



# Michel Chion La audiovisión

Introducción a un análisis conjunto de la imagen  
y el sonido

Esta obra presenta el balance de una investigación sobre las relaciones entre el sonido y la imagen que el autor viene elaborando desde hace quince años y de la que aquí ofrece una nueva formulación. En su opinión, las películas sonoras, los videoclips o los programas de televisión no se ven sino que se audioven. En otras palabras, los objetos audiovisuales dan lugar a una percepción específica, la audiovisión, que funciona esencialmente por proyección y contaminación recíprocas de lo oído sobre lo visto, o bien en ausencia, por sugestión. La audiovisión es, en el sentido técnico de la palabra, un ilusionismo, y su estudio debe resultar obligado tanto para los interesados en la vertiente práctica de la imagen, como para los teóricos del cine y la televisión.

Compositor de música concreta, realizador, investigador, crítico, cronista y profesor en diferentes centros universitarios y profesionales, Michel Chion ha publicado una docena de estudios y ensayos dedicados a su trabajo teórico sobre el cine, la música y el sonido, que sigue siendo el centro de sus investigaciones.

## – INTRODUCCIÓN –

Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido: unas veces dejándola de lado y otras tratándola como un terreno exclusivo y menor. Aunque algunos investigadores hayan propuesto aquí y allá enfoques muy valiosos sobre la cuestión, sus aportaciones (y las mías, en las tres obras que ya he publicado sobre el tema) no han ejercido aún suficiente influencia como para imponer una reconsideración del conjunto del cine, en función del lugar que en él ocupa el sonido desde hace sesenta años.

Sin embargo, las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen sólo a la vista. En su espectador —su «audio-espectador»— suscitan una actitud perceptiva específica que, en esta obra, proponemos llamar la *audiovisión*.

Una actividad que, curiosamente, nunca se ha considerado en su novedad: sigue diciéndose «ver» una película o una emisión, ignorando la modificación introducida por la banda sonora. O bien se considera suficiente un esquema aditivo. Asistir aun espectáculo audiovisual vendría a ser en definitiva ver las imágenes *más* oír los sonidos, permaneciendo dócilmente cada percepción en su lugar.

El objeto de este libro es mostrar cómo, en realidad, en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; No sé «oye» lo mismo cuando se ve.

El problema, pues, no nace de una supuesta redundancia entre los dos campos, ni de una relación de fuerzas entre ellos (la famosa pregunta, planteada en los años 70: «¿Qué es más importante, el sonido o la imagen?»)

Esta obra es a la vez teórica y práctica, puesto que, habiendo descrito y formulado la relación audiovisual como contrato (es decir, como lo contrario de una relación natural que remitiese a una armonía preexistente de las percepciones entre sí), esboza un método de observación y de análisis, susceptible de aplicarse a las películas, a las emisiones de televisión, a los vídeos, etc., y nacido de nuestras numerosas experiencias pedagógicas.

Dada la novedad de la perspectiva aquí propuesta, se me perdonará que no sea ni definitivo, ni exhaustivo.

En relación con los tres libros ya publicados sobre el tema en las ediciones de Cahiers du Cinéma (*La Voix au cinéma*, *Le Son au cinéma*, *La Toile trouée*), el lector encontrará aquí nociones ya abordadas, pero también una conceptualización más amplia, una presentación más sistemática y muchos avances inéditos.

Los capítulos que constituyen la primera parte, «El contrato audiovisual», recapitulan una serie de respuestas posibles; los siguientes, «Más allá de los sonidos y de las imágenes», intentan formular las preguntas y superar las barreras establecidas y las visiones demasiado compartimentadas.

El cine es el principal afectado, pero los casos particulares de la televisión, del vídeo y del clip se consideran en un capítulo aparte.

Siendo la percepción sonora la peor conocida y la menos ejercitada, se plantean al principio del volumen ciertas bases de aculogía, es decir, de teoría de la escucha y del sonido. Para más detalles sobre estas cuestiones, remitimos a nuestra *Cuide des objets sonores* (INA/Buchet-Chastel).

Esta investigación debe mucho a reuniones e intercambios con estudiantes del IDHEC, del IDA, del DERCA V, del

INSAS de Bruselas, del Centre Parisien d'Études Critiques de París, de la École des Arts de Lausana, de la asociación Gen Lock de Ginebra, de la ACT de Toulouse y de la Universidad de Iowa City. Nuestro agradecimiento a los animadores y responsables de estos diferentes centros, así como, por sus fructíferos comentarios, a Christiane Sacco-Zagaroli, Rick Altman, Patrice Rollet y, por supuesto, a Michel Marie, a quien este libro debe su existencia.

M. C.

# **PRIMERA PARTE**

## EL CONTRATO AUDIOVISUAL

# 1. PROYECCIONES DEL SONIDO SOBRE LA IMAGEN

## I. LA ILUSIÓN AUDIOVISUAL

---

La sala queda a oscuras, empieza la película. En la pantalla se suceden imágenes brutales, enigmáticas: una proyección de cine, la película en primer plano. Escenas traumatizadoras de animales sacrificados. Una mano clavada. Luego: un depósito de cadáveres, en el que se desliza el tiempo cotidiano; en este depósito, un niño que parece al principio un cuerpo como los demás, y que en realidad se agita, vive, lee un libro, acerca su mano a la superficie de la pantalla, y bajo esa mano parece modelar el rostro de una mujer muy hermosa.

He aquí lo que hemos visto. He aquí la secuencia-prólogo de *Persona* de Bergman, que ha sido analizada, en distintos libros y clases, por un Rayrnond Bellour, un David Bordwell o una Marilyn Johns Blackwell. Y la película podría seguir desarrollándose así.

¡Alto!

Rebobinamos la película de Bergman hasta el principio y ahora, sencillamente, *cortamos el sonido*, para intentar ver la película olvidando lo que hemos visto antes. Lo que «vemos» ahora es otra cosa.

En primer lugar, el plano de la mano clavada: en el silencio, se nos revela que se trataba de tres planos distintos,

cuando no habíamos visto sino uno, porque estaban encadenados mediante el sonido, y sobre todo, privada de sonido, la mano clavada es algo abstracto.

Sonorizada, es aterradora, real. Las imágenes del depósito, sin el sonido que las enlazaba (un goteo de agua), descubrimos en ellas una serie de fotografías fijas, fragmentos de cuerpos humanos aislados los unos de los otros, desprovistos de espacio y de tiempo, y la mano derecha del muchacho, sin la nota vibrante que acompaña y estructura su exploración, ya no da forma al rostro, evoluciona simplemente al azar, sin finalidad. Toda la secuencia ha perdido su ritmo y su unidad. ¿Es acaso Bergman un realizador sobrevalorado? ¿Era el sonido la máscara de una imagen vacía?

Observemos por otra parte una conocida secuencia de Tati, en *Las vacaciones de Monsieur Hulot*: en una pequeña playa, se desarrollan unos sutiles gags que nos hacen reír.

¡Y los veraneantes resultan tan graciosos con su aspecto cohibido, aburridos, inquietos!

Aquí lo que eliminamos son las imágenes y... ¡sorpresa! Como el reverso de la imagen aparece otra película, que «vemos» ahora sólo con nuestro oído: gritos de niños que se divierten y que juegan, voces que resuenan en un espacio abierto, todo un universo de juego y de animación. ¡Todo esto estaba allí, en el sonido, y sin embargo no estaba allí!

Devolvamos ahora a Bergman sus sonidos y a Tati su imagen, y todo recupera su lugar. La mano clavada hiere la vista, el niño modela sus rostros, los veraneantes tienen un aspecto cómico y unos ruidos que no oíamos demasiado, cuando sólo existía el sonido, surgen de la imagen como bocadillos de tiras dibujadas.

Sólo que, ahora, hemos leído y oído de otro modo. El cine, arte de la imagen: ¿una ilusión? Ciertamente, ¿qué otra cosa puede ser en cualquier caso? Y de eso es, desde luego, de lo que habla este libro: de la ilusión audiovisual.



Una ilusión que se encuentra, para empezar, en el corazón de la más importante de las relaciones entre sonido e imagen: la del valor añadido (ilustrada más arriba por Bergman).

## II. EL VALOR AÑADIDO: DEFINICIÓN

---

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve.

Este fenómeno del valor añadido funciona sobre todo en el marco del sincronismo sonido / imagen por el principio de la *síncresis* (véase el capítulo 3), que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye.

En particular, todo lo que en la pantalla es choque, caída, explosión más o menos simulados o realizados con materiales poco resistentes, adquiere por medio del sonido una consistencia, una materialidad imponentes. Pero en primer lugar, en el nivel más primitivo, el valor añadido es el del texto sobre la imagen. ¿Por qué hablar ante todo del texto? Porque el cine es vococentrista, y con mayor precisión, verbocentrista.

## III. VALOR AÑADIDO POR EL TEXTO

---

### III.1. *Vococentrismo y verbocentrismo del cine*

Formular que el sonido en el cine es mayoritariamente vococentrista es recordar que en casi todos los casos favorece a la voz, la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos. La voz es lo que recoge, en el rodaje, la toma de sonido, que es casi siempre, de hecho, una toma de voz; y la voz es lo que se aísla en la mezcla como instrumento solista del que los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento.

Igualmente, lo esencial del perfeccionamiento tecnológico aportado a la toma de sonido en los rodajes (invención de nuevos micros y de nuevos sistemas de registro) se ha concentrado palabra.

Pues, por supuesto, no se trata de la voz de los gritos y de los gemidos, sino de la voz como soporte de la expresión verbal. Y lo que se persigue obtener al registrarla no es tanto la fidelidad acústica a su timbre original como la garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas. El vococentrismo del que hablamos es, pues, casi siempre, un verbocentrismo.

Pero si el sonido en el cine es voco y verbocentrista, es ante, todo porque el ser humano, en su conducta y sus reacciones cotidianas, también lo es. Si en cualquier ruido cercano procedente de su ambiente oye unas voces en medio de otros sonidos (ruido del viento, música, vehículos), son esas voces las que captan y centran en primer lugar su atención. Seguidamente, en rigor, si las conoce y sabe muy bien quién habla y lo que aquello quiere decir, podrá apartarse de ellas para interesarse por el resto.

Si estas voces hablan en una lengua que le es accesible, buscará primero el sentido de las palabras, sin pasar a la interpretación de los demás elementos hasta que esté saturado su interés por el sentido.

### III.2 *El texto estructura la visión*

Hay un ejemplo elocuente que utilizamos a menudo en nuestras clases para demostrar el valor añadido por el texto, y que está tomado de una emisión televisada difundida en 1984. Se ve en ella una exhibición aérea que tiene lugar en Inglaterra y que comenta desde un estudio francés el locutor Léon Zitrone. Visiblemente desconcertado ante aquellas imágenes que le llegan en desorden, el valeroso presentador hace su oficio, sin embargo, lo mejor que puede. En un momento dado, afirma «Son tres pequeños aviones» ante una imagen en la que vemos, desde luego, tres pequeños aviones sobre un fondo de cielo azul, y la enormidad de la redundancia no deja nunca de provocar la risa.

Sólo que Zitrone habría podido decir igualmente: «*Hoy el tiempo es magnífico*», y eso es precisamente lo que se hubiera reflejado en la imagen, en la cual, en efecto, no era visible nube alguna. O bien: «*Los dos primeros aviones llevan ventaja sobre el tercero*» y todo el mundo podría verlo entonces. O incluso: «*¿Adónde ha ido a parar el cuarto?*», y la ausencia de este último avión, salido del sombrero de Zitrone por el puro poder del Verbo, habría resultado evidente. El comentador, en suma, tenía otras cincuenta cosas que decir, igualmente «redundantes», pero de una redundancia ilusoria, puesto que en cada ocasión, estas cosas habrían guiado y estructurado de manera tan eficaz nuestra visión que las habríamos visto allí de modo «natural».

La debilidad y los límites de la célebre demostración — ya criticada por Pascal Bonitzer en otro sentido— que Chris Marker quiso hacer en su documental *Lettre de Sibérie*, cuando superpuso a una misma y anodina secuencia varios comentarios de inspiración política diferente (estalinista, antiestalinista, etc.), consiste en que hace creer —con sus exagerados ejemplos— que allí no hay sino una cuestión

de ideología y que, aparte de eso, sólo existe una manera neutra de hablar.

Ahora bien, el valor añadido del texto sobre la imagen va mucho más allá de una opinión incrustada en una visión (sería fácil contradecirlo), ya lo que se refiere es a la estructuración misma de la visión, enmarcándola rigurosamente. En todo caso, la visión de la imagen cinematográfica, fugitiva y pasajera, no se nos da a explorar según nuestro ritmo, contrariamente a un cuadro en una pared o una fotografía en un libro, cuyo tiempo de exploración determinamos nosotros mismos, de modo que nos es más fácil verlos separándolos de su leyenda, de su comentario.

Así, si la imagen cinematográfica o televisiva parece hablar por sí misma, de hecho es una palabra... de ventrílocuo, y cuando el plano de los tres pequeños aviones en un cielo puro dice «Tres pequeños aviones», es una marioneta animada por la voz del comentarista.

## IV. VALOR AÑADIDO POR LA MÚSICA

---

### IV.1. *Efecto empático y anempático*

Como ya quedó dicho en *Le Son au cinéma*, para la música hay dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada.

En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de *música empática* (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).

En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular,

impávida e ineluctable, como un texto escrito, y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático (con una «a» privativa), se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla.

Este efecto de indiferencia cósmica se utilizaba ya sin duda en la ópera, aquí y allá, cuando la emoción era tan fuerte que helaba las reacciones de los personajes y provocaba en ellos una especie de regresión psicótica: el famoso efecto de locura, la musiquilla idiota que se repite como meciéndose, etc. Pero en la pantalla, este efecto anempático ha adquirido tal importancia que impulsa a creerlo íntimamente relacionado con la esencia del cine: su mecánica oculta.

Toda película procede, en efecto, de un fluir indiferente y automático, el de la proyección, que provoca en la pantalla y en los altavoces simulacros de movimientos y de vida, y este fluir debe ocultarse y olvidarse. ¿Qué hace la música anempática, sino develar su verdad, su aspecto robótico? Ella es la que hace surgir la trama mecánica de esta tapicería emocional y sensorial.

Hay también, finalmente, músicas que no son ni empáticas ni anempáticas, que tienen o bien un sentido abstracto, o una simple función de presencia, un valor de poste indicador y, en todo caso, sin resonancia emocional precisa.

## *IV.2. Ruidos anempáticos*

El efecto anempático, la mayoría de las veces, concierne a la música, pero puede utilizarse también con ruidos: cuando por ejemplo, en una escena muy violenta o tras la muerte de un personaje, sigue desarrollándose un proceso cualquiera (ruido de una máquina, zumbido de un ventilador, chorro de una ducha, etc.), *como si no pasara nada*, por ejemplo en *Psicosis*, de Hitchcock, o en *El reportero*, de Antonioni...

## V. INFLUENCIAS DEL SONIDO EN LAS PERCEPCIONES DEL MOVIMIENTO Y LA VELOCIDAD

---

### V.1. *El sonido es movimiento*

Comparadas una con otra, las percepciones sonora y visual son de naturaleza mucho más dispar de lo que se imagina. Si no se tiene sino una ligera conciencia de ello es porque, en el contrato audiovisual, estas percepciones se influyen mutuamente, y se prestan la una a la otra, por contaminación y proyección, sus propiedades respectivas.

Ante todo, la relación de estas dos percepciones con el movimiento y con la inmovilidad es siempre fundamentalmente diferente, puesto que el sonido supone de entrada movimiento, contrariamente a lo visual.

En una imagen cinematográfica en la que normalmente se mueven ciertas cosas, muchas otras pueden permanecer fijas. El sonido, por su parte, implica forzosamente por naturaleza un desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación. Tiene sin embargo la capacidad de sugerir la fijeza pero en casos limitados.

En el caso límite, el sonido inmóvil es el que no presenta variación alguna en su desarrollo, particularidad que no se encuentra sino en algunos sonidos de origen artificial: la

tonalidad de un teléfono o el ruido de fondo de un amplificador sonoro. Algunos torrentes y cascadas crean también a veces un rumor cercano al ruido blanco, pero es muy raro que en él no esté presente algún indicio de irregularidad y de movimiento. Puede crearse igualmente el efecto de un sonido fijo, pero con un sentido diferente, por medio de una variación o una evolución indefinidamente repetida tal cual, como «en bucle».

Huella de un movimiento o de un trayecto, el sonido tiene, pues, una dinámica temporal propia.

## V.2. Diferencia de velocidad perceptiva

*A priori*, las percepciones sonora y visual tienen cada una su ritmo medio propio: el oído, *grosso modo*, trabaja y sintetiza más deprisa que la vista. Tomemos un movimiento precipitado —un gesto de la mano— y comparémoslo con un trayecto sonoro brusco de la misma duración. El movimiento visual brusco no formará una figura nítida, no será memorizado un trayecto preciso: En el mismo tiempo, el trayecto sonoro podrá dibujar una forma nítida y consolidada, individualizada, reconocible entre todas.

No es un problema de atención: por mucho que revisemos diez veces el plano del movimiento visual y lo consideremos atentamente (por ejemplo, un gesto complicado realizado por un personaje con el brazo), seguirá sin dibujar una figura clara. Repitamos diez veces la audición de un trayecto sonoro brusco: su percepción se afirma, se impone cada vez mejor.

Hay varias razones para esto: ante todo, para los oyentes, el sonido es el vehículo del lenguaje, y una frase hace bajar al oído muy deprisa (comparativamente, la lectura con la vista es sensiblemente más lenta, salvo entrenamiento especial: en los sordos, por ejemplo).