



Revista Latina de Comunicación Social

E-ISSN: 1138-5820

jpablos@ull.es

Laboratorio de Tecnologías de la Información

y Nuevos Análisis de Comunicación Social

España

Sanguineti de Brasesco, Susana

Estética en la comunicación audio

Revista Latina de Comunicación Social, vol. 4, núm. 37, enero, 2001

Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Canarias, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81943706>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Estética en la comunicación audio

Lic. Susana Sanguineti de Brasesco ©

Profesora de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentina)

Comprender que la transmisión de información para ser percibida por un solo sentido, el auditivo, se hace más efectivo cuando el lenguaje es puramente sonoro. La forma y el contenido se integran en su totalidad. La belleza o los aspectos estéticos lleva implícito una concepción de la comunicación que no admite escisiones entre sentido y forma. Pero además rinde homenaje a la belleza de la voz humana y a la belleza de la producción de mensajes sonoros.

Esa visión abarcadora del mensaje audio nos lleva por un doble camino a la hora de plasmar sentidos: la investigación temática y la creación estética.

Cuando nos referimos al lenguaje específico tenemos que saltar todas las barreras del preconcepto y admitir que en los lenguajes su propia significación y se la imprime a los otros códigos en la lógica de ensamblaje, de montaje. Ese sentido impacta irremediablemente en el resultado final.

El profesor Raymundo Mier, en su libro "Radiofonías: hacia una estética itinerante", al referirse al dispositivo técnico de la radiofórmula, menciona que es un sistema de recursos, transformaciones, manipulaciones de los signos que intervienen en la transmisión radiofónica. Sería sin duda apreciable la existencia de una teoría radiofónica que no se limitara a la retórica subyacente en el nivel técnico de la materia sígnica de los elementos de la cadena sonora. No obstante, es preciso aclarar que la radiofórmula es una práctica que se fundamenta en procedimientos y saberes formales, establecidas mediante procedimientos heurísticos o saberes empíricos que imponen ya cierta taxonomía y cierta impronta que se presta la materia sígnica del dispositivo radiofónico." (pág. 38)

En una síntesis salvaje agregaríamos que el profesor Mier al enumerar esas operaciones tiene en cuenta:

- las que permiten la escucha simultánea de las cadenas sonoras
 - la sobreposición, fusión, encadenamientos de las cadenas sonoras
 - "el uso narrativo de onomatopeyas o sonidos diversos y la capacidad de conformar con éstos, planos de significación convencional (pág. 39)

En este trabajo nos limitaremos a enfrentarnos solo con tres de los códigos del mensaje audio: la palabra, la música y los ruidos, por su misma naturaleza, con musicalidad de tonos, timbre e intensidades en sus tres manifestaciones. Esos tres códigos resultan superpuestos que transmiten el mensaje global.

Intentaremos un breve acercamiento a cada uno de ellos para así rendir cuenta de esa capacidad estética que le atribuimos.

Comenzaremos por los ruidos, o efectos sonoros en la jerga radiofónica, sonidos que son significantes puros, que remiten a anclan su significado en la trama textual, acercando referentes, (podríamos decir con total irreverencia, casi como obviando "otorgarle realidad" al mensaje, de explicar situaciones del contexto inmediato del discurso. Son también "alertas perceptuales" al receptor de audio quien es definido y con razón como disperso. Es difícil captar su atención y más aún mantenerla. El efecto "toca" auditivamente, lo rescata, lo devuelve.

Existe también otra función del efecto sonoro, la estética, cuando introduce en el discurso audio todos aquellos sonidos que cotidiana y los comprende y califica como bellos. Son en general los sonidos naturales (o creados) como los de la lluvia, el viento, etc., que evocan situaciones generalmente placenteras.

Pero el efecto sonoro se dimensiona realmente en su función estética cuando se producen montajes sonoros, en donde la batería, una voz, de un siseo han sido determinantes, en donde las operaciones de superposición, yuxtaposición o síntesis sonora han hecho todo sonoro el efecto "dice", señala, define, traza el camino de una historia; o la acompaña, la acompaña, la amansa, la apacigua.

Raymundo Mier en 'Radiofonías...', refiriéndose a la verosimilitud, a criterios de legitimidad del discurso radiofónico, califica la

"La puntuación, las pausas, los tiempos, los reposos, las reglas , los géneros, el lugar de la voz, la identidad de los cuerpos o micrófono", del "arte de la palabra" (...) (pág. 45)

También Arheim, en su libro 'La estética radiofónica', la había calificado de la misma manera, diciendo que en la palabra el sonido como arte hablado, nunca puede prescindir de ese sonido así concebido. (4)

Ahora bien, cuando la forma lingüística en su oralidad, es el sonido, es ineludible considerar el hecho de que se mezclan en sus significantes que rayan en lo analógico y que al hacerlo, acercan los significantes- sonidos de las palabras al sonido de sus referentes. Si conservaran la huella de etapas anteriores a la de su sistematización donde, puede suponerse, no existía lenguaje sino puramente sonido del referente (susurro, cristales, zumbar, bramar) ocasiona que el discurso "se vuelva melodioso" en un doble juego de

Pero también debemos considerar el hecho de que es en la oralidad donde se concretan definida, pero siempre distintos, los rasgos estéticos.

El profesor Raimundo Mier en los cursos de la Maestría en Comunicación y Cultura contemporánea (Córdoba, Argentina; abordando la estética de Roman Jakobson subrayó su importancia haciendo notar entre muchas cosas que los alargamientos silábicos, la pausa en el texto y provocan expresiones diversas y verdaderos rasgos estéticos.

Pero, curiosamente, en un doble juego es a través de los tonos, los timbres, las distintas cadencias, ritmos, intensidades que se articulan de forma tal que el sentido global del texto oral solo así se plasma cabalmente.

Umberto Eco los llama códigos tonales y dice al respecto:

(...) llamaremos así a los sistemas de variantes facultativas ya convencionalizados, los rasgos "suprasegmentales" que conniven con las emociones (tales como "fuerza", "tensión", etc.); y auténticos sistemas de connotación ya estilizados (como, por ejemplo, lo "gracioso" o lo "bonito").

Lo cierto es que los rasgos suprasegmentales se montan sobre los significantes y así subrayan, matizan, modifican sentidos y significados fuertemente expresivos que conmocionan al receptor de tal forma que lo hacen expresar a veces: "No sé lo que contó, pero..."

Abordaremos ahora ese tercer código del lenguaje audio que es la música.

Pareciera que su rol fuera solo el de acompañar a la palabra creando atmósferas, provocando evocaciones en el receptor. Es cierto que se ha comprobado que a través de esas evocaciones se construyen verdaderos andamiajes temporales que sostienen la historia o la memoria sonora, pueden narrar, justamente en una cadena de evocaciones provocadas, sin recurrir al código lingüístico.

Trataremos de desarrollar una explicación de lo que acabamos de afirmar.

Si bien es cierto que, como afirma Umberto Eco, los significantes musicales por carecer de espesor semántico solo denotan y no significan, parecieran muy alejados de la significación, revierten ese "vaciamiento" cuando, basándose en un código digital, se articulan en múltiples posibilidades musicales. Además, la ejecución se enriquece con las variantes facultativas, que ya mencionamos al hablar del código tonal. Los actos expresivos.

En las notaciones musicales estas variantes se codifican analógicamente, (con sentimiento, glissando, con brío.) a nivel de los signos de reproducción del sonido. (6)

Estas articulaciones musicales así enriquecidas, encadenadas en un continuo determinado, forman textos sonoros que efectúan reproducciones casi gráficas de las acciones, esbozos del contexto que el receptor completa a través de sus códigos culturales. Pueden provocar variadas sensaciones. Esta capacidad se traslada al resto del discurso audio: los otros elementos se "contagian" la emoción, la determinada sensación.

La función inherente al fenómeno musical es la estética. Es decir producir placer (o desplacer) perceptual. En esa función prima más de las veces el mensaje audio.

Mucarovsky, en su tratado de estética, al hablar de la obra de arte afirma que en pintura, plástica, literatura, aparecen con regularidad diferenciarse: el temático y el estético, pero que en la música solo se recorta nítidamente el estético y el segundo se insinúa en la forma.

Arheim reafirma la función estética del código musical al calificarla como arte: "el arte más puro", "el rey de los demás artes".

La música es pura abstracción, es un macro signo cuyo significado como el de toda obra de arte es el "objeto estético"(7).

Y es ese código musical con su ineludible carga estética uno de los configurantes del mensaje audio, tal vez el menos explícito. El audiovisual sabe de su poder y por lo tanto explota su capacidad de provocar emociones igual o tanto más que la imagen. Es el código estético.

En el caso de los efectos sonoros: la escucha del mismo sonido en distintos contextos, de distintos contextos para el mismo su comparación con los producidos en laboratorio, la creación de sonidos imitativos o "desconocidos", la construcción de his medición del impacto sonoro de cada efecto y el análisis de su particular forma de comportarse en cada contexto.

Si intentamos con el código lingüístico: ejercicios de silabeo, de contrapunto tonal y semántico, la construcción de relatos sobre ejes semánticos evocadores; el uso de palabras analógicas en la construcción de la metáfora, la improvisación temática, la interrelación entre núcleos de significación y los colores y los sonidos, incorporaciones de contextos imaginarios a palabras de la vida real.

Con respecto al código musical podemos proponer ejercicios de escucha gradual, de reconocimiento de la textura sonora de la música y de contextos de producción musical, del uso del mismo texto con distintas musicalizaciones que cambian el sentido primario de atmósferas, de historias musicales, de recorridos estilísticos o generacionales.

El conocimiento de cada uno de los códigos, la distinción de sus matices sonoros, la forma en que se comportan uno en presencia del otro, las posibilidades de transformación y de creación que ofrecen, avanza o se repliegan ante la postura acústica del otro favorecen evidentemente el acto de creación estética.

Nos queda en un gran borrón en este trabajo el abordaje de las técnicas de montaje de utilización de todo ese aparato tecnológico que no es de producción sino que determinan su forma

Sin embargo, adelantamos, no hay fórmulas ni leyes matemáticas de combinación, de montaje, de producción. Viene en socorro de la memoria de los que ya han hecho y de los que siguen, de los que producen y los de los otros con sentido crítico, confiar en el criterio estético del receptor y recordar que ese criterio variará no solo entre países, sino entre barrios, establecerá tantas diferencias como las del territorio del país y la impronta de cada barrio.

Ayuda la organización, la disciplina, en la producción, la apertura mental además de la perceptiva que permita admitir que los sistemas de producción tienen lógicas propias, tradicionales como en los de "quiebre", y conocer entonces dónde se asienta la lógica de unos y de otros.

A la hora de las mediaciones este desafío del mensaje audio no se puede eludir. Tal vez sea imposible ofrecer recetas de producción, durante todo este recorrido es esbozar la posibilidad de concretarlo en el claro planteamiento de objetivos de producción, en las estrategias a tratar y, fundamentalmente, en un conocimiento profundo de la naturaleza de su lenguaje.

*Al hablar de comunicación audio, nos referimos a todos aquellos mensajes que son transmitidos radiofónicamente y a todos los que lo son a través de cassettes. Conocemos las diferencias entre ambos sistemas de comunicación y por ende las de la lógica de producción y las estrategias a tratar en su proyección estética. Su planteamiento es objetivo de otro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- (1) y (7) Conceptos extraídos de 'Escritos de estética y semiótica del arte', de Jan Mucarosky. Ed. Gili. Barcelona, 1975.
- (2) ECO, Umberto, La estructura ausente. Ed. Lumen. Barcelona 1972. Pág.118/119.
- (3) ECO, Umberto. Op. Cit. Pág.270.
- (4) y (8) Conceptos extraídos de 'La estética radiofónica.' Ed. Gilli. Barcelona. 1980.
- (5) ECO, op. cit. pág. 115/116.
- (6) ECO, op. cit. pág. 247.

BIBLIOGRAFIA

ARHEIM, Rudolf, La estética radiofónica. Ed. Gilli. Barcelona, 1980.

BALSEBRE, Armand, El lenguaje radiofónico. Ed. Cátedra. Madrid ,1994.

BAJTIN, M. Estética de la creación verbal. Siglo XXI. Méjico,1985

ECO, Umberto. Tratado de semiótica general. Ed. Lumen. Barcelona, 1977.

-- La estructura ausente. Ed. Lumen. Barcelona, 1972

Para una indagación semiológica del mensaje televisivo, en revista de Estética, Instituto di Tella del Università di Torino, Annali, 1.366/137.

FERNANDEZ, J. Luis, Los lenguajes de la radio. Ed. Atuel. Bs. As.1994.

MUCAROSKY ,Jan. Escritos de estética y semiótica del arte. Ed. Gili. Barcelona. 1975