



## Los efectos sonoros

1. Historia y evolución de los efectos sonoros
2. La percepción del sonido: un aprendizaje
3. Definición y clasificación de efecto sonoro

## LOS EFECTOS SONOROS

La *palabra* debe considerarse como el recurso sonoro por antonomasia, es el elemento esencial para la comunicación de los medios audiovisuales, pero no podemos obviar la existencia de otros elementos como la música, los efectos sonoros o el silencio (como antónimo de sonido también el silencio es un efecto sonoro) que, interrelacionados con la palabra, suscitan el máximo nivel expresivo en la narración audiovisual.

Mientras que la música se define como *el lenguaje de las sensaciones*, los efectos sonoros se definen, en primera instancia, como *el lenguaje de las cosas*, pero, tal como pretendemos desarrollar en esta lección, son mucho más que eso. Algunos autores hablan de efectos especiales; otros, identifican los efectos sonoros bajo la denominación genérica de ruidos. ¿Ruidos?, admitamos que, de entrada, este vocablo tiene una connotación negativa, sugiere algo desagradable o molesto que habría que eliminar, pero nuestro propósito, al inicio de esta lección, es reivindicar su existencia; sí, vamos a demostrar su utilidad imprescindible en toda narración audiovisual. El gran abanico de posibilidades que ofrecen estos ruidos o efectos sonoros, enfatizará, subrayarán, resaltarán la expresión creativa de todas las escenas que queramos imaginar, tanto en la radio, como en la televisión, el cine y el teatro. Diríamos más: el ruido es vida, aquello que carece de ruido, carece de vida. Además, nos agrada señalar que el magnífico tratado de Alex Ross (SeixBarral 2010) dedicado a explicarnos cómo “escuchar al Siglo XX a través de su música”, se titula así: El ruido eterno.

En nuestra facultad, las tres licenciaturas que brindamos a nuestros estudiantes incorporan en sus planes de estudio lecciones teórico-prácticas destinadas al conocimiento del elemento sonoro que siempre resulta ineludible para la realización de cualquier acción audiovisual (cuña radiofónica, spot televisivo, secuencia cinematográfica o también información periodística). Veamos algunos ejemplos que nos ayudarán a comprender la necesaria incorporación de los efectos sonoros en la codificación de los mensajes audiovisuales.

En la Licenciatura de Publicidad y RR PP, hay que poner en práctica la realización de cuñas publicitarias radiofónicas o spots de televisión. Imaginemos que nuestro cliente es una reconocida marca de champán, es decir, una bebida vinculada a la fiesta, a la

alegría, a los brindis. Podremos redactar un buen texto pero necesariamente echaremos en falta una ambientación: el ruido, el “pum” de descorchar la botella, el efecto de las copas “chinchineando” con deseos de felicidad, etc. Precisamente ahora, en este momento, mientras preparo esta lección, evoco el recuerdo de la cuña de una famosísima marca de vermut de hace unos cuantos años en la que *oíamos* en primer plano unos cubitos de hielo deslizándose en un vaso, seguido de un efecto-ruido del líquido que se vertía a continuación sobre los mismos, y una voz que sólo apostillaba “Martini on de rocks”, no era necesario decir más.

En la Licenciatura de Comunicación Audiovisual, los alumnos llevan a cabo diferentes formatos de productos audiovisuales que les obligarán a conocer, estudiar y dominar el lenguaje de la imagen, por supuesto, pero también el gran poder narrativo del audio. Mucho se ha hablado de la supremacía de la imagen sobre el ruido en una acción sonora, pero para equilibrar el binomio nos bastará un sólo ejemplo extraído del libro *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, en el que su autor, el profesor Rodríguez Bravo, nos demuestra cómo en muchas ocasiones el realizador debe recurrir al sonido para conseguir los efectos perceptivos que no logra desencadenar sólo con la imagen. En este caso se trata de introducir un grito desgarrador de la protagonista del film dos fotogramas antes de que el espectador vea cómo acecha el temido vampiro: sin el grito, insiste Rodríguez Bravo, la aparición repentina del monstruo sanguinario carece por completo de todo impacto emotivo, (Rodríguez Bravo 1998: 223).

En la Licenciatura de Periodismo, los futuros licenciados aprenden, prioritariamente, a redactar y locutar textos informativos. Se podría pensar que los efectos sonoros no tienen aquí mucho protagonismo, pero imaginemos esta determinada situación: un reportero radiofónico es el responsable de cubrir, por ejemplo, una manifestación callejera; sin duda, mediante el lenguaje verbal aportará en su crónica, desde el lugar de los hechos, todos los detalles necesarios para describir y contextualizar de manera conveniente esa información. Ahora bien, si el oyente no percibe o capta igualmente, bajo las palabras del reportero, el ruidoso ambiente de la calle, y no le brindamos además la posibilidad de que pueda escuchar en algún momento, incluso en primer plano, las consignas coreadas por los manifestantes, difícilmente creará que el reportero se encuentra allí donde dice encontrarse y que por el contrario está en un estudio cerrado. Los efectos sonoros estarán aportando en este caso un alto grado de credibilidad a la crónica, serán imprescindibles como testimonios de autenticidad,

formarán parte indisoluble del contexto comunicativo. Como indica el profesor Balsebre en su libro *El lenguaje radiofónico*, el reportero-periodista ante la ausencia de un ambiente sonoro, en una situación como la que hemos ejemplificado, estaría obligado a justificar ante la audiencia la inexistencia de ruido ambiental. Aunque nos permitimos advertir que en aras de la mayor objetividad posible, no habría que abusar nunca de los efectos sonoros o ambientales para evitar sobredimensionar una información periodística.

### **1.- Historia y evolución de los efectos sonoros**

Como ya han constatado algunos investigadores, el primer escenario del que guardamos noticia de la aparición de los efectos sonoros, es el teatro. Ya en el primer teatro culto de la historia, el griego, solían utilizarse ruidos para representar los estados de ánimo de los personajes. Entre los más clásicos, el sonido de un fenómeno meteorológico: el trueno, que la audiencia descodificaba como la ira, y el sonido de un fenómeno musical: el dulce y armonioso arpegio de un arpa, que comunicaba el sentimiento del amor. Se trataba de asociaciones simbólicas que todavía hoy permanecen en el imaginario colectivo. Durante muchos años, los efectos seguirían acompañando las representaciones teatrales de diversos géneros hasta que su utilización se fue incorporando paulatinamente a los nuevos medios de comunicación: cine, radio, televisión, Internet. En realidad ningún espectáculo que aspira a trascender un mensaje ha renunciado a los efectos sonoros, también el circo que en el momento crucial de los trapezistas, ante su doble salto mortal, necesita imperiosamente la llamada de atención de un brioso redoble de tambor.

En 1927 hace su aparición el cine sonoro. Mucho después, el profesor emérito de nuestra Facultad, Román Gubern, gran teórico de la comunicación, conocedor profundo de los medios audiovisuales, hizo un excelente inventario de las aportaciones positivas que la incorporación del sonido supuso para el mundo del cine. Queremos destacar algunas que nos parecen de máximo interés para dignificar nuestro objeto de estudio:

- .-el sonido facilita la continuidad y la fluidez narrativas al eliminar rótulos escritos;
- .-permite una gran economía de planos, al poder representar elementos ausentes del encuadre por su sonido en off;
- .-introduce el rico universo acústico de los ruidos, no sólo en función mimética sino también dramática y expresiva.

Más o menos entre los años 30 y 60 del siglo pasado, época dorada de la radio (llegó después la eclosión de la radio informativa), los estudios disponían de ingeniosos paneles móviles contruidos ex profeso, repletos de cerraduras, puertas, ventanas, timbres, cerrojos, teléfonos, campanas, cajones de arena, pequeños tabiques, etc., etc., un sinfín de artilugios con los que especialistas en la creación de sonidos conseguían espléndidos ruidos sintéticos que parecían arrancados de la realidad y que ponían al servicio de los radioteatros de la época y de aquellos interminables y emotivos seriales, ruidos que exaltaban o matizaban las voces de los grandes cuadros de actores radiofónicos. ¿No os parece fascinante que sólo con la ayuda de dos cáscaras de coco, dos medios cocos, se pudiera simular el galope de un caballo? Y así podríamos apuntar numerosos y sorprendentes trucos de especialista.

Fue en ese contexto, el 30 de octubre de 1938, en la emisora norteamericana CBS, cuando el joven Orson Wells, trató de ganar audiencia para su programa radiofónico del Mercury Theatre presentando la adaptación radiofónica de la novela La Guerra de los Mundos, de H.G. Wells. Como es bien sabido, Wells, el autor, escribió una obra, genial en su momento, que relata una imaginaria invasión marciana de la Tierra. Wells, el realizador, utilizó Groves Mill (Nueva Jersey), un pueblecito cercano a Nueva York como escenario de su adaptación, y a pesar de que al inicio del programa dijo que se trataba de una ficción, se contabilizó que más de un millón de personas, de entre los doce millones que sintonizaron aquella noche la CBS, se creyó con absoluto convencimiento la crónica ficticia, impregnada de pánico e interpretada por actores, que narraban cómo la tierra estaba siendo invadida por los marcianos.

Todavía hoy se sigue estudiando este fenómeno comunicativo y alguna de las conclusiones a las que se ha llegado es que la emisión conseguía provocar alarma al estar contada la acción a través de boletines informativos que salpicaban una audición musical aparentemente normal. Los boletines fingían realismo con un crescendo dramático, en los que se narraban escenas de marcianos deambulando por las calles, nubes de gases venenosos que liquidaban a los ciudadanos, naves extrañas sobrevolando las ciudades... pero la experiencia que más nos interesa para esta lección es la de que todas estas escenas iban acompañadas de ruidos, efectos sonoros, efectos especiales que reforzaban el susto, el pánico y el caos. Se trataba de ruidos supuestamente naturales que los oyentes nunca habían descifrado, pero que gracias al texto del programa, que les daba las pistas, descifrabán ahora convencidos de que oían lo que les decían que estaban oyendo, aunque, sinceramente, nadie

podía saber qué ruidos hacía una nave espacial posándose junto a la granja de un pueblo vecino. Y sin embargo, los oyentes más crédulos estaban convencidos de escuchar en directo cómo aterrizaba una nave desconocida cerca de su casa. Es cierto: Wells, el realizador, gastó quizá una broma pesada a la audiencia coincidiendo con la noche de Halloween, pero supo antes que nadie cómo utilizar los efectos sonoros para crear ambientes desconocidos en el universo referencial de los oyentes. Se inventó ruidos nuevos para la creación de un mundo sonoro inquietante y original. Pero al mismo tiempo también demostró al mundo de la radio cómo utilizar el gran potencial expresivo de los efectos sonoros.

Los artesanos de los efectos de sonido estaban condenados a desaparecer de los estudios radiofónicos de la misma forma que también fueron desapareciendo los famosos cuadros de actores. Por otra parte, mediados los años 70 del siglo pasado, los idus de la transición política habían de cambiar el destino de la radio en nuestro país y estaba llegando al punto de cocción un espectacular boom informativo que, en muy poco tiempo, iba a transformar de abajo a arriba un modo de entender la comunicación radiofónica. Fue altamente positivo el cambio, claro es, en lo que suponía de nivelación del estilo de radio español con el del resto de los países libres y democráticos, pero el cambio de viento resultó tan radical que en aquel huracán se perdieron para siempre modos de radio que quizá no debíamos haber sepultado con tanta alegría. Por supuesto que el mismo estallido aplicado a la televisión, aunque no fuera tan súbito ni radical como en la radio, ayudó también a olvidar eternamente (podríamos cambiar el adverbio por “injustamente” que es lo que siempre se dice de todo lo que en esta vida pasa y se olvida) una estructura programática que durante muchos años había sustentado la primacía audiovisual en este país.

Sólo en algunas emisoras privilegiadas, como en la BBC sin ir más lejos, se había creado un taller de experimentación, en este caso el Radiophonic Workshop, que, fundado en 1958, sería en el inmediato futuro el único proveedor solvente de los nuevos ruidos para las emisiones de radio y televisión, y que más adelante y con la incorporación de la nueva tecnología, serían sonidos sintetizados y controlados por ordenador. Actualmente en la mayoría de emisoras profesionales y también en nuestra facultad, disponemos de un buen arsenal de efectos digitalizados, pero no por ello nuestros alumnos dejan de recrear algún que otro efecto artesanal que, cuando resulta conseguido, incorporamos a sus prácticas para así seguir estudiando toda la gran riqueza expresiva del lenguaje radiofónico.

Por lo que respecta a los efectos de sonido en la radio actual, los profesores Gutiérrez y Perona (2002: 62), ya advierten de su escasa presencia, quedando relegados a los pitidos de las señales horarias o a los refuerzos de risas en los programas de humor, por poner un par de ejemplos característicos. Excluimos de este breve inventario las cuñas comerciales que generalmente no se realizan en las emisoras sino que han estado diseñadas y después grabadas en estudios de publicidad.

## **2.- La percepción del sonido: un aprendizaje**

En nuestra tesis doctoral dedicada a la medición de las audiencias ya planteábamos los diferentes mecanismos de escucha de los oyentes (Blanch, 1993:45), basados en una investigación previa (Shaeffer, 1972:103) en la que se distinguen distintos tipos de actitudes del oyente/receptor que dan lugar a diferentes tipos de exposición a los mensajes. En el primer nivel de audición, el oyente sólo es capaz de *oír* o simplemente percibir; en el segundo de *escuchar*, lo que implica una disposición más activa; y en el tercero, el oyente ya *reconoce* e identifica una fuente sonora y ahí radica su importancia: el valor expresivo de un ente acústico que no depende del origen productivo sino del reconocimiento por parte de la audiencia.

El ser humano, y también los animales, vamos adquiriendo unos conocimientos previos sobre las formas sonoras con las que nos relacionamos a diario y las integramos en nuestro saber. En este proceso de aprendizaje no sólo intervienen los mecanismos perceptivos sino también los culturales o sociales, así es como vamos conformando nuestra memoria auditiva que podemos desarrollar e incluso especializar. Por ejemplo, determinados instrumentos musicales típicos de culturas ajenas a nosotros pueden sonarnos absolutamente desconocidos, sin embargo, un experto en esa cultura musical, con una experiencia auditiva especializada, podrá reconocerlos y clasificarlos.

Tengamos presente que nuestro oído nunca descansa, es muy difícil bloquearlo, incluso cuando estamos durmiendo nuestro oído permanece atento, puede alertarnos de algún peligro. Imaginemos esta situación: estamos durmiendo en nuestra habitación y de repente nos despierta un ruido, enseguida ponemos en marcha el proceso: atendemos, intentamos descifrar de qué se trata, intentamos *reconocer* para *comprender*, estamos realizando una escucha analítica pero no conseguimos identificar ese sonido, probablemente tengamos que levantarnos de la cama para

comprobar su origen puesto que en nuestro universo referencial no hemos encontrado una explicación codificada para ese ruido. Claro que en casos parecidos, y permitidme la sonrisa, siempre podemos recomendar la compañía de un gato en el hogar para poder echarle la culpa del misterioso ruido; esta opción nos tranquilizará y podremos seguir durmiendo plácidamente.

Y ahora, más seriamente, sigamos con la lección y formalicemos el concepto de efecto sonoro.

### **3.- Definición y clasificación de efecto sonoro:**

“Un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen” (Balsebre, 1994:125).

Efectivamente, si tenemos en cuenta el proceso de su creación los efectos sonoros pueden ser naturales y artificiales. Los naturales son aquellos sonidos captados en lo que llamamos la realidad referencial y representan o se corresponden con su propia fuente sonora. Vayamos al ejemplo clásico: el canto de un pájaro que ha sido grabado en su propio hábitat. Otro más, el efecto sonoro por excelencia, el más utilizado en las acciones dramáticas de radio, cine y televisión y, al decir de algunos grandes realizadores, el más agradecido para la sugestión de imágenes: un tren de vapor, resoplando y pitando, y por supuesto grabado en cualquier estación de ferrocarril, (mejor un poco antigua).

Los efectos sonoros artificiales requieren de un especialista, como antaño, o de un tratamiento acústico en el laboratorio, como actualmente; en el bien entendido de que cuando hablamos de artificiales nos estamos refiriendo sólo a su proceso de elaboración, no a las imágenes que evocan o describen en el universo referencial del oyente.

A estas alturas de la lección, los alumnos ya habrán aprendido que el objetivo principal en la producción de efectos sonoros es que éstos sean identificados como aquello que representan porque a la audiencia suele importarle poco su obtención directa o su tratamiento acústico. Como es lógico, sólo le interesa la imagen auditiva que le aporta en la decodificación del mensaje. Es cierto que en ocasiones se da la paradoja de

que un ruido natural no suena a lo que realmente esperamos de él. Pongamos otro ejemplo clásico: tenemos la experiencia de que el efecto lluvia captado de la realidad referencial suele necesitar de una ayuda artificial para sugerir realmente la imagen que le corresponde. La fuente sonora natural, en este caso la propia lluvia, es insuficiente para crear el efecto sonoro de lluvia; hay que recurrir a la técnica para estimular el sonido original y transportarlo como “real” a la mente del oyente.

Ya hemos visto, pues, que la producción del efecto sonoro puede establecer una disociación entre la *fente sonora* y el *objeto sonoro* que representa; en realidad, ocurre con mucha frecuencia que fuente y objeto no se corresponden. Podríamos añadir muchos ejemplos pero nos parece innecesario, lo más importante es que al oyente no le preocupe el origen sonoro sino que éste estimule la imagen que se quiere representar en la obra radiofónica.

Volvamos a la definición propuesta por el profesor Balsebre y analicemos qué ha querido decir con *restitución objetiva* y *subjetiva*. Para que esta restitución tanto objetiva como subjetiva se produzca es imprescindible respetar las denominadas convenciones sonoro-narrativas.

Nos planteamos una asociación del efecto sonoro con una determinada situación basada en arquetipos universales de imagen y sonido no exenta de un valor metafórico. Necesitamos en este punto un ejemplo concreto, y retomamos el de la lluvia.

El efecto lluvia suscita una imagen de día gris: *restitución objetiva*

El efecto lluvia también pueda ayudarnos a suscitar una imagen triste: *restitución subjetiva*.

A pesar de que esta imagen podríamos decir que “no suena” en nuestro universo referencial, gracias a estas asociaciones convencionales a las que hacíamos referencia anteriormente podemos utilizar el efecto lluvia con un fin concreto y determinado y con un porcentaje muy elevado de descodificación por parte de la audiencia.

Siguiendo la línea propuesta por (Kaplun: 1978), el profesor Balsebre establece una división tipológica de los efectos con cuatro funciones básicas. A saber:

a) **Función ambiental o descriptiva:** el efecto forma parte del ambiente en el que está teniendo lugar la acción, tiene un carácter naturalista, es un efecto de los llamados diegéticos; es decir, forma parte de la historia que estamos contando.

Ejemplo: en la historia que recreamos, el protagonista espera una llamada y... suena el teléfono.

A propósito de esta función, ¿recuerda nuestro lector la referencia descrita cuando hablamos de la necesidad de que en la crónica de nuestro reportero estuviese presente el sonido ambiente de la manifestación? Se trata de otro sonido diegético que está asociado a la realidad referencial.

b) **Función expresiva:** tiene como principal misión reforzar los sentimientos, los estados de ánimo de los protagonistas de la acción. Se basa en una significación simbólica, como el ejemplo aportado también al inicio de esta lección en el que hacíamos referencia al sonido de un trueno como metáfora de la ira. Es una analogía que, claro está, precisa de convenciones culturales para su descodificación.

La gran mayoría de efectos en función expresiva, como en el caso de las músicas en el mismo ejemplo, suelen ser extradiegéticos, es decir, que no pertenecen propiamente a la historia sino que se incorporan para aportar un plus de dramatismo a las escenas.

Ejemplo: el sonido de un avispero para connotar la tensión, la inquietud, la angustia que sufre una persona ante una situación determinada. Está comprobado que el oyente se contagiará de esos sentimientos.

c) **Función narrativa:** el efecto en esta función es de gran ayuda para marcar las transiciones espacio-temporales entre secuencias, sin necesidad de un apoyo verbal.

Ejemplo: efecto de campanadas de medianoche, (silencio breve o pausa breve de transición) seguido del canto de un gallo. La audiencia descodifica automáticamente que nos encontramos ante un nuevo día (Balsebre, 1994: 130).

No nos resistimos a poner otro ejemplo habitualmente utilizado en las películas. El efecto en función narrativa también puede representar a un personaje o resaltar alguna de sus características. En este sentido, es un recurso habitual en el cine advertir al espectador de la presencia del asesino en el lugar del crimen antes de visualizarlo directamente. ¿Cómo hacerlo?, enfatizando una respiración dificultosa que el espectador cómplice advertirá enseguida porque sabe que el asesino ¡es asmático!, y tal característica, explicada gracias a un efecto sonoro, despierta de manera automática el código atento del espectador.

d) **Función ornamental:** se trata de un valor accesorio, no tiene ninguna pretensión semántica como en los casos anteriores sino puramente estética; su utilización está aconsejada cuando pueda aportar armonía al paisaje sonoro.

Para finalizar, un consejo práctico: no abusemos de la utilización de los efectos sonoros, incorporemos los justos y necesarios para la buena decodificación del mensaje, la dosis debe ser la exacta porque si es excesiva provocará en el oyente la sensación de artificio, y si es insuficiente nunca obtendrá el efecto sugeridor que se busca.

Puede ocurrir como en las recetas de cocina, no por más ingredientes o especies que incorporemos a la cocción nuestro plato va a resultar más succulento, pero si por el contrario somos parcos en el aderezo, el plato resultará insípido.

Un efecto bien condimentado (es decir, bien ejecutado, bien situado) nunca dejará insípida nuestra receta sonora.