con la intención de la no sincronía propuesta por Eisenstein (2002) como posibilidad expresiva del sonido cinematográfico. Otra forma expresiva en la que el sonido se manifiesta en la estética de una película es cuando desde el montaje sonoro se toma un sonido que

pertenece a la diégesis y se le exagera mediante la utilización de efectos como la reverb y el eco transportándolo del eje estético realista al eje expresivo, similar a lo que sucede en una secuencia de combate cuando acentúa el golpe del *knock-out*.

Respecto a los sonidos situados en la diégesis interna, debido a su tratamiento y propósito en el montaje, se considerarían como elemento expresivo (Bordwell y Thompson, 2003). Los *flashbacks* y las secuencias oníricas tienen un tratamiento sonoro y visual especial propio de la estética particular de la producción cinematográfica que se analiza. Por último, los ruidos posicionados en la extradiégesis al ser sonidos completamente acusmáticos se constituyen en posibilidades expresivas.

Semiótica sonora de los ruidos

Los valores semióticos de los ruidos se presentan en las mismas categorías en las que se presentaron en la música. El ruido indicial hace referencia a las fuentes sonoras, como se menciona anteriormente, es el nivel de significación más básico pero no por eso el menos importante, los ruidos de este tipo cumplen funciones indiciales como conducir la atención visual (Rodríguez Bravo, 1998) del espectador mediante la sincronía del sonido y el movimiento de su fuente sonora, además de dar índices narrativos mediante la utilización del fuera de campo, la diégesis y la diégesis interna; por otro lado, el ruido icónico se puede asumir como una transformación del ruido indicial a un valor de significación más complejo, es decir, que mediante la exageración y/o manipulación de un sonido que está presente en la acción hay una carga semiótica más fuerte que cambia el valor significante asociado a un sonido de la misma naturaleza, similar al ejemplo enunciado anteriormente con la secuencia de combate; el golpe del *knock-out* se entiende como un golpe fulminante por el cambio de valor significante que lo diferencia de los demás sonidos de golpe; en este mismo valor semiótico, se encuentra el *leit motiv* que se puede presentar esta vez en la banda de los ruidos como sonido asociado a un personaje o a una situación específica, este puede ser de orden diegético, pero se encuentra de manera más usual en la extradiégesis. Es en el espacio extradiegético donde los ruidos alcanzarían su valor de significación más complejo, es decir el símbolo sonoro; la presencia de un ruido de forma acusmática posee una carga semiótica mucho más compleja al no estar asociada a ninguna fuente sonora específica y es el espacio propicio para el uso del ruido como metáfora (Chalkho, 2014). Ahora bien, el símbolo sonoro también puede provenir de la diégesis, pero se debería fácilmente diferenciar de un índice o un ícono mediante el tratamiento que se le dé en la mezcla o en su relación con el montaje.

Valores estéticos y semióticos de los diálogos

Para poder entender los diálogos como elemento sonoro que el cine privilegia, es importante remitirse al carácter verbocentrista (importancia del mensaje hablado sobre los demás elementos de la banda de sonido) y vococentrista (predominancia de la voz) que menciona Michel Chion (1993), es decir que al realizar un análisis de los diálogos como elementos sonoros no podemos olvidar de los valores agregados por el texto (p. 13) y a la vez realizar un análisis sobre la voz que emite el texto como elemento significante, es decir su intencionalidad y su forma de utilización dentro del montaje sonoro.

Estética sonora de los diálogos

La voz es un elemento sonoro que presenta diferentes formas de relacionarse en el montaje audiovisual; se le puede asociar el concepto de diálogo realista a la voz o las voces que se encuentran en la diégesis (Bordwell y Thompson, 2003), ya sea en cuadro y/o fuera de campo activo y pasivo (Chion, 1993), teniendo en cuenta que las voces en el fuera de campo pasivo hacen parte de la atmósfera sonora y dan un contexto de una fuente

sonora presente pero lo suficientemente lejana para no considerarla y analizarla dentro del sistema verbal (Jullier y Rodríguez, 2007). Otra de las formas realistas de los diálogos es la utilización de la voz mediada, voz *through* (Jullier y Rodríguez, 2007) o voz *on the air* (Chion, 1993), que hace referencia cuando una voz suena a través de un dispositivo, sea un altoparlante o una radio; este tipo de sonido se encuentra en la mayoría de los casos de manera diegética y aprovecha el fuera de campo pasivo y activo. Ahora bien, en el caso del diálogo expresivo conviene mencionar el término de *acusmase* o ser acusmático al que Michel Chion (2004) puntualiza como un ser cuya presencia está dada por su voz, pero a la cual no se le ha designado un rostro (p. 32); este puede ser el caso de la voz que permanece en el fuera de campo activo o la voz *over*, conocida también como la voz del narrador de la historia que no conocemos pero que, por la naturaleza extradiegética de la posición de su voz, se considera de estética expresiva; la voz-pensamiento (Chion, 1993) presente en la diégesis interna clasifica también como un diálogo expresivo.

Semiótica sonora de los diálogos

En el apartado de la semiótica, es indispensable analizar el texto hablado y/o cantado, para poder decodificar adecuadamente su función. Para hablar del diálogo icónico y simbólico, se debe remitir a la voz con mensaje verbal (Chion, 1993) entre las que se encuentran la voz pensamiento, la narración acusmática y los diálogos; las asignaciones a estas categorías semióticas estarán dadas por el nivel de complejidad del mensaje verbal ejecutado por la voz por analizar, y en el caso del diálogo indicial, valdría la pena examinar la voz sin mensaje verbal entre las que se encuentran la voz-conjunto (Chion, 1993), donde se crea una atmósfera sonora de gente en grupo hablando pero sin que se distinga especialmente alguna estructura verbal que funcione como diálogo; también se encuentran acá los gritos, los gemidos y otras emanaciones no verbales (Tabla 4).

TABLA 4.
Taxonomía semiótica y estética del sonido cinematográfico

Taxonomía Semiótica Y Estética Del Sonido Cinematográfico			
Música	Índice		
	Ícono		
	Símbolo		
	Real		
Música	Expresivo		
	Estética		
	Índice		
	Ícono		
Ruidos	Símbolo		
	Real		
	Expresivo		
	Estética		
Diálogos	Índice		
	Ícono		
	Símbolo		
	Real		
Diálogos	Expresivo		
	Estética		
	Índice		
	Ícono		
Diálogos	Símbolo		
	Real		
	Expresivo		
	Estética		

Fuente: Elaboración propia.

Resultados del ejercicio de análisis cinematográfico

Para la etapa metodológica final de esta investigación, se aplicó la *metodología de análisis cinematográfico integral*, mencionada anteriormente, a tres largometrajes de ficción producidos en Colombia, y se presentan los resultados de este ejercicio por cada una de las fases planteadas en la metodología.

Fase 1: conocimiento de la película

Para esta etapa, se levantó la información contextual que rodean los largometrajes analizados. En el caso de *Los hongos*, la historia se sitúa en Cali, entre los meses de abril y mayo del año 2010, época de elecciones

presidenciales, furor religioso y violencia perpetrada por la policía, teniendo en cuenta que el país acaba de salir de ocho años de gobierno de Álvaro Uribe Vélez. El director de esta película construyó el universo de la historia basado en la interacción entre la juventud, la religión, la política y las fuerzas del Estado en la cultura colombiana. Dentro de este contexto, hay dos jóvenes: Ras y Calvin; el primero de ellos es un chico afrodescendiente desplazado por la violencia que vive con su madre en un sector humilde de Cali y Calvin que vive y cuida de su abuela quien padece de cáncer; a estos jóvenes les llama la atención el arte urbano y la libre expresión a través de la pintura callejera, y en la búsqueda de una identidad artística se ven expuestos a ideas de revolución y cambio como la Primavera Árabe o relaciones directas con la época de La Violencia y los enfrentamientos entre los liberales y conservadores de mediados de siglo XX. El título, *Los hongos*, es una metáfora acerca de los protagonistas y hace referencia a lo que nace en medio de la descomposición.

Las tetas de mi madre es una película basada en la infancia del director Carlos Zapata (2015), que nos cuenta la historia de Martín, un niño que vive con su mamá en el centro de Bogotá y que tiene el sueño de viajar a Disneylandia, por lo que trabaja en las noches repartiendo pizzas. Uno de los lugares frecuentes a los que Martín debe ir es un burdel, donde descubre a su mamá trabajando semidesnuda, lo cual trastorna su relación con ella y lo empuja a exponerse junto con su amigo Cacharro a las noches en la calle del Bronx. La historia se sitúa en el centro de Bogotá, más exactamente en el Bronx y sus alrededores, y el universo de la película es construido con base en la infancia del director, por lo que el lugar y los personajes son parte de sus vivencias de niño. No se hace referencia a una época específica, por lo que se puede decir que es una historia desarrollada en el 2014, año en el que se produjo la película.

Por último, *Los nadie*, una película que nos muestra la vida de cinco jóvenes: Pipa, La mona, Manu, Mechas y Camilo, quienes sueñan con viajar y viven a través de la música y el arte callejero para esquivar la violencia del contexto social que los rodea y del que quieren escapar; sitúa su argumento en la ciudad de Medellín, en el 2016, año en el que la ciudad tuvo un aumento de asesinatos y violencia por la reorganización de las bandas criminales en las comunas².

Los personajes dentro de la película son jóvenes que muestran mayor comodidad en los espacios públicos que en sus propias casas, rodeados de grupos al margen de la ley, protestas en la universidad pública, fanatismo religioso, grafiti, punk y arte callejero. Es aquí donde se encuentran, donde idealizan el viaje hacia el sur como la utopía hacia la libertad o hacia algo mejor, desconociendo así lo que son y a dónde pertenecen de ahí el nombre del film, este drama nos presenta la idea de escapar como la solución a los problemas generados por la pobreza, la violencia y la presión que la sociedad ejerce sobre la juventud.

Fase 2: análisis integral

Durante esta etapa, se realiza un *decoupage* de las tres películas que se van a analizar usando la matriz de análisis que propone el método. El resultado de la fragmentación por secuencias de los largometrajes fue de 23 secuencias para *Los Nadie*, 14 para *Los hongos* y 16 para *Las tetas de mi madre*; posteriormente, se realizaron las consignas en las matrices de análisis para los componentes de narración y sonido, este último con sus categorías de música, diálogos y ruidos.

Fase 3: interpretación

En esta etapa, se llevó a cabo una lectura de la información consignada en las matrices de análisis; se seleccionaron los hallazgos sonoros que se pudieran relacionar con situaciones de violencia urbana y atmósfera de ciudad, y se revisó su valor semiótico y estético utilizando la taxonomía propuesta anteriormente, es decir, que la información se codifica según las categorías y tipologías que presenta el cuadro anterior, re-organizando el hallazgo para poder efectuar su apropiada interpretación.

En cuanto a violencia urbana, las tres películas presentan en sus argumentos situaciones violentas propias de una ciudad, entre las que se encuentran la delincuencia común, el abuso de poder por parte de la policía, los enfrentamientos entre pandillas, la violencia doméstica, entre otras. En el plano estético, *Las tetas de mi madre* podría considerarse la obra que más explora la estética sonora en las secuencias de violencia, ya que utiliza la ausencia del sonido diegético como contrapunto anempático para magnificar la puesta en escena; en lugar de escuchar las voces o los sonidos provenientes de las acciones de los personajes, se escucha en primer plano una ciudad caótica llena de ruido de tráfico, ambulancias y gente caminando, lo cual en el eje semiótico adquiere un valor simbólico que retrata la indiferencia a este tipo de problemas que se vive en la ciudad. En cuanto a la atmósfera sonora que rodea la relación entre Cacharro y Martín que constantemente se da en la calle, se destaca una estética realista y cruda en la que se escucha el centro de la ciudad de Bogotá acompañada en ocasiones por música hip-hop que mediante el texto cantado cumple una función icónica en el eje semiótico.

Por otra parte, en *Los Nadie*, se analizaron en mayor detalle las secuencias en las que Camilo y Mechas se movilizan por la ciudad y las comunas, ya que en la película estos dos personajes son los que más se enfrentan a situaciones de violencia urbana. Ahora bien, en cuanto a los valores estéticos y semióticos de la banda de sonido de estas secuencias, hay una predominancia de lo realista y de lo indicial, respectivamente. Cuando se encuentran en la ciudad, el sonido ambiente y el ruido del tránsito cumplen una función semiótica básica que sitúa al espectador en la ciudad de Medellín, sin mayor valor agregado desde este eje, y lo mismo sucede cuando los personajes están en las comunas, salvo por la secuencia en la que están observando la ciudad en la noche y se empiezan a escuchar disparos que nuevamente son índices que proveen información al espectador sobre las situaciones violentas que se presentan en el entorno de los personajes. Es en la música, donde la banda de sonido adquiere valor agregado más complejo ya que la estridencia y las letras propias de la música punk, que acompaña a los personajes, cumple una función icónica que aglomera el pensamiento, las vivencias y la situación que ellos viven.

Los hongos es el filme que con la banda sonora hace más referencia a la clasificación de las violencias propuesta por Kantaris, desde los cantos de la madre de Ras en los que se hace explícito el problema del desplazamiento forzado que han sufrido los habitantes de algunas regiones del país hasta la secuencia en la que la abuela de Calvin relata la época de La Violencia (y su relación con el gótico tropical), y en la cual el diseño sonoro acompaña con una magnífica reconstrucción histórica desde la extradiegénesis. Ahora bien, respecto a la violencia urbana, se destacan las secuencias de los enfrentamientos entre la policía y los artistas urbanos; en estas escenas, el sonido cumple una función que oscila entre lo indicial y lo icónico en el eje semiótico, haciendo uso nuevamente de la extradiegénesis para expresar el carácter revolucionario del grafiti y el arte urbano, o la diégnesis interna para apoyar secuencias subjetivas, como en el caso de la secuencia del enfrentamiento. Desde el sonido, se presenta una atmósfera de ciudad tranquila y de cierta forma tropical que sitúa al espectador en un ambiente urbano, pero que en comparación de los dos otros largometrajes no representa una ciudad caótica, salvaje o imponente, ya que la propuesta del ambiente está construida más con los sonidos provenientes del comercio y de la gente que habita el espacio; se le da más importancia a la naturaleza que desde la interpretación que hace el analista podría estar relacionado con una referencia o alegoría a *Carne de tu carne* (1983) del fallecido director caleño Carlos Mayolo, ya que en una de las secuencias iniciales se muestra a Calvin y a su abuela viendo fragmentos de la película.

Conclusiones

Esta investigación se interesa por explorar las características estéticas y semióticas del sonido cinematográfico que mediante una revisión bibliográfica y una lectura interpretativa por parte de los investigadores propone una paleta de posibilidades que sirve de guía para que los interesados en el estudio formal de la cinematografía puedan tener herramientas de análisis del sonido, ya sea para la creación de nuevo contenido, la crítica,

estudio o para la consolidación de líneas de investigación en los estudios de cine en Latinoamérica. Es necesario mencionar que esta es apenas una propuesta que invita al lector de este artículo a ponerla a prueba, a cuestionarla y a complementarla, al igual que a los investigadores y realizadores de cine experimental, documental y narrativas alternativas para que exploren las posibilidades sonoras que estos formatos y géneros presentan.

La utilización de metodologías de análisis cinematográfico como la empleada en este ejercicio de investigación permite adentrarse en una obra cinematográfica desde las teorías mismas que la sustentan; como este método deja un momento para que el analista haga una interpretación de la obra, esto es únicamente posible después de levantar el contexto de producción de la película y de realizar una rigurosa fragmentación de la misma desde los componentes de análisis que plantea. El propósito de este trabajo es construir un insumo teórico que sustente ejercicios de análisis del sonido cinematográfico. Para hacer posible este tipo de prácticas desde las teorías del cine, es importante mencionar también que la propuesta taxonómica de la banda sonora incluye los diálogos, los ruidos y la música como categorías de análisis comprendidas desde las funciones semióticas y estéticas del cine; sin embargo, para el análisis de la música se recomienda realizar una profundización en un ejercicio de investigación posterior que reivindique aspectos formales, como la teoría musical y la misma semiótica musical con las principales teorías narrativas y cinematográficas para poder encontrar valores agregados desde aspectos como la orquestación, los arreglos musicales, las relaciones armónicas y melódicas presentes en las partituras de la música cinematográfica.

Sobre los largometrajes analizados, se concluye que cada uno presenta en su extensión un universo narrativo verosímil y propio que deja ver un retrato de tres de las ciudades más importantes de Colombia y en ellas los conflictos y problemas que la juventud enfrenta por aspectos como la desigualdad social, la falta de oportunidades, la pobreza y la violencia, *Los Nadie* representa a la juventud que no encuentra cabida en los contextos sociales y económicos en los que habita, y en su argumento presenta unos personajes caracterizados por oponerse a lo establecido que va desde su filosofía hasta su aspecto físico: estos asumen el viaje como la única oportunidad de cambiar su realidad ante la inmensa dificultad de aceptar las condiciones que les impone la sociedad. *Las tetas de mi madre* es tal vez el filme más crudo de los tres ya que a lo largo del relato se destacan temáticas como el consumo y venta de drogas, representaciones entre la delincuencia y la infancia, trastornos en las relaciones padre-hijo, entre otras. Esta película narra una infancia que habita las calles de la ciudad de Bogotá abandonada o descuidada por sus padres debido al contexto social en el que los personajes se desarrollan. En el caso de *Los hongos*, se retrata a una juventud errática que constantemente está en búsqueda de entender sin éxito su lugar en la sociedad.

Respecto a sus bandas sonoras, se puede decir que plantean un tratamiento estético similar, dedicado a realizar un retrato sonoro verosímil de nuestra sociedad, y que en el plano semiótico oscilan entre los signos sonoros simples como los índices y los íconos dedicados a fortalecer la narración y el mensaje del filme impreso por el director. El uso de metáforas sonoras es más bien escaso, sin que esto reste calidad o valor de producción a las propuestas de sonido de las tres películas, sin embargo, se debe mencionar que la que más explora en el eje semiótico es la banda de sonido diseñada por Isabel Torres en el largometraje de *Los hongos*.

Referencias

- Bordwell, D., y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico* (6.^a ed.). McGraw-Hill.
- Bruhn Jensen, K. (2010). El sonido de los medios. Revisión interdisciplinar de las investigaciones sobre el sonido como comunicación. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 17(34), 15-23. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-01>
- Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuaderno. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 50, 127-252. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.1372>

- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine* (Vol. 80). Anaya-Spain.
- Eisenstein, S. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas* (Vol. 4, 6.ª ed.). Ediciones Rialp.
- Frère Affanni, T. (2015). La música y la imagen. Anotaciones a partir de *El Artista*. *Cuaderno. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 57, 103-115. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi57.1319>
- Jullier, L. (2019). *L'analyse de séquences* (5.ª ed.). Armand Colin.
- Jullier, L., y Rodríguez, A. F. (2007). *El sonido en el cine*. Paidós Ibérica.
- Hazanavicius, M. (Director). (2011). *El Artista* [Película]. Warner Bros Pictures.
- Mayolo, C. (Director). (1983). *Carne de tu carne* [Película]. Compañía del Fomento Cinematográfico.
- Mesa, J. (Director). (2016). *Los nadie* [Película]. Monociclo Cine.
- Pardo Siabatto, C. (2018). Cine para los oídos. Un análisis del diseño de sonido de la película *Babel*. *Dixit*, 29, 4-19. <https://doi.org/10.22235/d.v0i29.1694>
- Rodríguez Bravo, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.
- Ruiz Navia, O. (Director). (2014). *Los hongos* [Película]. Burning Blue.
- Tirado, R., y Hincapié, P. (2019). Las historias que escribimos. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 29, 6-9. <https://bibliotecacinemateca.idartes.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=95790>
- Zapata, C. (Director). (2015). *Las tetas de mi madre* [Película]. Pinhole Films.
- Zavala, L. (2013). El cine en América Latina. *Ciencia. Revista Académica mexicana de Ciencias*, 8-17. https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/64_3/PDF/Cine.pdf
- Zavala, L. (2018). Análisis del sonido: un modelo para el análisis del sonido en el cine. *Revista Académica Estesis*, 5(1), 6-31. <https://doi.org/10.37127/25393995.27>

Notas

* Artículo de investigación

1 Taxonomía aplicada al sonido cinematográfico.

2 Se calcula que en Medellín durante el año 2016 hubo 534 homicidios.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Pinilla Rodríguez, O., y Galindo Cardona, Y. (2022). El Análisis semiótico y estético de la banda de sonido: una propuesta taxonómica. *Signo y Pensamiento*, 41. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp41.aseb>