

CARMEN PARDO

## ¿Audiovisual?

En el zoo de Cincinnatti, en un teatro semicubierto, está sentado un Robert Wilson adolescente escuchando *Madame Butterfly*. Mientras la protagonista muere en escena, llegan los gritos y alaridos de los animales que producen una experiencia inédita para la escucha y la mirada. Una experiencia que, sin embargo, forma parte de la vida cotidiana. Esta experiencia, que muestra el encuentro de lo disímil en un espacio concebido para el teatro, enseña a Wilson que es posible escuchar y ver a un mismo tiempo, si se deja el suficiente espacio a cada sentido. Se trata de una experiencia realizada, asimismo, en el trabajo de John Cage y Merce Cunningham, para quienes música y danza sólo comparten una estructura formal fundada sobre el tiempo. Se pretende con ello que la música tenga un espacio propio que no sea el del cuerpo de los bailarines, y que la danza se pueda liberar del ritmo que la música podría imprimir.

Escuchar y mirar plenamente, y a un mismo tiempo, es una experiencia que raramente acontece. Tal vez por ello, las relaciones entre el ver y el oír han sido siempre objeto de múltiples aproximaciones que podrían dibujar un arco que iría desde la afirmación de su entera posibilidad hasta su negación categórica. Pero, en el trazo de este dibujo imaginario destacarían, sin duda, los múltiples avatares de las relaciones de la escucha y la mirada con el advenimiento del cine.

Es sabido que la imagen cinematográfica supuso una importante modificación del registro del ver y el pensar. La proyección de imágenes sobre una pantalla interroga la construcción de la mirada y, por ende, abre una brecha en ese mito fundacional del ver del pensamiento que es la historia de la caverna de Platón. Pero, no es sólo la mirada la que sufre los embates de la imagen cinematográfica, también la escucha se verá afectada por esa banda de imágenes que vendrán a ocupar el espacio del oído.

La historia del cine bien podría ser abordada entonces, como la crónica de una mutación perceptiva todavía en curso. En esta mutación, el cine clásico y el experimental representan dos posturas, complejas a su vez, que cuestionan la posibilidad de una experiencia audiovisual.

El cine clásico, así denominado por su carácter narrativo-representativo, muestra las imágenes en movimiento, encadenadas, ocultando los cortes en el flujo que se desliza en la pantalla. A menudo, esos cortes son suturados por la música que acompaña la imagen. De este modo, la experiencia audiovisual se produce como un continuo vital en el que las imágenes parecen haber alcanzado el *fluir* temporal propio de lo musical. Este continuo vital respondería a una interiorización colectivamente compartida, en palabras de Noël Burch, quien considera que en los orígenes del cine se daba una exterioridad primitiva.<sup>1</sup> El espectador no se identificaría con la acción, ni con los personajes, sino que sentiría la materialidad de la pantalla, la naturaleza plana de las imágenes y acusaría sin duda los cambios de puntos de vista de la cámara. Con el tiempo, todo ello habría sido interiorizado y habría producido esa primera mutación del ver y el pensar, pero también del oír. Por primera vez, el cine será esa “fábrica de sueños” en la que las

---

<sup>1</sup> Véase su magnífico ensayo, *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.

imágenes que hay fuera de la mente se muestran a la conciencia como un fluir en el que no es preciso intervenir.

El cine clásico ofrece múltiples ejemplos de esta interiorización. Recordemos la secuencia en la que Norman Bates acuchilla a Marion en *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960). En la pantalla, la cámara nos hace sentir la presencia de Bates acercándose al baño donde ella se está duchando. Entra en el baño y la música se mezcla hasta tal punto con las cuchilladas que el efecto en la mirada es tremendo. Seguramente es imposible recordar la escena sin que ésta se acompañe del sonido, y a la inversa. El ojo escucha porque la escena es forjada en ese nexo que hace que el oído no pueda dejar de ver. Se produce una declinación del ver y el oír en el que ninguno de los sentidos responde a lo que podría esperarse de ellos. Al encadenamiento de las imágenes se le superpone el de los sonidos, y de hecho el compositor, Bernard Herrmann, definió su música para este film como una música en blanco y negro para un film en blanco y negro.

Frente a la preponderancia del montaje en el cine clásico, el cine experimental habría elegido el camino hacia la abstracción. En este camino, las suturas ya no estarían subordinadas al montaje y nos conducirían hasta la aniquilación de la imagen, pero también de la película y de la cámara. Con ello, se pone fin a la necesidad de llevar a cabo una comprensión fundada en los términos de causalidad, al tiempo que los elementos visuales y sonoros dejan de cooperar en aras de esa continuidad. De este modo, el cine experimental pone en cuestión la experiencia audiovisual que el cine clásico propone. Esta puesta en cuestión dista de ser uniforme y reviste a su vez diversas formas. De entre ellas, se pueden subrayar dos, las que corresponden a lo que es conocido como música cromática y música visual, y las que operan a través de un film sin imágenes, que son las que atraerán de modo preponderante nuestra atención.

Si tuviéramos que fijar históricamente estas dos manifestaciones veríamos que distan muy poco en el tiempo. La primera se iniciaría con el futurismo, mientras que la segunda encontraría su punto de partida en el film de Walter Ruttmann, *Wochende* de 1930. El futurismo habría deparado las primeras experiencias de cine abstracto, así como la formulación de música cromática. Estos filmes se realizaban siguiendo el procedimiento de pintar sobre la película. Con ello, se pretendía atentar contra la lógica racional y la inteligencia, y apuntar, según los futuristas, a una polisensorialidad. Pero, ¿qué tipo de experiencia audiovisual implica la música cromática? Parece suponer que el ojo escucha, que la música visual, tal y como la denomina Oskar Fischinger, permite escuchar las imágenes. Escuchar será entonces, para la mirada, dejar de ver persiguiendo en lo visto un proceso discursivo que autorice una aprehensión intelectual. Escuchar se convierte en la percepción de los ritmos que se proyectan en la pantalla y que, a menudo, co-inciden con el devenir sonoro que los acompañan. Escuchar las imágenes, será también reconocer esa estructuración común que, según las teorías al uso en los inicios del siglo XX, corresponderían tanto al sonido como al color.

Mientras el ojo escucha, ¿qué ocurre con el oído? Para el oído, el nacimiento del cine y, ya anteriormente de la ópera, aunque en distinto grado, provocó una mutación. El oído, con el cine, escucha mirando. Pero, ¿es realmente el oído el que ve?, ¿es la mirada la que escucha? Difícilmente se puede ofrecer aquí una respuesta concluyente. Parece que, a lo más que podemos apuntar, es a señalar que estos filmes operan una deriva perceptiva, que se aleja de aquella que propicia el cine clásico. En esta deriva, los

canales visual y auditivo urdirían cruces posibles en los que la percepción se desliza creando experiencias inéditas.

Si esto es así, ¿qué diferencia se puede establecer entre el encuentro producido en la escena de la ducha de *Psycho* y los *Study 1/13* (1929-1934) de Fischinger, donde se investiga con “ritmos coloreados” usando composiciones de Mozart, Verdi o Brahms, entre otros? La diferencia parece que radica en la intencionalidad y por ende, en el material utilizado. En el primer caso, nos encontraríamos ante una narración-representación en la que el espectador es captado en esa continuidad que el nexo sonido-imagen le ofrece. Lo audiovisual se orienta hacia esa captación. En el segundo, las imágenes abstractas operan por sí mismas un distanciamiento que, frecuentemente, es multiplicado por un contrapunto sonoro. Se asiste a un proceso del ver y el escuchar autónomos, así como a sus posibles articulaciones. La captación requiere aquí, por así decir, la conformidad del espectador, su voluntad de jugar.

Si nos centramos en los filmes sin imágenes, estas cuestiones resultan si cabe más problemáticas. Se distinguirá entre los filmes que ofrecen una pantalla negra o blanca, y aquellos que prescinden de la película misma. El letrismo, fundado en 1945 por Isidore Isou, proporciona ejemplos de ambas modalidades. Entre los primeros tendríamos algunos filmes de Lemaître o *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman (1951), un film que alterna el blanco y el negro. La proyección se realiza sobre una especie de luna blanca suspendida ante las cortinas de la sala. En ella se escuchan pequeñas reflexiones sobre la vida, el amor, el arte, poesías sonoras y textos sincopados. El trabajo se produce básicamente sobre las sonoridades. El silencio de las imágenes apela a un devenir (de la) imagen del sonido. Fijada sobre el blanco o el negro, la mirada sufre la discontinuidad del ver y asiste a la vez, a la producción de las imágenes mentales que reproducen lo enunciado en las reflexiones, o que pueden ser fruto de la imaginación.

Este proceso, que se presenta como una interrogación del cine sobre sí mismo, e incluso como el anuncio de la muerte del cine, tal y como Guy Debord lo expone en un film presentado en 1952, se acentúa en los filmes que prescinden de la cámara, la película y la pantalla. *Tambours du jugement premier* (1952), de François Dufrêne constituye un buen ejemplo de este cine que se denomina a sí mismo como imaginario. En esta obra, se escuchan fragmentos de poesía letrista, versos aliterados, aforismos cantados, o fragmentos de pequeñas narraciones que no siguen una lógica discursiva. Aquí, la mirada no encuentra un punto de apoyo, siquiera el blanco o el negro de la pantalla, todo es sonido o quizá se debería decir, imágenes que surgen de lo dicho, pero también del intersticio entre el sonido y el silencio de la imagen. Con este cine se quiebra, definitivamente, la continuidad vital del cine clásico, la supuesta unidad de lo audiovisual, y se apuesta por una discontinuidad, que sólo es sentida como tal por oposición a la expectativa de continuidad por parte del espectador. Podemos imaginar a un ama de casa con una aspiradora, tal y como escuchamos, e incluso el interior de una gran cruz gamada por la que puede resbalar un par de zapatos de mujer. Pero esa imaginación no se activa de forma constante, los aforismos o los versos aliterados se encargan de recordar que la continuidad de las imágenes es una ilusión, que se trata de “dudar de la existencia misma del cine a través del cine imaginario”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Dufrêne F., “Prodrôme” Introducción a *Tambours du jugement premier*, ION. Centre de Création, n° 1, abril de 1952, p. 195.

Se suele decir que en estas obras es lo sonoro lo que cobra fuerza, que se trata de un cine para el oído. La ausencia de imágenes haría del oído un centro capaz de activar la creación de imágenes mentales. Sin embargo, si escucháramos esos sonidos en tanto poesía letrista, o simplemente como sonidos, tal y como hará el mismo Dufrené en su trabajo posterior, o hacía también John Cage, ambos influidos por Artaud, entonces, tal vez sigamos imaginando, pero ante todo, estaremos escuchando y para ello no será preciso la imagen. La posibilidad de un cine para el oído dependerá en suma, de los hábitos de escucha del oyente así como también del tipo de sonidos y de su proyección.

Con estas experiencias, el cine experimental no constituiría solamente una puesta en cuestión de la imagen cinematográfica. Sus modos apuntan a la interrogación acerca de la posibilidad misma de lo audiovisual. Por ello, el cine experimental, produciendo discontinuidades, invoca una exteriorización que invita, a su vez, a establecer de nuevo la relación entre las imágenes exteriores y el modo en que se hilan en la interioridad.<sup>3</sup> Se trata quizá también, de una invitación a pensar las formas en que se forja ese audiovisual particular y colectivo atendiendo, de modo fundamental, a las derivas que ha introducido lo audiovisual cinematográfico.

CARMEN PARDO es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua : una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (en colaboración con Miguel Morey, 2003).

---

<sup>3</sup> Para esta cuestión y en relación con el letrismo ver Deleuze G., *L'Image-Temps*. Cinéma 2, Paris, les éditions de Minuit, 1985, pp. 279-281. En relación a las obras mencionadas de este movimiento, se agradece la iniciativa del programa de cine comisariado por Eugeni Bonet y Eduard Escoffet, *El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació*, que tuvo lugar en el MACBA de Barcelona a finales de 2005.