



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE
EDUCACIÓN A DISTANCIA (U.N.E.D.)
FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA MORAL Y
POLÍTICA**

TESIS DOCTORAL

**ANÁLISIS MUSIVISUAL:
UNA APROXIMACIÓN AL
ESTUDIO DE LA MÚSICA
CINEMATOGRÁFICA**

**ALEJANDRO LÓPEZ ROMÁN
PROFESOR SUPERIOR DE COMPOSICIÓN,
INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN
DIRECTOR: SIMÓN MARCHÁN FIZ**

2014

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (U.N.E.D.)
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía Moral y Política

“ANÁLISIS MUSIVISUAL: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA
MÚSICA CINEMATOGRAFICA”

por ALEJANDRO LÓPEZ ROMÁN,
PROFESOR SUPERIOR DE COMPOSICIÓN, INSTRUMENTACIÓN Y
ORQUESTACIÓN

Tesis Doctoral dirigida por D. Simón Marchán Fiz

Copyright © 2014
Alejandro López Román

A mis padres

Agradecimientos

En estos últimos años, de forma directa o indirecta, muchos son quienes me han ayudado a dar forma a la investigación que presentamos en este volumen. En primer lugar, mi agradecimiento a todos mis alumnos, que me han mostrado diferentes puntos de vista enriqueciendo esta aportación, y haciendo que mi esfuerzo se renovara día a día en la búsqueda de nuevo material para las clases. Tanto a los excelentes alumnos, muchos de ellos ya profesionales, de las clases de *“Composición para Medios Audiovisuales”* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, compositores formados en profundidad en las diferentes técnicas compositivas, tanto instrumentales, como electroacústicas y aplicadas, como a todos aquellos alumnos que han pasado por mis cursos de creación de música para cine y los asistentes a conferencias y ponencias en universidades acerca del significado de la música cinematográfica. Subrayo la aportación realizada por Irma Paloma García, Andrea Fernández Ponce, Natalia Lázaro Lozano y Eva Arranz Fernández, todas ellas alumnas de mis cursos de *“Música y Sonido para Cine”* del RCSMM, por sus magníficos análisis empleando el punto de vista que se presenta en este trabajo de investigación, e incorporados en la *“Parte Práctica”* de este volumen.

Especialmente he de agradecer al Doctor y Catedrático de Estética de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Simón Marchán Fiz, director de la presente tesis doctoral, su cercanía y su sabiduría, su humanidad, y su interés por acercar a la Universidad el estudio de la Música, que tradicionalmente ha estado ligada a los conservatorios, pero no tanto al del entorno universitario. Poco a poco, en España, el estudio de la música está siendo abordado en estos ámbitos cada vez con mayor interés, y los músicos prácticos nos acercamos cada vez con mayor intensidad a *“pensar la música”* y a escribir sobre ella. Le debemos pues, a Simón Marchán la confianza depositada en nosotros los músicos para la investigación musicológica desde puntos de vista de la investigación y en ámbitos distintos de los

historiográficos o archivísticos. He de mencionar también al doctor Jordi Claramonte, quien me descubrió la Estética de Georg Lukács.

Mi agradecimiento también a Matilde Olarte, Teresa Fraile, Jaume Radigales, Josep Lluís i Falcó y a todo el Comité Científico del Simposio Internacional “*La Creación Musical en la Banda Sonora*” de la Universidad de Salamanca, actualmente con sede en la Universidad Complutense de Madrid, por su confianza y apoyo en la presentación de comunicaciones para las diferentes ediciones del Congreso, materializadas en la edición de actas que forman parte de los últimos logros de la investigación universitaria española en cuanto a música de cine se refiere.

Finalmente, con especial cariño quiero manifestar mi agradecimiento a aquellos compañeros del Claustro de profesores del Real Conservatorio madrileño a los que he pedido opinión al respecto de determinadas cuestiones referentes a mi trabajo de investigación, en especial a Alicia Díaz de la Fuente, doctora en Filosofía, a Enrique Igoa, ambos compositores y profesores de Análisis, y a Teresa Catalán, compositora, doctora en Filosofía y catedrática de Composición, todos ellos por sus aportaciones en cuanto a la determinación y aclaración en cuanto al complejo tema de los sistemas de organización armónica.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. ANTECEDENTES TEÓRICOS DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

1. Introducción general	3
Contexto de la investigación. Estado de la cuestión	4
Objetivos de la investigación	6
Metodología. Problemática en la adquisición de fuentes	8
Secuencia de la exposición.....	10
Consideraciones preliminares.....	12
2. Sistemas analíticos musicales y cinematográficos	15
Análisis: definiciones	15
Objetivos del análisis.....	16
Procedimientos para el análisis musical.....	17
Metodologías para el análisis musical	17
Procedimientos para el análisis de la imagen. Complejidad de análisis del medio cinematográfico	20
Tendencias de análisis musical cinematográfico. Corrientes teóricas clásicas y líneas actuales de investigación.....	21
3. Modelos para el análisis de la música audiovisual	29
Semiótica musical: contenidos de significación. Icono, índice y símbolo	30
Pragmática. Metáfora y otras figuras retóricas en la música Audiovisual	32
Hermenéutica del sonido.....	34
Relaciones físico-dinámicas (por el movimiento).....	35
Relaciones sinestésicas.....	37
Los modelos ontológico y formalista en el estudio de la música cinematográfica	38

II. IMAGEN-MÚSICA: RELACIONES E INTERACCIONES ENTRE ELEMENTOS VISUALES Y MUSICALES

4. Elementos visuales y su asociación musical. Formas geométricas	41
Representatividad del color, la forma y el movimiento por medio del sonido.....	41
Relaciones entre el sonido y las formas geométricas.....	42
Representación visual del sonido.....	48
5. El movimiento y el gesto en la música	51
El movimiento en música. Representatividad del gesto.....	51
Representatividad del movimiento visual por medio de la música.....	53
6. Espacialidad. Asociaciones entre espacio y música	61
Representatividad del espacio. Espacialidad en la música	61
El silencio como representación espacial y dramática.....	64
Diseño sonoro y onomatopeya.....	66
7. El color en la imagen y el timbre instrumental	69
Aportaciones del color en la imagen. Significado del color	69
Significado del color instrumental e interacciones con el color visual.	70
8. Sincronismo. Coincidencia de eventos visuales y musicales	75
Definiciones. Tipos de sincronía.....	75
Aporte de significado a través del sincronismo sonido – imagen.....	78
9. Música y narración. Contenido psicológico y dramático en el film ...	79
El relato cinematográfico y lo narrativo en la música cinematográfica	79
La música como elemento dramático en el film	82
Formas de interacción musical con la narración cinematográfica	85

III. EL LENGUAJE MUSIVISUAL: APROXIMACIONES A LA ESTÉTICA MUSICAL CINEMATOGRAFICA

10. <i>Lenguaje Musivisual</i>: propuesta de un nuevo enfoque de la interacción musical y visual	89
Características definitorias del <i>Lenguaje Musivisual</i>	92
“Musivisión” y significado	99
11. Estudios sobre estética de la música cinematográfica.	
Tendencias de análisis	101
Especificidad de la música cinematográfica.....	101
Idoneidad de la <i>inaudibilidad</i> de la música cinematográfica	109
Convencionalismos y acomodamientos del mensaje “musivisual”.	
La “estetización” como fenómeno en la música audiovisual	110
Autonomía de la música cinematográfica	116

IV. PROCEDIMIENTOS PARA EL ANÁLISIS MUSIVISUAL

12. Elementos de análisis cinematográfico	125
El análisis “musivisual”	125
Géneros audiovisuales: ficción, documental, publicidad, vídeo-arte, vídeo-danza	126
Análisis cinematográfico	129
Códigos visuales: encuadre, luz, color, movimiento, etc.....	129
Códigos sintácticos. Montaje: forma y ritmo.....	130
Forma cinematográfica (de inserción del bloque)	131
Tipo de montaje	133
Análisis narrativo-formal	134
Análisis sonoro	135
Presencia sonora / elementos sonoros.....	135

Nivel sonoro musical (plano auditivo)	135
Espacialidad.....	136
13. Caracterización de la música.....	139
Diégesis.....	139
Procedencia de la música	143
Relaciones con la estructura narrativa	145
Relaciones semánticas y estructurales entre cine y música.....	145
Asociacionismo “musivisual”: el punto de vista de la	
Psicología experimental.....	147
Tipos de música cinematográfica.....	151
Justificación de la música	155
Tipo de relación música-imagen	156
Asociación entre música e imagen. Tipos de relaciones.....	156
Interacción música-imagen	158
Formas de interacción música-imagen	158
Grados de autonomía de la música con respecto a la imagen	161
14. Funciones musivisuales	163
Análisis de funciones	163
Funciones físicas (externas).....	165
Funciones psicológicas (internas)	169
Funciones técnicas (cinematográficas)	178
15. Análisis de la melodía y de sus interacciones con la imagen	189
Relevancia de la melodía como expresión musical	189
Morfología melódica: tipos de melodías. Connotaciones melódicas..	190
Motivos y temas. “Leitmotivs”	192
16. Ritmo musical y ritmo visual.....	195
Connotaciones rítmicas	195
Características del ritmo en el cine	196
Sincronía y ritmo cinematográfico.....	197

17. Armonía y sistemas de organización armónica.	
Contenidos de significación	199
Sistemas de organización armónica	199
Connotaciones armónicas.....	204
18. El timbre o color musical. Connotaciones con la imagen	211
Códigos tímbricos: instrumentación, orquestación y connotaciones instrumentales.....	211
Análisis tímbrico-visual	213
Efectos, matices y articulaciones: Connotaciones por la <i>dinámica</i>	215
19. Análisis textural-visual	217
Códigos texturales: tipos de <i>textura</i> musical.....	217
Significados y connotaciones de la textura en la imagen. Asociaciones por <i>textura</i>	218
Grupos de elementos y asociación	220
20. Forma musical audiovisual generadora de sentido.	
Signos de puntuación en el mensaje “musivisual”	223
Forma musical en la música audiovisual.....	223
Relaciones arquitectónico-formales entre diferentes tipos de construcción artística	226
Ubicación de la música en el montaje: tipos de bloque	228
Estructura temática en la música cinematográfica	230
Formas musicales tradicionales adaptadas al discurso cinematográfico	235
El montaje cinematográfico como generador de la forma musical: formas “ <i>musivisuales</i> ”	240
21. Caracterización del estilo musical cinematográfico	247
Determinación del estilo musical	248
Influencias de otros estilos o compositores.....	249

Originalidad de la propuesta musical.....	250
22. Análisis Musivisual: Guía para el análisis	253
Procedimientos para el análisis	253
Ficha de análisis	254
Análisis sobre la partitura musical	259
Análisis estadístico de datos	261
23. Conclusiones.....	263

V. BIBLIOGRAFÍA

Referencias	269
Referencias bibliográficas	269
Referencias fonográficas	282
Referencias en la red	282

VI. PARTE PRÁCTICA: ANÁLISIS MUSIVISUAL DE SECUENCIAS CINEMATOGRAFICAS

“Psicosis” (A. Hitchcock, 1960, mús. B. Herrmann).....	285
“Los Otros” (A. Amenábar, 2001, mús. A. Amenábar).....	435
“Muerte en Venecia” (L. Visconti, 1971, mús. G. Mahler).....	491
“Antes que Anochezca” (J. Schnabel, mús. G. Mahler)	525
“Los Puentes de Madison” (C. Eastwood, 1995, mús. L. Niehaus)....	533
“El Contrato del Dibujante” (P.Greenaway, 1982, mús. M.Nyman)..	543
“Vértigo” (A. Hitchcock, 1958, mús. B. Herrmann)	551
“El Perfecto Desconocido” (T. Bestard, 2012, mús. A. Román).....	559
“Lucía y el Sexo” (J. Medem, 2001, mús. A. Iglesias)	567
“Amélie”(J. Jeunet, 2001, mús. Yann Tiersen).....	577
“Señales del Futuro” (A. Proyas, 2009, mús. L.V.Beethoven).....	587
“2001, Una Odisea en el Espacio” (S. Kubrick, mús. R. Strauss)	595

VII. ANEXOS

Anexo I. Artículo. <i>Enseñanza de la música cinematográfica</i>	607
Anexo II. Artículo. <i>Estética de la música cinematográfica: Aspectos diferenciadores</i>	613
Anexo III. Artículo. <i>Análisis Musivisual: una propuesta metodológica para el estudio de la música en Los Otros, de Alejandro Amenábar</i>	629
Anexo IV. Score de la música de la película “ <i>El Perfecto Desconocido</i> ” de Alejandro Román	651

VIII. ÍNDICES

Índices	729
Índice de figuras	731
Índice de cuadros	733
Índice de películas citadas	735
Índice onomástico	741

I. ANTECEDENTES TEÓRICOS DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

1. Introducción general

En los últimos años el interés por el estudio de la música cinematográfica se ha extendido al ámbito de la universidad y los conservatorios superiores, de modo que, más allá de los estudios y escritos realizados por profesionales del ámbito audiovisual, comienza a haber un corpus de obras (artículos, tesinas, trabajos de investigación y tesis doctorales) que se preocupan del estudio desde diversos ámbitos de la música audiovisual. Los estudios de Musicología comienzan a introducir en sus planes de estudio cursos, conferencias y “masters” en torno a este tema (véase el ejemplo de la Universidad de Salamanca, que organiza desde hace varios años ya un simposio sobre música audiovisual) ¹.

Este nuevo interés despertado en los estudiosos e investigadores se debe en parte a dos motivos principalmente: primero, el establecimiento y asentamiento de una práctica musical cinematográfica en un periodo que dura ya más de un siglo y, en segundo lugar, el auge mediático del que la música filmica está siendo objeto, propiciado por el desarrollo de nuevos conciertos más allá de la pantalla, desbordando su funcionalidad primigenia, la difusión realizada gracias a congresos, simposios y cursos, etc.

En gran medida, la génesis de esta tesis se debe a la experiencia docente del autor en esta última década. En el curso 2003-2004 se pusieron en marcha por vez primera en España unos estudios específicos de composición aplicada a la imagen en los conservatorios superiores españoles ². El primer centro educativo que implantó estos estudios fue el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de los cuales el autor de este texto fue el encargado en poner en marcha. Las materias de la asignatura troncal “*Composición para*

¹ El Simposio Internacional “*La Creación Musical en la Banda Sonora*” se realiza desde el año 2002 de forma bianual en la Facultad de Ciencias e Historia de la Música de la Universidad de Salamanca, y desde el año 2012 en la Universidad de Oviedo. La última edición tendrá lugar en la Universidad Complutense de Madrid en Abril de 2014.

² ROMÁN, Alejandro, *Enseñanza de la música cinematográfica*. Música y Educación, nº 78, Madrid, Junio de 2009, págs. 25-28

Medios Audiovisuales” forman parte del actual plan de estudios superiores conducentes a la obtención del Título Superior de Composición, constando de dos cursos completos (en el anterior plan de estudios contaba incluso de tres). Plantear una metodología para el acercamiento y la enseñanza de la composición aplicada a los medios audiovisuales llevó al autor a indagar en métodos de análisis para establecer pautas generales de actuación dependiendo de casos concretos presentes en la imagen, de tal forma que el análisis de los trabajos realizados por los alumnos partiera de rasgos que, de algún modo, estaban ya establecidos por la *práctica común*³ de los compositores cinematográficos. El programa de la asignatura abarca no sólo el cine de ficción, sino también el acercamiento a otras formas de expresión audiovisual, tales como la publicidad, el documental, el videoarte, la videodanza o la animación, cubriendo un amplio abanico de posibilidades de acercamiento sonoro al mundo de la imagen, desde planteamientos puramente visuales hacia aspectos relacionados con la trama argumental o la psicología de los personajes.

Así, la necesidad de una metodología para la enseñanza de las herramientas y usos de la música aplicada a la imagen, nos hizo indagar en las diferentes formas de acercamiento al significado de los elementos audiovisuales puestos en juego con el fin de presentar a los alumnos pautas y herramientas de análisis que les sirvieran para poner en práctica sus trabajos de creación musical aplicada a la imagen.

Contexto de la investigación. Estado de la cuestión

Paulatinamente, la música cinematográfica ha ido alcanzando un *status* mayor dentro del ámbito fílmico, permitiendo un mayor y más preciso enfoque desde el estudio teórico, tanto a nivel divulgativo, como en contextos

³ Empleamos aquí la denominación “práctica común” reseñada por Walter Piston en su *Tratado de Armonía*, en un sentido similar al que usó para denominar el período de la historia de la música (siglos XVII-XIX) en la cual los compositores utilizaron elementos con características comunes en la construcción de sus obras, fundamentalmente referidas a los usos armónicos. (PISTON, Walter. *Armonía*. Editorial Span Press Universitaria, Madrid, 2000)

de investigación académica. Año a año van apareciendo en diferentes países estudios que se acercan a la música audiovisual desde disciplinas cada vez más diversas (psicología experimental, neurología, musicología, semiología, estética, etc.), abriendo un abanico de posibilidades de enfoque anteriormente inéditas. Sin embargo, estos diversos enfoques han seguido caminos diferentes, sin posibilidad de relación entre sí, no ofreciendo la posibilidad de un análisis que relacione aspectos de diferentes disciplinas, debido a la especificidad que han mostrado estos estudios.

El devenir histórico tras más de un siglo de música cinematográfica ha dado una cantidad no desdeñable de estudios, que han ido desarrollando diferentes teorías acerca de la conveniencia y el origen de la interacción música-imagen desde diferentes ámbitos: la crítica, la historia del arte, la estética o el cine. No ha habido, sin embargo, apenas aproximaciones musicológicas, lo cual hace que dichos estudios aborden el problema desde enfoques dialécticos, por lo que sólo en contados casos lo hacen desde el mismo fenómeno musical, es decir, desde la partitura y el análisis propiamente musical: muy pocos tratados abordan la problemática de la música cinematográfica desde un punto de vista que tome como punto de referencia la partitura musical. Si el conocimiento que actualmente se tiene acerca de la psicología de la percepción musical y de los procesos de significado, codificación y decodificación de los códigos musicales es todavía limitado, en el caso de la música audiovisual los trabajos existentes que estudian esta compleja materia suelen tener un acercamiento un tanto superficial al tema, dado que gran parte de ellos son encarados desde un punto de vista más cinematográfico que musical, por lo que su planteamiento, necesariamente, evita una aproximación técnica, estructural e incluso interpretativa de los procesos musicales en relación con la imagen. De hecho, son pocos los trabajos de investigación que se han dedicado a explicar en profundidad cómo se produce la comunicación en la música audiovisual. Los primeros estudios que encontramos aparecieron en el periodo de transición del cine mudo al sonoro. Sin embargo, en cuanto al tratamiento de la música cinematográfica desde un punto de vista puramente analítico no existen

muchos antecedentes. Algunos teóricos ⁴ comienzan a denunciar la falta de trabajos analíticos en música de cine: existen muchos trabajos especializados, pero pocos de análisis interdisciplinar ⁵. Por otra parte, el análisis de la música cinematográfica no puede pasar por alto el estudio de los componentes cinematográficos, dado que la interacción que se establece entre música e imagen hace necesario un estudio en profundidad de todos los elementos puestos en juego ⁶.

Objetivos de la investigación

El presente trabajo de investigación pretende conocer las relaciones semánticas entre el texto audiovisual y la música que en él está integrada, e indaga en la existencia de un lenguaje de comunicación propio para la música audiovisual, al cual se propone dotar de un nuevo término (*lenguaje “musivisual”* ⁷). En la comunicación audiovisual se da un proceso de codificación por parte del emisor del mensaje, complejo de descifrar por parte del receptor, dada la multiplicidad semántica de la materia musical. La forma en que la música audiovisual se presenta depende del género, por lo que se abordan los diferentes conjuntos de signos y sintaxis audiovisuales propios de éstos. Esta especificidad del *lenguaje “musivisual”* dota a la música audiovisual de una estética concreta y reconocible, por lo que en este proceso de indagación es necesario profundizar, por tanto, en el significado de la propia música. En este camino de búsqueda de un lenguaje específico de la música audiovisual se encuentran algunas claves que tratan de desenmarañar

⁴ CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*. The Florida State University College of Music, 2006, pág. 158

⁵ I FALCÓ, Josep Lluís, *Análisis musical vs. análisis audiovisual, el dedo en la llaga*, en OLARTE, Matilde (ed.), *La Música en los Medios Audiovisuales*, Universidad de Salamanca, 2005, pág. 143

⁶ “[...] las conclusiones o resultados a los que llegan (los análisis) permiten discernir qué tipo de música se utiliza, cómo es esta música... e incluso relacionarla con el carácter del film [...] pero no siempre cómo se utiliza la misma en su relación con los demás elementos: montaje, diégesis, acción dramática, etc.” (I FALCÓ, Josep Lluís, Op. Cit., pág. 147)

⁷ El autor pudo exponer previamente algunas de estas ideas en el libro *“El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica”*, fruto del trabajo de investigación dirigido por D. Simón Marchán Fiz para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en el marco del Departamento de Filosofía Moral y Política de la Facultad de Filosofía de la UNED.

la complejidad de la semiótica musical a partir de las concomitancias que muestra el fenómeno visual con el fenómeno auditivo. El hecho de constar de un lenguaje específico proporciona a la música audiovisual de características propias que la hacen distinguible de la música autónoma. También se indaga acerca de los convencionalismos en el uso del *lenguaje “musivisual”* y la búsqueda de una mayor creatividad y originalidad en el proceso comunicativo como tendencia hacia la “obra de arte total”.

El tema es suficientemente amplio, dado que para profundizar en las relaciones semánticas entre música e imagen es necesario acercarse al significado de la propia música, por lo que este trabajo plantea únicamente los aspectos iniciales que han de desarrollarse en futuros trabajos y desde otras perspectivas del conocimiento para llegar a un conocimiento profundo del funcionamiento musical en relación con otros aspectos extra-musicales. Es también un objetivo de la presente investigación el contribuir a despejar algunas de las dudas acerca del significado musical y su interacción con la imagen y sus referentes, dotando a la música audiovisual de una especificidad que se reconozca en la consolidación de una *estética* propia.

Los trabajos teóricos publicados hasta la fecha han abordado el análisis y la teoría de la música de cine desde el punto de vista de la música, por un lado, o de las imágenes por otro, pero se hace necesario perfilar un planteamiento de estudio que permita estudiar el asunto desde la globalidad de un único producto audiovisual, es decir, los contenidos semióticos y estéticos de la música audiovisual vienen dados por la íntima conjunción de música e imagen-argumento. En definitiva, uno de los objetivos del presente trabajo consiste en determinar los parámetros que hacen que la música audiovisual conste de un lenguaje propio, determinar las características únicas del mismo y, a partir de ese punto constatar la existencia de una estética específica de la música aplicada a la imagen.

Este puede ser tema de interés para todo estudioso de la música audiovisual, tanto teóricos cinematográficos, compositores, filósofos de la música y críticos musicales, ya que para desentrañar el tema ha sido preciso

abordarlo desde la propia música, indagando en el significado de la experiencia musical, para, a partir de ese punto, profundizar en los aspectos relacionales que unen los sonidos con referencias extra-musicales y procesos de imagen. La semiótica musical constituye uno de los aspectos más problemáticos y arduos de la estética artística, dado el carácter abstracto de la música, por lo que penetrando en las relaciones música-imagen pueden extraerse conclusiones que reviertan en la profundización en el conocimiento del significado musical y, por lo tanto, en la propia estética musical.

Así, el objetivo principal de este trabajo consiste en la obtención de un acercamiento a una posible metodología de análisis fundamentada en la observación de los diferentes elementos que conforman la partitura cinematográfica en relación con la imagen, con el fin de extraer información acerca de la interacción que establecen música y película en términos de significación final.

Metodología. Problemática de la adquisición de fuentes

El trabajo se ha encarado desde un punto de vista musicológico, entendida la *musicología* como una ciencia empírica, no sólo historicista, en la que toman parte para su estudio diferentes campos del conocimiento: la *psicología*, la *fenomenología*, la *teoría musical*, el *cine*, la *estética*, la *semiología*, etc. Desde los años sesenta algunos estudios musicológicos sobre música audiovisual se han perfilado desde el punto de vista que otorga la metodología de la semiótica musical, tomando como punto de partida el hecho de que se trata de una comunicación no lingüística que comparte los requisitos de la comunicación del lenguaje. Este planteamiento es la base de este estudio, que pretende ir más allá de la semiología indagando en el *lenguaje “musivisual”* aportando elementos del análisis psicológico, estético, etc.

El análisis de los múltiples parámetros que configuran el film es la base sobre la cual proponemos una metodología de trabajo, enfocando el punto de vista tanto en la “partitura filmica” como en la partitura musical. Dicho análisis está fundamentado en la interacción que establecen imagen y sonido en términos de significación, y el significado que aporta la imagen-argumento

es el punto de partida para nuestro estudio, desde el cual la música apoya, subraya, matiza dicho significado o añade nuevas significaciones a lo ya aportado por la película. Se parte fundamentalmente de las ideas estructuralistas y semiológicas de Michel Chion, sin dejar de lado aproximaciones desde otros terrenos, como la fenomenología, la psicología, la pragmática o la hermenéutica. De hecho, el término que hemos acuñado, “musivisual”, es deudor de la noción de “audiovisión” ideada por Michel Chion⁸, quien plantea que en la experiencia audiovisual, el sonido aporta un “valor añadido” de significación que, generalmente, es adjudicado a la imagen. Nosotros proponemos que, más específicamente, la música aporta su “valor añadido”, generando un lenguaje propio (el *lenguaje musivisual*), fruto de la interacción de música e imagen.

Para llegar a establecer una dirección al estudio de la música de cine nos proponemos recoger las diferentes perspectivas teóricas que han ido surgiendo a lo largo de un siglo de música audiovisual. Por otra parte, el análisis de la música cinematográfica se topa con un problema de complicada resolución: la escasez de material musical escrito, dado que la mayor parte de la música compuesta para el género se ha perdido o ha sido desechada⁹. Sólo una muy pequeña parte se edita y está al alcance del público, pero incluso en este caso se trata casi siempre de arreglos, adaptaciones u orquestaciones realizadas para su interpretación en el concierto. Así, nos encontramos con que las fuentes musicales escritas, o faltan, o han sido modificadas, quedando en su mayor parte, o en el mejor de los casos, ocultas en los cajones de los compositores en su versión original, que es la que ha sido empleada como acompañamiento de la película.

Si no hay ocasión de acceder a la partitura filmica original, el analista no tiene más opciones que las dos siguientes: una, utilizar los arreglos orquestales como guía para el análisis, dado que en muchos casos se ha respetado casi completamente la estructura formal del original; o transcribir al

⁸ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993

⁹ I FALCÓ, Josep Lluís, Op. cit., págs. 152-153

oído la música realizando un guión que refleje los aspectos musicales esenciales (melodía, armonía, instrumentación, etc....). En estos casos puede ser de ayuda el trabajar conjuntamente con las grabaciones editadas de la música de la banda sonora original, dado que facilitan la escucha para poder transcribir más fielmente los elementos musicales que, generalmente, en la película suelen estar acompañados de efectos sonoros, ruidos y diálogos. Aunque no se trata de lo más deseable, no queda otra opción al analista más que ésta y, aún teniendo en cuenta que puedan haber pequeñas incorrecciones en la transcripción sonora, no existen alternativas mejores si se desea realizar un análisis en profundidad de las relaciones entre música y texto audiovisual.

El enfoque del presente trabajo ha sido éste, precisamente, consistente en tomar como punto de partida el análisis de un buen número de secuencias cinematográficas, e incluso, de películas completas, desde el estudio de la partitura y de la secuencia visual, para llegar a conclusiones en términos de significación global y de los aportes significativos concretos de los aspectos musicales a la imagen. Algunos de los análisis que nos han llevado a realizar este estudio se encuentran recogidos en el anexo correspondiente a este volumen. Como justificación de cada uno de los aspectos sonoros-visuales que presentamos en nuestro trabajo, nos referiremos habitualmente a dichos análisis, ya que ilustran con exactitud la aproximación al estudio de la música cinematográfica que se presenta en estas páginas, además de servir de demostración empírica de los temas tratados.

Secuencia de la exposición

La secuenciación de contenidos de este trabajo de investigación se articula en torno a cuatro puntos que desarrollan los aspectos fundamentales que se han estudiado: la *primera parte* indaga acerca de los estudios realizados hasta el momento y las metodologías de análisis, tanto musical como cinematográfico, que se han aproximado a la comprensión del funcionamiento del medio audiovisual; los diferentes modelos basados en la *hermenéutica*, la *pragmática* o la *semiótica* que tratan de explicar desde diferentes puntos de vista las funciones de la música aplicada a la pantalla. La

segunda parte trata con detalle las relaciones que tienen lugar entre elementos visuales y elementos musicales, y su interacción productora de significado: música y elementos visuales, el espacio, el gesto, sincronismo, color, movimiento y forma visual, y por último, el contenido psicológico y dramático de la narrativa filmica. De este modo, se estudian los mecanismos presentes en toda “comunicación audiovisual” en relación con los aspectos musicales, se abordan las diferentes situaciones que dan como resultado una semiótica propia de la música audiovisual, y las diferentes formas que adopta la música a la hora de representar diversos contenidos extra-musicales, como son los aspectos puramente externos o visuales-denotativos (el color, las formas, el espacio o el movimiento) o los aspectos internos o psicológicos-connotativos (la propia narración o la caracterización psicológica o dramática). La *tercera parte* plantea la existencia de un lenguaje musical aplicado a la imagen propio, el “*lenguaje musivisual*”, y se centra en los aspectos relacionados con la estética musical cinematográfica, a partir de las cuestiones más relevantes que han sido planteadas por los teóricos, fundamentalmente la “audibilidad” de la música de cine, la autonomía musical, los convencionalismos a la hora de abordar la composición musical, etc. Así, se propone la existencia de una estética específica de la música audiovisual y su posible funcionamiento autónomo, aunque también se plantean las dificultades a las que se somete debido a los convencionalismos y a una posible “estetización” de sus contenidos artísticos, que puede ser atenuada a través de la búsqueda de procesos comunicativos multidisciplinares que lleven a la búsqueda de la “obra de arte total”. El *cuarto apartado* del trabajo aborda un nuevo planteamiento de análisis basado en el estudio de los diferentes aspectos que toman parte en una secuencia cinematográfica musicalizada: aspectos visuales, narrativos, la caracterización de la música, las funciones que cumple, y todos aquellos elementos de construcción musical en relación con la interacción que establecen con la imagen para crear significado (melodía, armonía, ritmo, forma, textura, timbre, articulaciones...). Finalmente se extraen conclusiones que abordan las

posibilidades y efectividad de la propuesta de análisis planteada, y las perspectivas futuras que plantea el estudio de la música cinematográfica.

Consideraciones preliminares

Actualmente no existe unanimidad en el uso de términos para la definición de la música aplicada a la imagen, por lo que es habitual encontrar multitud de referencias a ésta, algunas más afortunadas que otras. Se habla casi siempre de “banda sonora”, música de cine, “*soundtrack*”, banda musical, banda sonora musical, música cinematográfica, etc. Nosotros preferimos el término “música audiovisual”, ya que engloba, no sólo a toda aquella música cinematográfica, sino también a toda música aplicada a la imagen (teatro, danza, televisión, vídeo, etc.). De todos modos, y, aunque el presente trabajo engloba la totalidad de músicas audiovisuales, somos conscientes del mayor peso que la música cinematográfica tiene en relación a las demás, por lo que en ocasiones utilizamos los términos “música de cine” o “música cinematográfica” dado que el cine es una parte muy importante del lenguaje audiovisual y, en definitiva es a lo que dedicamos mayor espacio en el presente trabajo. También hay que tener en cuenta el origen de los medios audiovisuales, los cuales proceden todos del cine, por lo que empleamos el término “cinematográfico” como sinónimo de “audiovisual”.

Por otra parte, para designar la música audiovisual, términos como “banda sonora”, “banda sonora original” (“B.S.O.”) o “*soundtrack*”, son los más empleados, pero no son los más adecuados, ya que todos ellos hacen referencia a la totalidad de sonidos que engloban la parte sonora del film (diálogos, ruidos y música). En cuanto a la propuesta de “banda musical” referente a la parte de la “banda sonora” que contiene a la música, no es nada afortunada, porque remite a otros contextos y puede provocar confusión (“banda de música”, sinfónica, militar, etc...). También parece adecuado distinguir entre *música de cine* y *banda sonora musical*¹⁰.

¹⁰ “Un error común perpetuado hasta hoy [...] ha sido hablar de banda sonora como sinónimo inequívoco de música de cine. Nada más alejado de la realidad: podemos hablar de música de cine desde el primer acompañamiento musical que se realizó en una proyección de

En referencia a la consideración de la música como lenguaje, contamos con un “lenguaje musical”, pero se presenta y fundamenta en este trabajo la existencia de un lenguaje mixto de la música para imagen, por lo que se propone emplear para referirnos a él el término *lenguaje musivisual*”¹¹.

Por último, en un lenguaje complejo, donde toman parte múltiples elementos, en ocasiones optamos por emplear términos compuestos para definir más acertadamente y con mayor concreción. El medio audiovisual es más exactamente un medio “*audio-logo-visual*”, dado que consta en la mayoría de las ocasiones de elementos no sólo visuales, sino también sonoros, tanto de ruidos o sonidos como de palabras. Así, en lugar de hablar sólo de imagen, cuando nos referimos al complejo visual-sonoro, empleamos el término “imagen-sonido”, y en los casos en que la interacción no es sólo a nivel visual, sino también a nivel argumental, se utiliza el término “imagen-argumento” o bien podría emplearse “imagen-texto”.

Por último, es importante reseñar que las clasificaciones elaboradas en el presente trabajo no pueden reflejar todas las posibilidades y la riqueza en que la música se manifiesta realmente, pudiendo englobarse en varios de los apartados muchos casos concretos, pero adquieren la vocación de servir para afrontar el complejo problema del análisis musical con respecto a la imagen, y tener un mayor acercamiento a la dilucidación de su funcionamiento.

cine mudo; pero sólo podemos hablar de banda sonora a partir de la aparición del cine sonoro. De este modo podemos afirmar que TODAS las bandas sonoras musicales [...] son música de cine, pero que no toda la música de cine forma parte de una banda sonora, ya que la música cinematográfica anterior a la aparición del cine sonoro no fue grabada sobre el citado soporte físico y, por tanto, quedó reducida a partituras, hojas de indicaciones musicales, etc. que, en demasiadas ocasiones, se han perdido sin remedio”. Josep Lluís i Falcó, texto extraído del artículo aparecido en la revista D'Art, editada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, nº 21 (1995)

¹¹ De este nuevo vocablo pueden surgir nuevas palabras, como “*musivisión*” o “*musivisualidad*”.

2. Sistemas analíticos musicales y cinematográficos

Análisis: definiciones

El *análisis* consiste en la distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios, elementos, etc.¹² Constituye la segunda regla del *método cartesiano*, en suma, es el estudio minucioso de una obra, de un escrito o de cualquier otro objeto de estudio intelectual¹³. En el análisis se da el acto de separar las partes de un elemento para estudiar su naturaleza, su función y/o su significado. Comprende diversos tipos de acciones con distintas características y en diferentes ámbitos, pero en definitiva es todo acto que se realiza con el propósito de estudiar, ponderar, valorar y concluir respecto de un objeto, persona o condición¹⁴.

Desde un punto de vista cinematográfico, el análisis es un “*conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento.*”¹⁵

En relación con la música, Ian Bent definía el análisis musical como “*la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral.*”¹⁶

¹² RAE (Real Academia Española) <http://lema.rae.es/drae/?val=análisis>. Consulta: 28 de Febrero de 2014

¹³ www.wordreference.com/definicion/análisis. Consulta: 28 de Febrero de 2014

¹⁴ www.definicionabc.com/ciencia/analisis.php. Consulta: 28 de Febrero de 2014

¹⁵ CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007

¹⁶ BENT, Ian, “*Analysis*”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, London: MacMillan, vol. I, pág. 340

Objetivos del análisis

En toda disciplina artística los procedimientos de análisis se han ido desarrollando como modos de acceso al pensamiento técnico y estético de los autores; el análisis permite al analista descubrir los mecanismos y procesos llevados a cabo para materializar la obra artística. Más allá de la simple especulación, ya que el llegar a conclusiones acerca de estos procesos de pensamiento puede ser problemático e incluso controvertido, el análisis tiene siempre un carácter funcional, que podríamos dividir en tres grandes ámbitos: el de la *crítica estética*, el *historicista* y el de la *pedagogía* y el aprendizaje.

Por un lado, el análisis puede tener como objetivo el de la *crítica estética*. En este caso, el estudio minucioso de la obra de arte se plantea como un acercamiento a la calidad del producto artístico, en términos contextuales de equilibrio entre tradición e innovación de la propuesta. El analista estudia la construcción de la obra artística, la “deconstruye” para comprender su génesis y motivación estética, establece relaciones de comparación con otras obras de características similares y emite un juicio estético.

Por otra parte, el análisis de la obra artística puede tener motivaciones diferentes, como es el de un planteamiento *historicista*. En este caso el analista busca en el producto artístico relaciones en función de su ubicación temporal en una determinada corriente, estilo o época histórica. Su afán consiste meramente en la categorización, catalogación y denominación de la obra sin entrar en el juicio crítico. Se trata, en este caso, de un análisis puramente descriptivo y comparativo, con el objeto de su clasificación temporal y estética.

Por último, el análisis puede tener motivaciones *pedagógicas*. Comprender la construcción de una obra artística pasa por el estudio minucioso de cada uno de los aspectos técnicos y estéticos que la conforman, por lo que el análisis permite el acercamiento a los diferentes niveles arquitectónicos de su composición. Esta aproximación lleva al analista al mejor entendimiento de la obra, y su fin último, además de la mejor

comprensión de su significado, conlleva el aprendizaje de técnicas, procedimientos y procesos de pensamiento que le permitirán en un futuro su aplicación en la realización de nuevas obras artísticas.

Procedimientos para el análisis musical

A la hora de explicar e intentar acercarse para comprender la obra musical, los teóricos musicales han tendido a analizar las obras musicales a partir de elementos objetivos basados en el estudio de la estructura sonora de las composiciones, más que a partir de sus elementos expresivos, pero *“cualquier intento de entender la naturaleza de la música debe emprenderse teniendo en cuenta los aspectos expresivos de este arte y el hecho de que las partes del cerebro relacionadas con los efectos emocionales de la música son diferentes de aquellas relativas a la apreciación de su estructura. [...] Worringer afirmaba que la estética moderna estaba basada en el comportamiento del sujeto pensador. La apreciación estética también implica el descubrimiento de la forma y el orden, lo que requiere distanciarse de la obra estudiada. [...] En comparación, un punto de vista exclusivamente intelectual y distante puede dificultar la apreciación del significado emocional de la música.”*¹⁷

Sin embargo, a partir de un análisis estructuralista pueden extraerse conclusiones que van más allá de la mera construcción, siempre que se atienda a aspectos estéticos y teniendo en cuenta el contexto en que la obra ha visto la luz. Paulatinamente han ido desarrollándose diferentes teorías de análisis que se exponen a continuación.

Metodologías para el análisis musical

A lo largo del desarrollo del estudio musical han ido planteándose diferentes aproximaciones al análisis, las primeras que fueron apareciendo se basaron en elementos formales, pero posteriormente han ido surgiendo otros tipos de pensamiento centrados en otros aspectos, ya sea la psicología, la

¹⁷ STORR, Anthony. *La música y la mente*, pág. 63

fenomenología de la percepción, la semiología, etc. A continuación reseñamos los tipos fundamentales de análisis musical que ha ido desarrollando la teoría musical:

Los primeros acercamientos al análisis musical, que podemos denominar, *métodos tradicionales*, se basan en el estudio de los elementos básicos constituyentes de la música, como son la melodía, el ritmo, la armonía o el análisis motivico y formal, como son los trabajos desarrollados en el siglo XIX por teóricos como H. C. Koch, A. Reicha, J.J. de Momigny, J. B. Logier, G. Weber, S. Sechter, A.B. Marx, M. Hauptman, etc. Este tipo de acercamiento no dejó de ser un tipo de análisis descriptivo, en el sentido de que, siendo necesario, no despejaba dudas acerca del funcionamiento en profundidad del propio fenómeno musical.

Otro tipo de aproximación al análisis, ya en los albores del siglo XX, coincide con los inicios de la nueva ciencia de la Psicología y los estudios de la Gestalt. El primer uso amplio de esta teoría en la música fue realizado por Arnold Shering, quien habló de “núcleo melódico” o “células” al analizar la melodía. El análisis estructural que propuso Heinrich Schenker, denominado comúnmente *análisis schenkeriano*, fue más allá, tratando de dilucidar los mecanismos de construcción comunes a todos los tipos de música que partían de la tonalidad, con el fin de revelar una elaborada “práctica común” en los compositores de los siglos XVII a XIX ¹⁸.

Leonard B. Meyer plantea un análisis musical desde la teoría de la percepción, muy influenciada por la fenomenología de Husserl y las relaciones *gestálticas*. Su libro *Emotion and Meaning in Music* (1957) se apoya en la “teoría de la información” para el estudio de los estilos como sistemas de expectativas en el oyente culturalmente condicionados, y del significado musical como un producto de la estimulación, frustración o satisfacción de dichas expectativas.

¹⁸ Schenker sólo dejó escritos algunos apuntes sobre su método, que enseñaba a sus alumnos, además de su célebre *Tratado de Armonía* (1906), y fueron precisamente estos quienes articularon y desarrollaron sus ideas, como Félix Salzer en *Audición Estructural* (1952).

Rudolph Réti propone en *The Thematic Process in Music* (1951) un nuevo enfoque del análisis motivico orgánico, mediante la reducción del material temático a una serie de “células” que forman un “modelo temático”. Hans Keller presenta los principios del análisis funcional, y Deryck Cooke expone su teoría hermenéutica en *The Language of Music* (1959) sosteniendo que los materiales musicales constituyen un vocabulario específico de contornos interválicos con connotaciones en forma de estados emocionales.

Otros estudios se basan en probabilidades matemáticas y la estocástica, como es el caso de *Musiques formelles* (1963) de Iannis Xenakis, así como la lingüística o el material sonoro, como es el caso del libro *Tratado de los objetos musicales* (1966) de Pierre Schaeffer.

Nuevas aproximaciones tienen como punto de partida las estructuras formales basadas en la “teoría de conjuntos”, principalmente el *set-theoretical analysis* propuesto por Allen Forte en *The Structure of Atonal Music* (1973), el cual extrapola a partir de la teoría de series (“set theory”) de Milton Babbitt, proponiendo un análisis musical partiendo de los “pitch-class-set” de modo análogo a la teoría matemática de conjuntos con la intención de proporcionar un método para el análisis de la música no-serial atonal. Joel Lester seguiría la teoría de “pitch-class-set” en su trabajo *Analytical approaches to 20th Century Music* (1989)

Otras técnicas de análisis más recientes se basan en estudios comparativos, en la “gramática de la música”, como muestra el libro de W. Berry, *Structural Functions of Music* (1976), en el análisis fonológico (R. Cogan y P. Escot), o la lingüística de nuevo, como es el caso de *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) de F. Lerdhal y R. Jackendoff. Nicholas Cook proporciona una visión general de los métodos analíticos más importantes en su libro *A Guide to Musical Analysis* (1994), donde explora los factores que dan unidad y coherencia a las obras musicales ¹⁹.

¹⁹ COOK, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, 1994

También la lingüística o la semiótica han constituido un punto de partida para los trabajos de Jean-Jacques Nattiez, sobre todo en su libro *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1987). En sus *Fondements d'une Semiology de la Musique* (1975) distingue tres niveles del análisis (en cualquier arte, música por ejemplo) ²⁰ : en primer lugar un *nivel poético*, referido al proceso creativo, en segundo lugar un *nivel neutral*, que hace alusión a la partitura musical o al sonido en sí mismo, y por último, un *nivel estético*, que se relaciona con la percepción e interpretación de la obra. Para Nattiez es el *nivel neutral* el que debe usarse para el análisis, ya que éste es el que permite una aproximación más objetiva a la obra artística.

El presente trabajo enfoca el análisis desde este *nivel neutral*, es decir, el estudio de la propia obra audiovisual será el punto de partida, enfocando el análisis de la música en la partitura musical para descubrir a partir de ahí otros enfoques analíticos de la obra artística. Para ello se tomarán en cuenta tres puntos de vista del análisis: a) Un *análisis estructuralista y semiológico* que concibe la obra audiovisual como “artefacto” u “objeto” y que expresa su contenido de significación en base a su construcción, b) un *análisis contextual y hermenéutico*, que toma la obra como un “proceso” o “ente histórico”, como algo cambiante, entrando en relación con otras obras de diferentes autores o épocas, y c) un *análisis fenomenológico, cognitivo y psicológico*, basado en la recepción y la percepción ²¹.

Procedimientos para el análisis de la imagen.

Complejidad de análisis del medio cinematográfico

El estudio de las obras cinematográficas requiere un conocimiento profundo de materias muy distintas que convergen en un único punto: la narrativa, la fotografía, el sonido, la música, articulación formal del montaje, aspectos de interpretación actoral, etc. Es por este motivo que el conocimiento

²⁰ Cit. en CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*. The Florida State University Collage of Music, 2006, pág. 155

²¹ NAGORE, María, *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Revista Músicas al Sur, nº1, Universidad Complutense de Madrid, Enero 2004

integral que se puede extraer del análisis cinematográfico generalmente exige del estudioso de un trabajo arduo para recoger el máximo de elementos y conclusiones acerca de su interrelación para proporcionar un producto unitario audiovisual ²².

Generalmente, los trabajos teóricos cinematográficos han volcado sus principales esfuerzos en el estudio de los elementos constitutivos relativos a la sintaxis narrativa o visual. De hecho, los planes de estudio universitarios de las carreras que tienen relación con el mundo audiovisual, suelen mostrar un relativo “descuido” por los aspectos sonoros, volcando la mayor parte del esfuerzo y los recursos en la materia visual. Tampoco el espacio dedicado al análisis de los elementos sonoros ha sido objeto de un trato acorde con la relevancia que en las películas, tanto sonido como música, ostentan interrelacionándose con la propia imagen. Sin embargo, el medio cinematográfico es un medio complejo, donde interaccionan multitud de elementos de significación, diferentes lenguajes que de algún modo, hacen más complejo el análisis global del espacio filmico. En él se ponen en juego sistemas semióticos de imagen, texto, sonido, música, gestuales, etc., que interaccionan entre sí proporcionando el significado final a la película. En este sentido se hace más complejo el estudio cinematográfico, por lo que frecuentemente los trabajos analíticos se dedican en la mayoría de los casos a aspectos concretos (ya sea el guión, el montaje o el sonido o la música), más que a un análisis global como resultado del análisis de las interacciones que los diferentes elementos constitutivos presentan en el texto audiovisual.

Tendencias de análisis musical cinematográfico. Corrientes teóricas clásicas y líneas actuales de investigación

Podríamos enumerar una larga lista de razones por las cuales puede ser útil analizar la interacción musical-visual que tiene lugar en las películas, pero

²² Se han escrito algunos libros interesantes de análisis cinematográfico como el CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007

quizá la que nos ha interesado especialmente ha sido la de obtener una mayor comprensión de los mecanismos que tienen lugar en dicha interacción, de modo que podamos extraer conclusiones en torno a las formas de significación que se suceden y que dan lugar a significado en la suma de música, sonido e imágenes presentes en el cine.

Podemos diferenciar cinco principales etapas en el análisis de la música cinematográfica: *a) Estudios clásicos. Primeros estudios de la etapa del cine no sonoro.* (Germaine Dulac, Abel Gance); *b) Primeros teóricos del cine sonoro.* (Rudolf Arnheim, Bela Balázs, Sergei Eisenstein, Adorno/Eisler, Kurt London, Edgar Morin); *c) Análisis semióticos y fenomenológicos.* (Jean Mitry, Marcel Martín, Jacques Hackard, Henri Colpi, Christian Metz, Gilles Deleuze); *d) Semiología, fenomenología, hermenéutica* (Philip Tagg, Claudia Gorbmann, Michel Chion, Caryl Flynn); *e) Estudios contemporáneos. Psicología experimental, análisis sociológicos, neurociencia* (Annabel Cohen, Kineta Hung, Scott David Lipscomb, Anniruddh D. Patel)

Los *primeros trabajos teóricos* tienen lugar en los inicios del desarrollo del nuevo arte, el cine, en la etapa no sonora, y son los propios cineastas quienes serán los primeros teóricos clásicos. Intentan definir el nuevo arte del cine basándose en el arte que comparte más similitudes, la música: ambas, música y cine son artes del tiempo y hay autores que pretenden ver en el cine la plasmación casi directa de los conceptos musicales, incluso refiriéndose al cine como “la música de los ojos” (Germaine Dulac, Abel Gance)²³. Estas comparaciones metafóricas revelan una subyacente necesidad de encontrar en el joven arte cinematográfico un reconocimiento que en estos inicios aún le es negado. Pero, más allá de este motivo, el arte cinematográfico pretende basarse en la abstracción de conceptos presentada por las imágenes en movimiento y el ritmo del montaje, algo que entronca directamente con la esencia sonora que muestra la música, según algunos autores, representante máxima de lo abstracto.

²³ FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2008, págs. 86-89

Una *segunda etapa* en el estudio de la música en el cine se produce con el advenimiento del denominado “cine sonoro”. El desarrollo de una técnica que permitía sincronizar y amplificar el sonido grabado junto a las imágenes abrió un amplio debate, con sus defensores y detractores, desplazando el interés de éste fundamentalmente a la necesidad o no del empleo de los diálogos y los ruidos, más que de la música, la cual era ya aceptada como elemento consustancial del propio arte cinematográfico. El arte del cine había de fundamentar su esencia en la necesidad de transformar la realidad, no de imitarla, y en este aspecto, los diálogos, realistas, no eran considerados portadores de irrealidad, muy al contrario; sin embargo, la música era, por su propia esencia de abstracción, un elemento fundamental en la búsqueda de transformación de lo real. Tres son los autores que intervinieron principalmente en estos fundamentos teóricos: Rudolf Arnheim, Bela Balàzs y Sergei Eisenstein. Las teorías de Arnheim (1938), cuyas ideas son tomadas de la *Gestalt*, se centran en la percepción del producto artístico ²⁴. Eisenstein insiste en la relación que existe entre la arquitectura sonoro-musical (el contrapunto, la armonía, la forma, el ritmo) y la construcción cinematográfica. Sin embargo, Bela Balàzs (1945) no asume la posible relación de similitud entre música y cine, dado que el cine representa la realidad, mientras que la música es la materialización de lo abstracto ²⁵. Eisenstein es el primer autor que concibe el cine como arte audiovisual, es decir, asume la interacción que se establece entre imagen y sonido dando como resultado un nuevo producto significativo.

Kurt London, en su trabajo de 1936 ²⁶, expone la que puede considerarse primera teoría musical cinematográfica. El libro, dedicado en exclusiva a la música de cine, aborda tanto la etapa de cine no sonoro, como la transición al sonoro y sus inicios. Es el primer tratado que pone las bases de la teoría musical cinematográfica en la que basarán sus estudios los teóricos

²⁴ Ibid., pág. 93

²⁵ Ibid., pág. 98

²⁶ LONDON, Kurt, *Film Music*. Faber&Faber, Londres, 1944

posteriores. En contraposición a las ideas de Adorno y Eisler, para London la música atonal no es la más adecuada para adaptarse a la imagen.

El clásico libro de Adorno y Eisler, *“El cine y la música”*²⁷, escrito en 1944, efectúa una crítica de los estereotipos musicales usados con frecuencia en el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta, proponiendo como alternativa según estos autores, la más adecuada utilización de la “música moderna” basada en los principios del dodecafonismo promulgados por Schönberg y sus discípulos. Este breve ensayo se posiciona estéticamente de forma clara y aboga por una música más elaborada y surgida de la tradición culta, abominando de las músicas populares que acompañaban las películas de este periodo.

Otros tres autores, Siegfried Kracauer (1960), André Bazin (1959-1962) y Edgar Morin (1956) plantean sus teorías en torno a la aportación de realismo o irrealidad de la música al cine. Mientras que los dos primeros aceptan la música en el cine como la materialización de una abstracción que permite la aceptación del público del mecanismo audiovisual, Morin destaca las virtudes de la música como elemento que otorga verosimilitud al cine²⁸.

Una *tercera etapa*, se produce como resultado de la consolidación de las teorías musicales cinematográficas en los años sesenta. Algunas teorías cercanas a la crítica se acercan a las teorías procedentes de la semiótica o la fenomenología; la semiótica cinematográfica, procedente de la literaria, es el punto de partida para el análisis que realizan cineastas como Pier Paolo Pasolini, Gianfranco Bettetini²⁹ o el escritor Umberto Eco³⁰. Jean Mitry (1963) concibe la imagen como signo, y establece una relación sinestésica entre imagen y música. Otro autor, Marcel Martin (1955) plantea la aparición de un tercer producto en la interacción de los dos elementos, música e imagen,

²⁷ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981

²⁸ FRAILE, Teresa, op. cit., pág. 109

²⁹ BETTETINI, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1984

³⁰ FRAILE, Teresa, op. cit., pág. 81

al yuxtaponerse, y expone dos tipos de uso sonido-imagen: como *metáfora* o como *símbolo* ³¹.

Jacques Hackard (1959) considera que hay que justificar siempre la inclusión de la música en la película, de tal modo que sea un producto al servicio de la imagen que no ha de percibirse y ha de pasar inadvertida ³². El libro de Henri Colpi (1969), sin embargo, supone un avance significativo en relación con las teorías de Hackard. Defiende la grabación de formaciones más pequeñas sin desdeñar el sinfonismo, y plantea que la música ha de servir para reforzar lo mostrado por las imágenes ³³. Del mismo modo que Kurt London se posiciona en torno a la utilización de la música de forma práctica, ya que considera que ha de ser eminentemente funcional al servicio de la imagen y, en definitiva, de la película.

El autor que aplica más directamente el cine con las teorías procedentes de la semiología es Christian Metz (1964-1968), quien encuentra en el cine diferentes sistemas semióticos que interaccionan entre sí, entre ellos el de la música. Noël Burch es otro de los autores que plantea el cine como un lenguaje audiovisual donde todos los elementos integrantes interaccionan entre sí. Expone lo antifilmico de la rigidez de la música tonal, basada en estructuras cerradas y compases fijos, y propone un uso de la música cinematográfica más cercana al atonalismo, libre de las imposiciones rítmicas de la tonalidad. Por último, Gilles Deleuze (1985) plantea la emancipación de la música cinematográfica a partir del cine sonoro, dado que la música no ha de describir o explicar necesariamente, a modo de subtítulo, lo que ocurre en la imagen. Así, distingue tres formas de relación música-imagen en cuanto a la diferente independencia que toma la música en cada caso, de tal forma que la música se opone de algún modo u otro a la imagen ³⁴.

Todos estos autores plantean la necesidad de una música más cercana a lo experimental que, aún al servicio de la imagen, ha de separarse del sinfonismo

³¹ *Ibid.*, pág. 116-118

³² *Ibid.*, pág. 135

³³ *Ibid.*, pág. 140

³⁴ *Ibid.*, pág. 121-123

y del cliché, siendo una música que ha de pasar inadvertida para el espectador, lo cual constata una separación entre teoría y práctica en la música realizada por los compositores del momento.

Una *cuarta etapa* podemos considerar que se da en la década de los ochenta, dado que supone un cambio notable en los estudios sobre música de cine. Hasta el momento los trabajos tenían un cariz fundamentalmente historiográfico, sin embargo a partir de los años setenta la tendencia se decanta por estudios sobre aspectos concretos dentro de un ámbito más académico, partiendo de la musicología.

Los estudios sobre música en estos años se centraron fundamentalmente en la *semiología*, basada en la lingüística mediante la relación de un significante y su codificación, que presta el significado. El análisis musical, sin embargo, encuentra mayores dificultades a la hora de establecer los significados de determinados elementos sonoros. El autor que más directamente se involucró en la semiótica del lenguaje de la música audiovisual fue Philip Tagg³⁵, basándose en la construcción de significados a partir de la recepción de los mensajes según el contexto cultural del cual toma parte el receptor. El método de análisis de Tagg consiste en pruebas empíricas en las que se suministra un test a un grupo de sujetos que han de extraer significados básicos a partir de la escucha de determinadas muestras de música audiovisual, categorizando sus contenidos en forma de ítems reconocibles a la manera de una librería musical. Tagg pretende así extraer los *musemas* (unidades mínimas de contenido de significación musical) para después estudiar las *asociaciones verbales-visuales* que se producen en relación con el contexto socio-cultural. La objeción que puede hacerse al análisis de Tagg es que prescinde de las imágenes y su significado para centrarse únicamente en el contenido musical.

Los estudios de Michel Chion sobre la audición en el medio audiovisual también parten de la semiología. Seguidor de las teorías sobre música concreta de Pierre Schaeffer, su visión parte de la fenomenología para explicar el proceso de escucha-visionado de la película como un todo inseparable.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 158

Otra autora, Claudia Gorbman, traductora de la mayoría de escritos de Chion, se postula como la mayor seguidora de las teorías del estudioso francés en el ámbito anglosajón ³⁶. Caryl Flynn muestra en su estudio la influencia del Romanticismo en la música de la época dorada de Hollywood en los años 30 y 40. Sin embargo, la conclusión que extrae es la de que la música romántica ensalza los valores espirituales humanísticos, mientras que la música de cine tiende a pasar desapercibida, como un arte al servicio de otro mayor ³⁷. Otra autora que basa su estudio fundamentalmente en la música de cine hollywoodiense es Kathryn Kalinak; examina varias películas clásicas llegando a la conclusión de que ciertos significados se dan gracias a asociaciones que se establecen gracias a convenciones establecidas por el imaginario colectivo ³⁸.

Es posible referirse finalmente a una *última etapa* más reciente que engloba a una numerosa cantidad de trabajos que parten de ámbitos universitarios desde puntos de investigación muy diferentes (la *psicología experimental*, la *sociología*, la *neurociencia*, etc.). El análisis, en este caso, se centra más en la fenomenología de la percepción, o en el contexto en que la obra audiovisual tiene lugar, relacionando el fenómeno audiovisual con procesos psicológicos y/o fisiológicos. En muchos otros casos parten del *asociacionismo*, rama de la psicología experimental basada en la filosofía de los filósofos empiristas ingleses. Es el caso de los estudios de Annabel Cohen, Kineta Hung o Scott David Lipscomb, Anniruddh D. Patel, etc.

Otro punto de vista de acercamiento al estudio de la música de cine parte de los profesionales dedicados a este medio, compositores, orquestadores, técnicos de sonido, etc., que dotan a estos trabajos de un carácter eminentemente práctico, orientado a futuros profesionales de este ámbito. Es el caso del extenso manual de Fred Karlin y Rayburn Wright, “*On the track*”, la “*Complete Guide to Film Scoring. The art and business of writing music*

³⁶ GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indian University Press, Bloomington, 1987

³⁷ FRAILE, Teresa, op. cit., pág. 213

³⁸ *Ibíd.*, pag.215

for movies and TV” de Richard Davis, o los manuales de músicos españoles como son el de José Nieto, “*Música para la Imagen, la Influencia Secreta*”, o el de Rafael Beltrán, “*Ambientación musical*”.

3. Modelos para el análisis de la música audiovisual

Para algunos autores (Roland Barthes, Claudia Gorbman), la música de cine tiene una función *semiótica* de extrema importancia, y es la de servir de “anclaje” entre lo que el espectador observa-escucha y su significado, evitando la amenaza de la “no significación”³⁹. Estos procesos de decodificación del significado por parte del espectador son posibles gracias a la codificación previa según las connotaciones y códigos culturales asociados a determinados procesos musicales.

En su investigación sobre el análisis de la música cinematográfica, Juan Chattah propone tomar prestados como modelos analíticos sistemas basados en la *semiótica* y la *pragmática*⁴⁰. Otro autor que ha estudiado las relaciones entre música e imagen basadas en la *pragmática* es Nicholas Cook. La diferencia de planteamiento entre ambas disciplinas, *semiótica* y *pragmática*, estriba en que la *semiótica* estudia las relaciones entre el signo (significante) y aquello que representa (el significado), mientras que la *pragmática* se basa en el estudio del vínculo entre signo y su usuario, así como en las relaciones que se establecen dentro de un contexto determinado.

Para su estudio, Chattah toma prestados conceptos de la *pragmática* como son *metáfora*, *ironía* y *metonimia*, y de la semiótica la división taxonómica de *icono*, *índice* y *símbolo*⁴¹. Así, se plantean dos puntos de vista distintos pero complementarios para el estudio de la música cinematográfica: *semiótica* y *pragmática*, que serán el punto de partida de la presente investigación. Por otro lado, modelos de análisis basados en la *hermenéutica* del sonido, las *relaciones físico-dinámicas* y la *sinestesia* o relación entre diferentes sistemas de percepción, pueden aportar luz a la investigación del análisis musical-

³⁹ FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*, pág. 208

⁴⁰ CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*, pág. 1

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 3

visual, constituyéndose en modelos de estudio que permiten abordar el estudio de la música cinematográfica desde diferentes puntos de vista, pero todos ellos enriquecedores para poder extraer conclusiones con la profundidad de enfoque necesaria.

Semiótica musical: contenidos de significación. Icono, índice y símbolo

Algunos teóricos de la música han observado el carácter cultural del significado de los sonidos musicales; no hay un significado absoluto en la música, es siempre relativo a la cultura o historia de una época o región determinada:

*“La música puede adquirir una función significativa y comunicativa solamente en determinadas condiciones, en determinado contexto de relaciones históricas o culturales. Un sonido, o incluso una serie de sonidos, carece de por sí de significado”*⁴²

Sin embargo, y a pesar de ese carácter cultural, del que también constan otros sistemas comunicativos, la música posee elementos significativos que la teoría semiótica confirma. Charles Sanders Peirce desarrolló una clasificación de los signos basada en la relación entre el signo y lo que representa: 1) *Iconos*: significante y significado están relacionados por su parecido. 2) *Símbolos*: la relación entre significante y significado es arbitrariamente establecida. 3) *Índices*: significante y significado están relacionados por proximidad.

Para Saussure el signo lingüístico es un símbolo que une el concepto con una “imagen visual” (lenguaje escrito) o con una imagen acústica” (lenguaje oral). Por ejemplo, el concepto “bosque”, con una palabra, que es su “imagen acústica”. Pero el signo lingüístico es arbitrario, cambia dependiendo del idioma; la lengua, por tanto, es plena cultura. No hay relación natural alguna

⁴² FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, pág. 366

entre el significado o concepto que dé como consecuencia la asignación de su significante, aunque hay palabras que son onomatopéyicas, por lo cual, en estos casos, no se puede atribuir arbitrariedad en la elección del significante. Algo similar ocurre en determinadas ocasiones en el lenguaje musical, ya que los significados asignados a determinadas “imágenes acústicas” no son del todo arbitrarios, tienen una relación inscrita en la naturaleza en los casos en que se trata de sonidos onomatopéyicos, constituyéndose como “iconos”. En la base del significado musical está el propio sonido en sí: los sonidos musicales son “índices” de significado. Las asociaciones entre estos “índices” con contenido significativo extra-musical se cumplen para todo aquel oyente que conoce el proceso porque ha experimentado previamente aquellos sonidos asociados culturalmente a determinados objetos de significación.

Así, se pueden distinguir tres tipos de escucha, según Roland Barthes, la primera referida al “indicio”, escucha de lo material, concreto, la segunda, de desciframiento, donde se captan “signos”, siendo una escucha cultural y, por último, la interpretación de una “significancia”, que es contextual ⁴³.

Pierre Schaeffer, siendo aún más específico, distingue cuatro funciones en la escucha: 1) “oír” como acto puramente perceptivo, 2) “escuchar”, como prestar oído o poner atención, 3) “entender” como intención cualificada de la escucha, y 4) “comprender” los signos o valores del lenguaje dentro de un contexto. En los dos primeros niveles se trabaja con “indicios”, que pertenecen al ámbito de lo concreto y de lo natural. En los niveles tercero y cuarto se dan “signos”, que tienen carácter abstracto, y por tanto pertenecen al ámbito de lo cultural ⁴⁴.

En el ámbito de la música cinematográfica los compositores trabajan con los contenidos de significación de la propia música y su aplicación a la imagen, abordando la interacción entre los elementos visuales y los musicales, extrayendo nuevos significados; es decir, la música para imagen consta de sus propios códigos que pueden ser tratados desde la *semiología*.

⁴³ Cit. por PARRET, Herman, 1995, págs. 82-83

⁴⁴ SCHAEFFER, Pierre, 1996, págs. 61-69

Pragmática. Metáfora y otras figuras retóricas en la música audiovisual

Los códigos empleados por el lenguaje de la música cinematográfica basan en gran parte su significado en el uso de determinadas figuras retóricas de modo similar al que se utilizan en el lenguaje hablado o escrito ⁴⁵. La *metáfora* es la figura retórica más empleada, en el que la comparación sonora enfrentada a la imagen produce una intensificación de esta última. Otras figuras retóricas empleadas en el lenguaje de la música audiovisual son la *prosopopeya*, la *onomatopeya* ⁴⁶, el *tropo* y la *metonimia* ⁴⁷. Según Juan Chattah, la *ironía* ⁴⁸, como sub-tipo de la metáfora, también es empleada en la música cinematográfica ⁴⁹.

La *metáfora* es una comparación implícita o explícita entre dos elementos de distinta naturaleza. Este tipo de confrontación se produce con frecuencia en el film y es posible determinar diferentes tipos de metáforas en la relación que establecen música e imagen. Juan Chattah ⁵⁰ distingue dos grandes tipos de metáfora en la música de cine:

- a) METÁFORAS ICÓNICAS CUALITATIVAS. Son aquellas cuya comparación se establece en términos de cualidades concretas (correlación basada en la “linearidad” del esquema de imagen establecida en una única dimensión, por ejemplo la altura o la velocidad). La fórmula que se aplica es la siguiente:

⁴⁵ Como se dijo anteriormente, esta interpretación del significado de la música cinematográfica es expuesta por Juan Chattah en su tesis *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*

⁴⁶ Se tratará la *onomatopeya* en el capítulo 5

⁴⁷ *Metonimia*: esta figura es un *tropo* que se basa en la contigüidad entre el término real (R) y la imagen (I): al estar juntos, la imagen presta su nombre al término real. Llamamos, por ejemplo, “cuero” al balón, “violín” al violinista de una orquesta, “copa” al licor que contiene (Carreter, Fernando Lázaro *Literatura Española*, Anaya, 1995)

⁴⁸ *Ironía*: figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Modo de burlarse de alguien o de algo, afirmando seriamente lo contrario de lo que se quiere dar a entender. (RAE, <http://www.rae.es/drae/>. Consulta: 5 de Diciembre de 2012)

⁴⁹ CHATTAH, Juan Roque, Op. cit. 2006, pág. 72 y ss.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 28



En la música cinematográfica este tipo de metáfora es empleada habitualmente, por ejemplo relacionando la altura física con la altura musical (frecuencia), o la velocidad en el movimiento físico que presentan las imágenes con la velocidad o rapidez en que tienen lugar los eventos musicales.

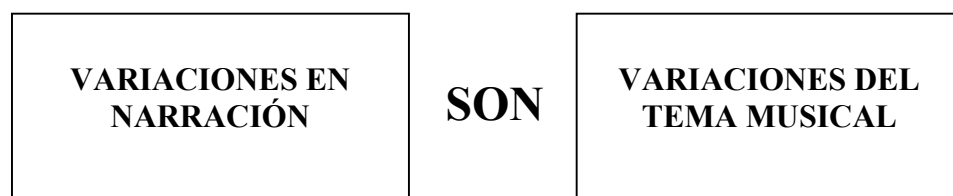
- b) **METÁFORAS ICÓNICAS ESTRUCTURALES.** Son aquellas cuya comparación se establece en relación con la estructura formal. La forma musical se confronta con la estructura formal fílmica. Se pueden dar en dos modos:

b1) Eventos cadenciales



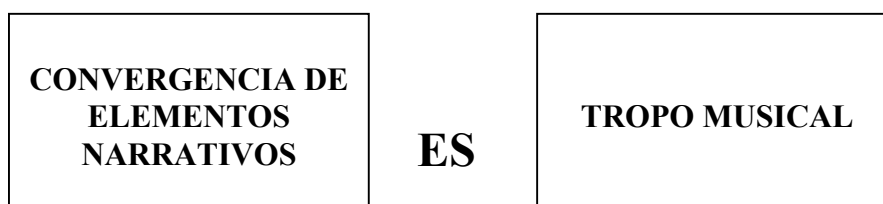
b2) Diseño formal

La forma musical también es capaz de determinar diferentes metáforas en relación con la estructura narrativa ⁵¹ :



⁵¹ *Ibíd.*, pág. 42

- c) TROPOS. El *tropo* es la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado. En la música de cine es la representación o descripción de características físicas, culturales o de procedencia geográfica mediante elementos musicales. Se trata en este caso de asociaciones socio-culturales planteadas en la base del espacio filmico⁵².



Este tipo de metáforas se encuentran en la base del significado de la música cinematográfica, y los compositores emplean estas y otras figuras retóricas como código de comunicación.

Hermenéutica del sonido

Otro de los planteamientos analíticos que han tenido lugar en las últimas décadas parten de la *hermenéutica*⁵³. Según Nicholas Cook, “una buena parte de los escritos críticos sobre música consisten esencialmente en desarrollar metáforas esclarecedoras para describir composiciones concretas; en el siglo XIX, a este enfoque se le asignó el término hermenéutica [...] lo que daba a entender que buscaba el significado que se escondía detrás de la música”⁵⁴. También algunos escritos sobre música audiovisual tratan el análisis desde este punto de vista, es decir, no tanto basado en el estudio de la estructura, sino del contexto del que esa determinada estructura forma parte. Así, el producto audiovisual, recibido como un todo por el espectador, es el portador

⁵² *Ibíd.*, pág. 54

⁵³ Puede decirse que la *hermenéutica*, en términos generales, es la pretensión de explicar, traducir o interpretar las relaciones existentes entre un hecho y el contexto en el que acontece. Los hechos sociales y naturales son símbolos o textos que deben interpretarse en lugar de únicamente describirse y explicarse objetivamente.

⁵⁴ COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2011, pág. 93

final de significado a una secuencia cinematográfica. En este sentido, el análisis efectuado por Michel Chion en su tratado sobre el sonido en el cine, “La audiovisión”⁵⁵, estudia la interacción que se establece entre música e imagen para dar como resultado un tercer producto, que es el que llega al espectador y es por él interpretado, por tanto decodificado.

La *hermenéutica* del sonido en el cine trata de encontrar el significado específico que esconde la interacción sonido-imagen, del modo en que el espectador lo comprende, y por tanto, lo interpreta. El acercamiento analítico de Chion se basa también en la *fenomenología* de Husserl y la especificidad en torno a la percepción planteada por Merleau-Ponty. Chion está en contra del subjetivismo y de los planteamientos culturalistas de muchos autores, cree en los universales y no acepta el subjetivismo, ya que cree que los condicionamientos con los que cuenta el lenguaje audiovisual tienen origen en la propia esencia humana⁵⁶.

Relaciones físico-dinámicas (por el movimiento)

Los aspectos externos, denotativos de la música, presentan relaciones materiales, físicas con la imagen en movimiento. Algunos autores han reflejado este tipo de interacción basándose en la capacidad gestual de la música, un planteamiento que puede encontrarse en la idea de *gestualidad* de Bertold Brecht.

Partiendo de la teoría de correspondencias entre estructuras somáticas y musicales de Lévi-Strauss, Richard Middleton presenta una forma de acercamiento al análisis de la música popular a través de una *teoría gestual*⁵⁷, cuya formulación puede extenderse al análisis de la música cinematográfica, de tal modo que la estructura formal musical, es decir, su forma externa o denotativa, se relacionaría directamente con la estructura formal filmica. De

⁵⁵ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993

⁵⁶ FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2008, págs. 171-172

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 188

este modo, puede encontrarse una relación física entre el movimiento musical, los movimientos de la cámara y los personajes y la composición espacial de los planos en una película, que implica una interacción de los diversos gestos (musicales y visuales-espaciales) entre sí. Como resultado de esta interacción de elementos denotativos que atraviesa diferentes niveles semióticos, se producen procesos afectivos relacionados con el gesto que dan lugar a connotaciones produciendo el significado final fruto de esta relación basada únicamente en el movimiento.

Por otra parte, los aspectos comunicativos que presenta la música se deben no sólo a su propia esencia sónica, sino que van más allá, dado que desde la constitución de su lenguaje han intervenido elementos no sólo sonoros. La gestualidad de los propios intérpretes influye en el significado que aporta la propia música y este elemento de gestualidad en la interpretación constituye no poca información añadida al de la propia experiencia sonora, la cual permite al oyente (-espectador) encontrar nuevos matices de significación que la enriquecen:

*“Making music involves not only the communication of musical sounds but is also characterized by a continuously changing and meaningful use of facial expressions, body movements, and hand gestures”*⁵⁸

Por tanto, la expresividad de la propia música está relacionada con la expresividad de la gestualidad de su propia interpretación por parte de los músicos, y este lenguaje gestual es transmitido como “metalenguaje” a la música, aun cuando el auditor no pueda presenciar la interpretación. Así, el espectador de una obra audiovisual percibe también la “gestualidad” de la música enfrentada a los gestos y movimientos en la imagen.

⁵⁸ THOMPSON, William Forde, GRAHAM, Phil W., RUSSO, Frank. A., *Seeing Musical Performance: Visual Influences on Perception and Experience* en *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 2005, pag.177

Relaciones sinestésicas

La *sinestesia* es un fenómeno de relación inmediata entre un estímulo perceptivo y su equivalente en otro. En términos psicológicos, en el ámbito que estamos estudiando, se trata de una confusión o un fallo neurológico que permite relacionar determinada frecuencia sonora con otra frecuencia visual, generalmente un color. Ya Newton estableció en su “*Tratado de óptica*” de 1709 las relaciones entre sonido e imagen, quedando demostrada la equivalencia de determinadas frecuencias lumínicas con frecuencias sonoras. Algunos músicos han experimentado en sus composiciones en base a estas relaciones de percepción, encontrando interesantes formas de expresión artística que posteriormente encontraron su lugar en la música audiovisual ⁵⁹.

Andrew Goodwin ⁶⁰ propone un sistema de análisis basado en relaciones *sinestésicas*, donde el significante visual asociado a un significante musical produce el resultado final, un resultado mental en el perceptor. De este modo, la *sinestesia* ⁶¹ se produce dados una serie de iconos relacionados con el imaginario personal, imágenes relacionadas con la música (metáforas o metonimias), imágenes de los músicos, significados visuales procedentes de iconografía nacional o asociaciones geográficas y signos culturales adquiridos por el perceptor.

Los modelos de estudio anteriormente presentados parten de distintos puntos de vista, pero todos ellos son complementarios, y en definitiva permiten una aproximación más certera al análisis de la música cinematográfica, si son tomados en conjunto como punto de partida para la reflexión analítica, ya que todos tienen en común el interés por el significado de la música aplicada a la imagen como uso de aplicación al servicio de la comprensión de la obra audiovisual por parte del espectador.

⁵⁹ TORRES SIMÓN, Francisco Javier. *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*. Ediciones y publicaciones Autor, Madrid, 2011, pág. 199

⁶⁰ FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2008, págs. 192-194

⁶¹ También la *sinestesia* es empleada como recurso retórico. Sinestesia: tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, p.e.: “soledad sonora”, “verde chillón” (RAE, 1992)

Los modelos ontológico y formalista en el estudio de la música cinematográfica

En las reflexiones acerca de la música cinematográfica pueden encontrarse dos posiciones fundamentales completamente distintas en sus planteamientos: un modelo *ontológico-esencialista* y otro *formalista funcionalista*. El *modelo ontológico* se sustenta en las teorías cinematográficas y basa su pensamiento en la unión básica, a-histórica, primigenia y precinematográfica entre música e imagen, apoyada por teóricos como Edgar Morin o Bela Balázs. Dicha unión es previa a cualquier consideración acerca de su función, estructura o proceso. La música audiovisual forma parte de la sustancia básica, del ser esencial del hecho cinematográfico, es parte indisoluble de éste y por tanto, está más allá de posteriores explicaciones estructuralistas o formalistas. Este planteamiento, basado en un pensamiento metafísico, aplica el modelo deductivo para explicar la relación entre música e imagen, analizando desde presupuestos generales acerca de esta unión, cada peculiaridad o particularidad concreta que se presenta dentro de las posibilidades de la música cinematográfica.

En cambio, la *postura formalista* enfoca su atención a los aspectos estructurales y funcionales que plantea la música de cine, obviando la relación fundamental música-imagen, modelo apoyado por los teóricos franceses Michel Chion y François Porcile. Mantiene en su pensamiento un modelo inductivo, declarando como normas generales para la música cinematográfica aspectos que proceden de situaciones concretas y particulares del funcionamiento y estructura musical-audiovisual, desarrollando toda una teoría basada en aspectos funcionales que han ido apareciendo históricamente en el desarrollo de la música de cine. Ambas posturas no son irreconciliables, ya que forman parte del pensamiento teórico de la música audiovisual; ambas constituyen teorías correctas, aunque planteadas desde puntos de vista completamente distintos, y puede extraerse de las dos los aspectos que ayuden a tener una visión global y más completa de las relaciones sonoro-visuales.

II. IMAGEN-MÚSICA: RELACIONES E INTERACCIONES ENTRE ELEMENTOS VISUALES Y MUSICALES

4. Elementos visuales y su asociación musical. Formas geométricas

Representatividad del color, la forma y el movimiento por medio del sonido

La influencia que ejerce sobre la imagen la música es evidente: para comprobarlo no hay más que situar cualquier *bloque musical*⁶² acompañando un *diaporama* o pase de diapositivas. Enseguida las imágenes toman cuerpo y vida, han sido magnetizadas por la sonoridad, recuerdos y evocaciones que la música suscita en el auditor. Muchos autores han mostrado la gran capacidad que la música presenta en resaltar los aspectos externos o visuales potenciando los caracteres mostrados por la imagen.

A un evento en la imagen puede hacersele corresponder por sincronía un evento sonoro o musical, de este modo se subraya por medio del sonido el elemento presente en la imagen. La música es capaz de marcar o subrayar cualquier tipo de evento (colores, formas, gestos o movimientos) que aparece o se muestra en la imagen. Algunos de los elementos visuales que suele tener en cuenta el compositor a la hora de componer para la imagen son los siguientes: a) un cambio de plano o secuencia, b) un detalle u objeto que aparece en la imagen, c) un objeto que desaparece de la imagen, d) un tipo de movimiento, rectilíneo, curvilíneo, oscilante... e) un cambio de color, f) un efecto luminoso, g) una forma estática.

Para la “ambientación musical” de una secuencia, según Rafael Beltrán, es necesario tener en cuenta el *movimiento visual*: “*Panorámicas, travelling, planos de montaje picado, zoom; gente en movimiento, o parada; máquinas, tráfico lento o rápido, etc. serán objeto de atención y anotación, para una ambientación articulada. Particularmente, en las obras de ambiente descriptivo, debe existir una relación rítmica entre la imagen y la música*”

⁶² *Bloque musical*: pieza de música cinematográfica que acompaña a una imagen.

aunque sea de forma indirecta o antitética a partir del sentido del conjunto.”

63

Así, la música enfrentada a determinada imagen es capaz de asociarse a formas y manifestaciones visuales, y como resultado representar dichas manifestaciones incluso separadamente de la propia imagen, reforzando dicha relación.

Relaciones entre el sonido y las formas geométricas

En uno de sus importantes tratados teóricos sobre el análisis de los elementos pictóricos, *“Punto y línea sobre el plano”*, Vasili Vasilievich Kandinsky (1866-1944), teórico y pintor abstracto ruso, relaciona determinadas formas geométricas y representaciones gráficas en el plano, con el sonido ⁶⁴. El artista ruso pensaba que la pintura juega con el tiempo del mismo modo en que lo hace la música, arte eminentemente temporal. La vieja idea estética de que la representación pictórica es inmediata y, por tanto, carece de valor temporal, se ha empezado a desechar:

“La cuestión del tiempo en la pintura es un tema aparte, de gran complejidad. Hace algunos años se comenzó a demoler, también aquí, un muro. Este muro había separado hasta ahora dos campos del arte: el de la pintura y el de la música. La separación aparentemente clara y correcta: pintura – espacio (plano) / música – tiempo se vuelve en un examen más minucioso (aunque hasta hoy insuficiente) súbitamente dudosa.”

65

En los textos de Kandinsky aparecen multitud de analogías entre lo visual-plástico y lo sonoro-musical. Para explicar determinados conceptos pictóricos emplea palabras como “composición”, “acorde”, “sonido”, “disonancia”, “ritmo”, “bitonalidad”, “silencio”, etc. Kandinsky defiende la

⁶³ BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, pág. 39

⁶⁴ KANDINSKY, Vasili Vasilievich. *Punto y línea sobre el plano*. Barral, Barcelona, 1974

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 33

relación que existe entre todas las artes, pintura, arquitectura, escultura, danza, música..., que no son más que manifestaciones del sentimiento y vida interior expresada externamente por el artista. Un ejemplo claro de esta conexión lo encuentra en el punto, figura que aparece tanto en escultura, como en pintura, arquitectura, música y danza:

*“Los puntos se encuentran en todas las artes, y su fuerza interior crecerá cada vez más en la conciencia del artista. Su importancia no puede ser pasada por alto.”*⁶⁶

Para Kandinsky el punto representa el silencio, dado que se trata de la mínima forma temporal: *“El punto pertenece al estrecho círculo de los fenómenos cotidianos con su nota tradicional: la mudez”*⁶⁷. Pero el punto, o el conjunto de puntos, la línea, son también representaciones de eventos que se producen en el espacio temporal. De ahí que sea la música el mejor vehículo de representación temporal del punto, de forma que se establece una relación recíproca de representaciones entre lo pictórico (visual) y lo musical (sonoro-temporal).

En un ejemplo muy clarificador, Kandinsky expone el tema del “destino” de la “Quinta Sinfonía” de Beethoven relacionando las notas con puntos, y la duración de éstas con el tamaño mayor o menor de los puntos (fig. 1):

5ª Sinfonía de Beethoven (Primeros compases)

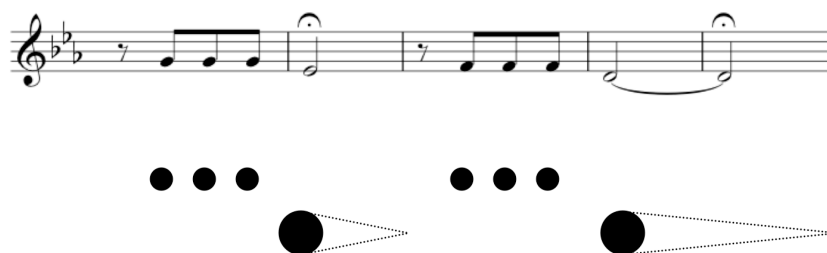


Fig. 1 Analogía entre sonidos musicales y su representación gráfico-visual por medio de puntos

⁶⁶ Ibid., pág. 40

⁶⁷ Ibid., págs. 21-22

La desaparición gradual del sonido debido al *calderón* es representada por Kandinsky como una sucesión de puntos que confluyen en un punto final.

Esta representación gráfica por medio de puntos hace coincidir igualmente altura sonora (frecuencia) con altura geométrica en el plano (fig. 2):

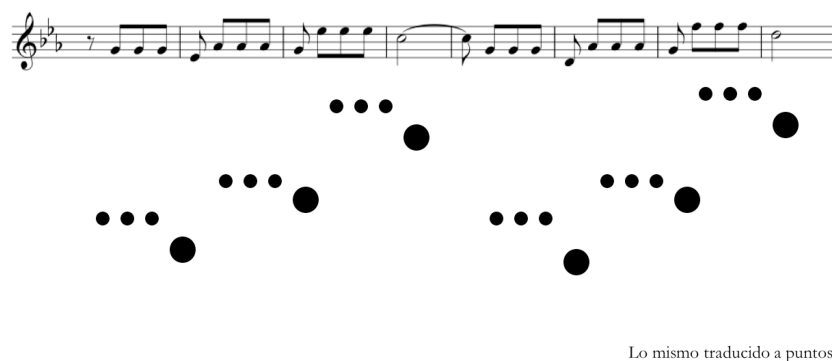


Fig. 2 Representación de la altura del sonido y de las duraciones musicales por medio de puntos

La simultaneidad de sonidos es representada por la acumulación en la vertical del plano, mientras que la sucesión de diferentes notas está secuenciada horizontalmente y de izquierda a derecha (fig. 3):

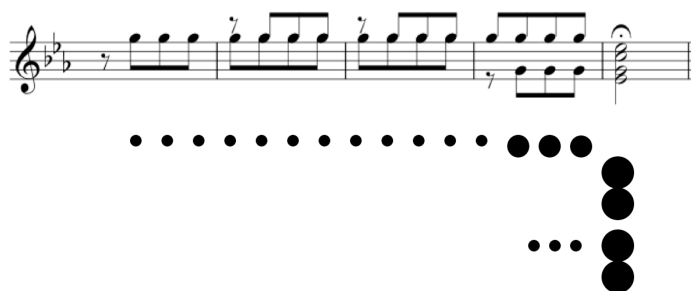
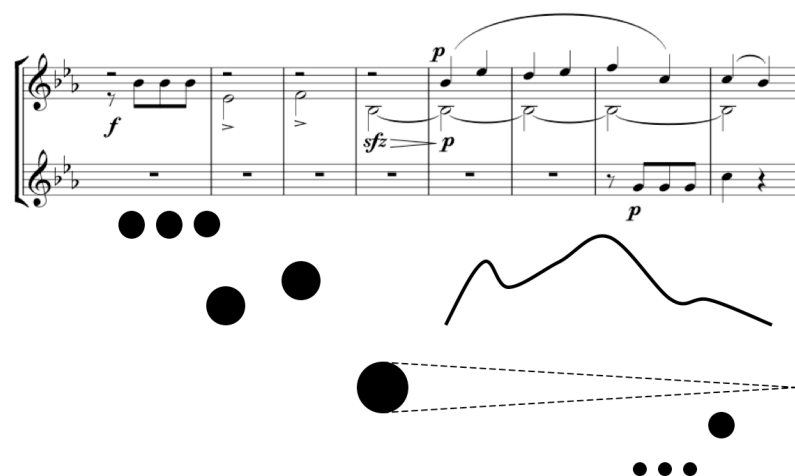


Fig. 3 Representación de la simultaneidad de sonidos (acordes)

Por último, Kandinsky relaciona una determinada articulación sonora con los puntos (notas separadas o acentuadas), mientras que las notas en un *legato* continuo son representadas por medio de una línea ondulante que muestra en continuidad los cambios de altura que producen los sonidos (fig. 4):



El segundo tema traducido a puntos

Fig. 4 Diferente forma de representación de los sonidos detaché (*separados*) y los sonidos en legato (*ligados*)

Es de observar igualmente en el ejemplo anterior cómo Kandinsky representa gráficamente por medio de dos líneas discontinuas (o sucesión de puntos) que confluyen en un punto, la disolución en el tiempo de determinadas notas, lo que relaciona directamente con la percepción que el oyente experimenta en relación con la aparición de otros elementos (en este caso la línea ondulante de la frase melódica en *legato*).

Para Kandinsky el “punto musical” es representado de una forma mucho más veraz y clara a través de los instrumentos de percusión, como el tambor o el triángulo:

*“[...] los puntos en la música pueden ser obtenidos mediante una enorme variedad de instrumentos, especialmente los de percusión, dentro de los cuales el piano ejecuta composiciones completas exclusivamente a través de la confrontación y continuidad de meros sonidos puntuales.”*⁶⁸

También establece Kandinsky analogías entre los instrumentos, su correspondiente tesitura y el diferente grosor de las líneas, definiendo aspectos

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 43

geométricos, como el “volumen de los objetos” mediante el *timbre instrumental*:

*“Es sabido lo que es una línea musical. La mayoría de los instrumentos musicales producen sonido de carácter lineal, la altura tonal de los distintos instrumentos corresponde al ancho de la línea: líneas muy delgadas son la del violín, la flauta y el piccolo; algo más gruesas las de la viola y el clarinete; a través de los instrumentos graves se llega a líneas cada vez más anchas, hasta los sonidos más profundos del contrabajo o la tuba.”*⁶⁹

Por otro lado, el *matiz musical* también es expresado por el diferente grosor de las líneas, algo que viene determinado por una acción física, como es el trazar con un lápiz una línea:

*“Los grados de fuerza del sonido, desde el pianissimo al fortísimo, pueden expresarse a través de la agudeza creciente o decreciente de la línea. La impresión de la mano sobre el arco corresponde plenamente a la presión de la mano sobre el lápiz. Es especialmente interesante señalar, en este sentido, que la notación musical corriente hoy en día, no es más que una combinación de diferentes puntos y líneas.”*⁷⁰

Del mismo modo, Kandinsky muestra la comparación entre la diferente separación de un conjunto de líneas y su ritmo musical. En el primer caso se trata de un ritmo uniforme o “primitivo” (fig. 5), que no es más que una repetición de las líneas por “refuerzo cuantitativo”, en el segundo el ritmo es dado por la separación de las líneas verticales en distancias progresivamente mayores, pero aumentando uniformemente, lo que da la sensación de un “refuerzo cualitativo”, que correspondería a repeticiones de compases donde se da algún cambio, por ejemplo en la instrumentación. En el último caso se

⁶⁹ *Ibíd.*, págs. 103-104

⁷⁰ *Ibíd.*, págs. 104-105

trata de un ritmo mucho más complejo, que puede complicarse aún más con combinaciones de líneas curvas o quebradas.

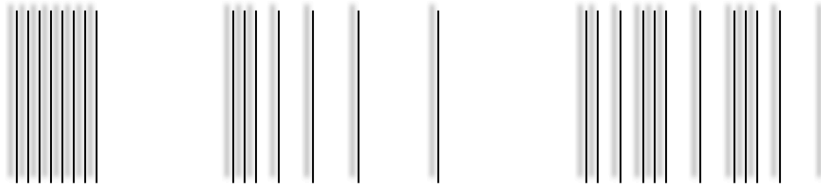


Fig. 5 Diferentes ritmos producidos por la distinta separación de líneas verticales

Aunque Kandinsky establece para la duración de un sonido musical una relación con el tamaño, lo cierto es que es más habitual en la cultura occidental asociar el tamaño grande con lo *grave* y lo *agudo* con lo pequeño, y la duración con la longitud de una línea horizontal.

En resumen, los diferentes elementos musicales tienen, por parte de Kandinsky, una correspondencia gráfica lógica según los parámetros de la lecto-escritura occidental, que está igualmente volcada en la lecto-escritura de la representación musical del *solfeo*. En este sentido, para Umberto Eco el sistema de escritura musical es un sistema semiótico puramente sintáctico “y *sin aparente espesor semántico*”⁷¹, debido a que los objetos sonoros escritos en el pentagrama no denotan todas las características de sus correspondientes significantes, por ejemplo, el timbre. Sin embargo, se trata de un sistema histórica y universalmente aceptado, dado que mantiene una lógica basada en el grafismo y su correspondencia físico-acústica.

El siguiente cuadro muestra en resumen las relaciones básicas establecidas por Kandinsky entre forma visual y representación sonora (cuadro 1):

⁷¹ ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica general*, pág. 164

CARACTERÍSTICA SONORA	REPRESENTACIÓN GRÁFICA
Evento sonoro (nota musical)	Punto en el plano
Altura sonora o tono (frecuencia)	Altura en el plano
Duración	Tamaño del punto
Sucesión de sonidos (melodía)	Horizontalidad en el plano (de izquierda a derecha)
Simultaneidad de sonidos (armonía)	Verticalidad en el plano
Articulación de notas separadas (<i>detaché</i>)	Puntos separados
Articulación de notas ligadas (<i>legato</i>)	Línea (conjunto de puntos en unión)
Matiz musical	Mayor o menor grosor de la línea
Ritmo uniforme o desigual	Repetición de líneas a distancias iguales o desiguales

Cuadro 1 Correspondencias sonoro-gráficas según los parámetros establecidos por Kandinsky en su tratado “Punto y línea sobre el plano”

Representación visual del sonido

Numerosos han sido los intentos de representación del sonido a través de imágenes, aspecto el cual puede proporcionar datos en sentido inverso, es decir, datos acerca de la representación acústica de las imágenes.

El *osciloscopio* es un aparato electrónico que puede reproducir diferentes variables físicas, y de entre todas ellas reproduce en una pantalla los diferentes tipos de onda sonora (sinusoidal, diente de sierra, cuadrada, etc.). Los ordenadores actuales permiten la grabación digital de ondas sonoras y su representación visual en la pantalla a través de lo que se denomina “forma de onda”. En ésta se representa gráficamente la *amplitud* de la onda (ordenadas,

vertical), en el *tiempo* (abcisas, horizontal). También existen multitud de programas de *software* de reproducción musical (*Windows Media Player*, *iTunes*, *Winamp*, *Music Match Jukebox*...) que permiten al usuario programar una interpretación visual de los elementos sonoros que se escuchan durante su reproducción. Incluso los ecualizadores gráficos presentes en estos reproductores muestran una representación por rangos de frecuencias de la actividad sonora en una alternancia ascendente y descendente dependiendo de la mayor o menor presencia de volumen de cada zona de frecuencias durante la reproducción de la pieza musical.

En el medio audiovisual este tipo de representación gráfica del sonido se centró en el cine experimental y en la animación, de los cuales fueron pioneros Norman McLaren o “Chuck” Jones ⁷². Estos artistas fueron los primeros en trabajar con la representación gráfica abstracta de las cualidades absolutas de la música. Ésta es la posición de Jones al respecto de este asunto:

“I believe that the best solution to interpretation of abstract music is to go along with it; that is, to be abstract graphically...it is possible to find abstract sounds and abstract images that are sympathetic” (cit. por Roy M. Prendergast, 1992: 196)

“Chuck” Jones investigó las posibilidades de representación visual asignando determinados grafismos tanto a sonidos y onomatopeyas como a diferentes posibilidades instrumentales, que luego llevó a la práctica en sus animaciones para cortometrajes (figs. 6 y 7):

⁷² *Norman McLaren* (1914-1987) nació en Escocia. Estudió diseño en la escuela de arte de Glasgow, donde comenzó a experimentar con el cine y la animación. McLaren se mudó a New York en 1939. En 1941 fue invitado a ir a Canadá a trabajar para el *National Film Board*, abrir un estudio de animación y enseñar a animadores canadienses. McLaren fue pionero por sus experimentos dibujando directamente sobre la película, e incluso sobre la banda sonora, posibilitando una sincronía perfecta entre imagen y sonido.

Charles Martin "Chuck" Jones (1912 – 2002), animador, caricaturista, guionista y director norteamericano, creador de *Looney Tunes* y *Merrie Melodies*, del estudio de animación de Warner Brothers. Dirigió gran cantidad de cortos protagonizados por Bugs Bunny, Pato Lucas, El Coyote y Correcaminos, Pepé Le Pew y otros personajes, entre los que destacan *What's Opera, Doc?* (1957) y *Duck Amuck* (1952).

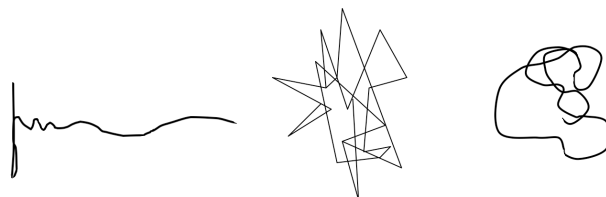


Fig. 6 Representación gráfica de los sonidos vocales “pooooooooooooo-o”, “tackety” y “goloomb” por “Chuck” Jones ⁷³

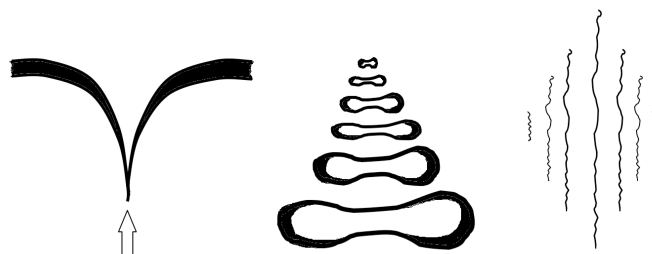


Fig. 7 Representación gráfica de un crescendo, el sonido de un fagot y de un arpa por “Chuck” Jones

En estos dibujos se pueden reconocer, de algún modo, ciertas similitudes mostradas con respecto a las representaciones gráficas de las características sonoras según Kandinsky ⁷⁴, cuyo sentido de correspondencia en relación con los sonidos ha sido ampliamente utilizado en el cine, sobre todo el cine de animación.

⁷³ Esquemas ideados por “Chuck” Jones para ilustrar y demostrar las posibilidades de representación abstracta de la música.

⁷⁴ Rafael Beltrán (1991: 49-51) propone en su tratado de ambientación musical algunas interesantes técnicas para realizar un montaje visual sobre una música predeterminada.

5. El movimiento y el gesto en la música

El movimiento en música. Representatividad del gesto

Cuando en nuestras conversaciones expresamos que la música “se mueve”, no hacemos sino equiparar un proceso a otro muy distinto, de forma imaginativa y metafórica, “*estamos tratándola como un objeto imaginario*”. De este modo, para poder entender mejor este proceso temporal cambiante lo sacamos “fuera del tiempo”, asignándole una forma espacial. Se trata, por tanto, de un falseamiento, pero todas las culturas musicales se basan en representaciones gestuales y de otros tipos ⁷⁵. El sonido tiene una influencia clave en la percepción del movimiento y la velocidad, sobre todo cuando se relaciona con la imagen: “*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.*” ⁷⁶

Parece evidente la relación que existe entre el ritmo musical y el movimiento, de modo que en todas las culturas se ha desarrollado en torno a actividades artísticas de expresión corporal a través de la música (danza, baile): “*El efecto que tiene la música en las acciones físicas repetitivas es ante todo rítmico. El ritmo está arraigado en el cuerpo de una forma que no se aplica de modo tan estricto en el caso de la melodía y de la armonía. La respiración, el acto de caminar, los latidos y el acto sexual son aspectos rítmicos de nuestro cuerpo. [...] Damos por sentado el hecho de que el ritmo impuesto afecta a nuestra capacidad para organizar nuestros movimientos.*”

⁷⁷ La música para danza es pura gestualidad y movimiento materializada en sonido o, dicho de otro modo, es la sublimación del movimiento de los bailarines.

⁷⁵ COOK, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano*, pág. 94

⁷⁶ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 21

⁷⁷ STORR, Anthony. *La música y la mente*, págs.. 55-56

Según la teoría gestual de Middleton ⁷⁸, la música audiovisual es capaz de justificar la *gestualidad* del movimiento expuesta en la imagen, no sólo de expresarla o representarla. Este planteamiento de *música gestual*, tomado de la idea de *gestualidad* presente en Bertold Brecht, otorga a la música un papel fundamental para caracterizar el comportamiento o la actitud de los personajes más allá de sus estados anímicos o emocionales. Adorno y Eisler describen con exactitud esta *gestualidad* musical:

“El elemento de unidad concreto de la música y del cine reside en el gesto. No se refiere al movimiento o al ritmo del film en sí, sino a los movimientos fotografiados y a la manera en que se reflejan en la forma de la propia película. Pero el sentido de la música no es tanto el de expresar este movimiento [...], sino el de desencadenar este movimiento o, para ser más exactos, el de justificarlo. La imagen concreta, como fenómeno en sí, carece de una motivación para este movimiento; [...]. En este momento interviene la música, que en cierto modo restituye la fuerza de gravedad, la energía muscular y la sensación de corporeidad. Dentro del efecto estético desempeña un papel estimulante del movimiento, pero no lo reproduce, de la misma forma que la buena música de ballet, por ejemplo la de Stravinsky, no expresa los sentimientos de los bailarines y tampoco se identifica con los personajes de la obra, sino que los relaciona con el movimiento.” ⁷⁹

Por otro lado, gran parte de la asociación visual-musical que produce significación puede ya encontrarse en la gestualidad de los intérpretes musicales, como afirmaba el propio Igor Stravinsky: *“La visión de los gestos y los movimientos de las diversas partes del cuerpo al producir la música es absolutamente necesaria, si se quiere que sea comprendida en toda su*

⁷⁸ Según el modelo de relaciones físico-dinámicas planteado y expuesto en el capítulo 3.

⁷⁹ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 99-100

plenitud”⁸⁰. Así, parte del significado de la música autónoma es revelado por la actitud motora (visual) del intérprete; en la música de cine es la imagen la que completa el significado.

A un gesto en la imagen se le puede hacer corresponder un “gesto musical”⁸¹, es decir, un sonido o un grupo de sonidos que, siguiendo el movimiento de dicho gesto, llevan a una resolución, o consecuente, tanto en la imagen como en el sonido. La música, entonces, constituye el impulso gestual necesario para dar credibilidad a las imágenes en movimiento mostradas en la película. Juan Chattah otorga a este tipo de asociación sonora-visual un componente metafórico, no tanto simbólico, e incluso es posible extender esta idea de modo que lo gestual en música, relacionado también con la gestualidad del movimiento de los intérpretes musicales, es empleado como metáfora del movimiento que expresan los “intérpretes visuales” (actores, objetos, etc.) en la pantalla:

*“Musical gestures, as mappings of physical movements (of biological or cultural origin) onto musical space, are often used in film music. I do not regard them as semiotic functions, but as metaphorical processes that establish a perceptual, biological, or cultural correlation between the music and what they represent. The communicative potential of musical gestures relies on metaphorical correlations rather than on symbolic interpretations.”*⁸²

Representatividad del movimiento visual por medio de la música

La música, es capaz de representar metafóricamente el movimiento, y ¿en qué consiste éste?: la *línea geométrica* es un ente invisible que viene

⁸⁰ Cit. por MEYER, Leonard, *La emoción y el significado en la música*, pág. 95

⁸¹ Jean Jacques Nattiez reconoce la existencia de una relación entre el gesto musical y el movimiento (kinesis), NATTIEZ (1990:67)

⁸² CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*, pág. 108

determinado por el punto que, al moverse, deja una traza como producto. La línea es, por lo tanto, inicio del movimiento ⁸³.

El movimiento en la imagen cinematográfica es logrado a través de diferentes procedimientos, dando como resultado un *tempo* o *pulso* visual: a) *Movimientos dentro del plano* (proporcionan la velocidad del movimiento interior), b) *El movimiento de la propia cámara* (proporciona la velocidad del movimiento de la cámara en panorámicas, *travellings* o *zooms*), c) *Los cambios de plano dados por el montaje* (otorga la periodicidad de los cambios de plano) o d) *La combinación de los anteriores procesos* ⁸⁴.

Todo este movimiento puede ser subrayado por el sonido y, de hecho, desde la aparición del cine sonoro, la sincronía sonoro-visual llega a puntos verdaderamente extremos, incluso a falsear la realidad. En el estudio de grabación se preparan los denominados “*efectos Foley*” ⁸⁵ para hacer creíble la imagen rodada. Cada movimiento ha de ser marcado por su sonido correspondiente: roces de ropa, chasquidos de un papel, saliva en los labios, un beso, etc. Todo ello ha conformado un especial lenguaje sonoro-cinematográfico estructurado en base a estereotipos sin los cuales la credibilidad del producto final puede verse puesta en tela de juicio. Incluso existen *clichés* asumidos por el público, como el disparo de un arma de fuego o el puñetazo, que suenan siempre de igual forma en las películas y, sin embargo, están completamente apartados de su verdadera naturaleza sonora. La música puede jugar un papel parecido a la hora de marcar o subrayar determinados movimientos en la imagen. Como artes del tiempo, cine y música comparten similares características, haciendo posible que el cerebro asimile dos eventos distintos como relacionados por una misma causa: por ejemplo, cuando se hace corresponder una misma duración para un movimiento concreto en la imagen (el movimiento de un brazo en elevación)

⁸³ KANDINSKY, Vasili Vasilievich. *Punto y línea sobre el plano*, pág. 57

⁸⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, pág. 33

⁸⁵ El termino “foley” debe su nombre a Jack Foley, quien desarrolló los efectos sonoros que buscan la recreación de sonidos o ruidos que por diversos motivos no fueron recogidos en el momento de la grabación de la escena cinematográfica.

con un evento sonoro (una nota o acorde que dura lo mismo que el movimiento de la imagen). Esta correspondencia se efectúa por sincronía, en lo que Michel Chion ha denominado *síncresis* (síntesis sonoro-visual en sincronía) ⁸⁶.

El movimiento visual proporcionado por el montaje, la cámara o los movimientos interiores al plano produce un *ritmo* global como “superposición de ritmos” a los que se añade el ritmo sonoro de los diálogos y los ruidos ⁸⁷, donde la música se incluye en el film como superposición de unidades rítmicas:

“En música se entiende esencialmente por movimiento la unidad de medida constante que forma la base de cualquier fragmento, tal y como aproximadamente viene dada por el metrónomo, aunque también pueda entenderse otra cosa, como, por ejemplo, los grupos de figuras más rápidos [...] o el movimiento en un sentido más elevado, el ritmo general, la proporción entre las partes y su relación dinámica, la continuación y la expiración de la forma globalmente considerada.” ⁸⁸

Se puede determinar que el ritmo cinematográfico y el ritmo musical se parecen de modo que pueden establecerse múltiples analogías ⁸⁹. En el movimiento mismo se pueden determinar diferentes parámetros espaciales que, en su representación musical, se corresponden con los parámetros musicales. De esta forma se dan los siguientes tipos de correspondencia movimiento-sonido: a) *Temporal*: el sonido musical dura lo que dura el desplazamiento; b) *De altura física-sonora*: el cambio de altura relativa en la vertical del espacio implica un cambio de altura musical también relativa;

⁸⁶ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 65

⁸⁷ FRAILE, Teresa, *Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., pág. 214

⁸⁸ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, pág. 89

⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 90

c) *De textura-movimiento*: el paso de una mano por una superficie rugosa puede representarse musicalmente por la duración de una nota larga más una determinada textura instrumental o tímbrica (un cierto efecto en un violín, como por ejemplo, el paso de una uña deslizándose sobre la cuerda).

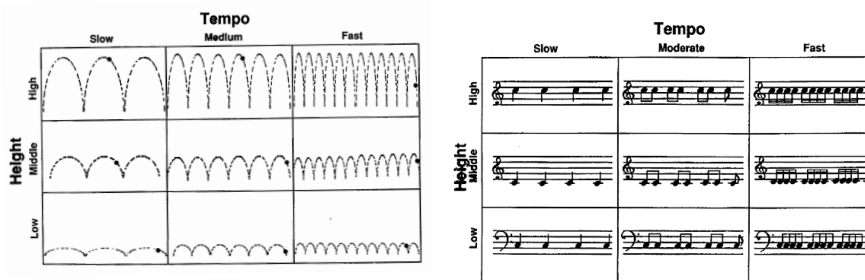


Fig. 8 Correspondencia entre el movimiento de una bola botando a diferentes alturas y velocidades y su representación musical ⁹⁰

El movimiento de un objeto traza una línea que puede representarse con un sonido musical que evoluciona en el tiempo. La *horizontalidad* se representa con la continuidad de un sonido o sonidos en el tiempo; la *verticalidad* subiendo o bajando en el plano suele representarse con la continuidad de los sonidos en un gran *portamento* ascendente o descendente. La representación del movimiento puede llevar al trazado de formas geométricas por medio del sonido musical: el movimiento circular, ondulante, rectilíneo, triangular, es fácilmente reproducible a través del proceso cambiante y modulable que experimentan los sonidos en el tiempo en base a los diferentes parámetros presentados anteriormente, por lo que la variedad y sutileza de las representaciones puede ser muy extensa, pudiéndose lograr una gran fidelidad en correspondencia con el movimiento visual (figs. 8 y 9).

Este tipo de representación sonoro-visual ha sido aprovechada hasta sus últimas consecuencias por el cine de animación, dando lugar al seguimiento fiel del movimiento de los personajes y objetos animados en un proceso que

⁹⁰ Figuras extraídas del artículo de Annabel J. Cohen, *How music influences the interpretation of film and video: Approaches from experimental psychology*, ed. R.A. Kendall and R. W. Savage, *Selected Reports in Ethnomusicology: Perspectives in Systematic Musicology* 12: págs. 15-36, 2005

se ha denominado “*mickeymousing*” (o “*mickeymouse-music*”), por su origen en el dibujo animado.

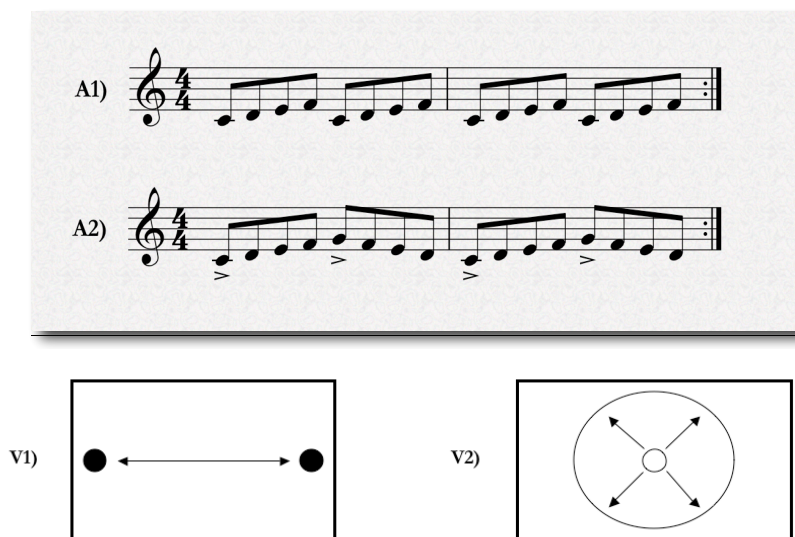
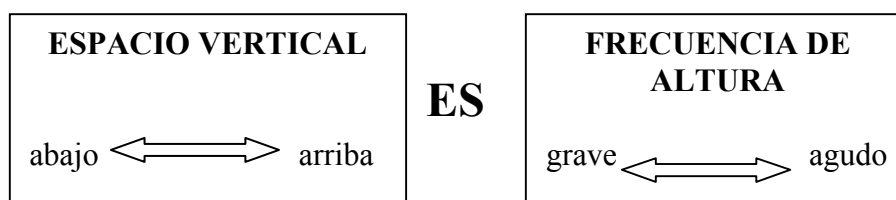


Fig. 9 Representación musical de un movimiento rectilíneo (A1-V1) y uno circular (A2-V2), donde los acentos marcan los cambios de dirección ⁹¹

Otra forma de plantear las relaciones entre música y el espacio y el movimiento es la aportación de Juan Chattah a partir de formulaciones de la *pragmática* y la *semiótica* ⁹². Según el modelo de análisis de Chattah, en el cine se establecen determinadas *metáforas icónicas cualitativas* que relacionan de forma lineal elementos visuales y musicales. Es frecuente, sobre todo en determinado tipo de música para cine de animación, el uso de metáforas que relacionan la altura física de los objetos con la altura musical:



⁹¹ Figuras que ilustran el artículo de Scott David Lipscomb, *The perception of audio-visual composites: Accent structure alignment of simple stimuli*, Selected Reports in Ethnomusicology 12: págs. 37-67, 2005

⁹² CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*. The Florida State University Collage of Music, 2006, págs. 1-2

Del mismo modo, se establecen a menudo correspondencias entre la velocidad del movimiento físico con el *tempo* musical (velocidad metronómica) o las figuraciones rítmicas (que también representan velocidad en el movimiento musical).



Empleando este tipo de lenguaje metafórico, los títulos iniciales de la película “*Vértigo*” (Alfred Hitchcock, 1958) son acompañados y resaltados por una música que describe y apoya los eventos visuales, fundamentalmente abstractos, exceptuando la cara y los ojos de una mujer que aparecen fugazmente.

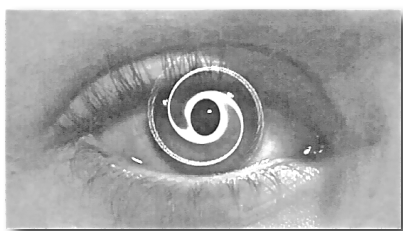


Fig. 10 *La espiral de los títulos de “Vértigo”*

Diferentes acordes apoyan la aparición de los títulos y rótulos de los nombres de los protagonistas, mientras un *ostinato* “circular” en *tresillos* acompaña todo el preludio, representando la sensación de “vértigo”. El movimiento circular es representado por este motivo en *tresillos* que comienza en un punto (la nota re) y progresa arpegiando las notas del acorde hasta el re de la *octava* más grave para volver a progresar de nuevo en *arpeggios* nuevamente hasta la nota de comienzo, en un sentido “circular” o “espiral”.



Fig. 11 *Ostinato “circular” representando la espiral*

Las figuras espirales que aparecen en diferentes colores son resaltadas por este *ostinato* circular (fig. 11), y la espiral que se superpone a un ojo (fig. 10), que va creciendo poco a poco de tamaño acercándose al espectador, es representada mediante un arpeggio menor ascendente en *crescendo*, basado en el acorde *Eb-(maj7)*, que interpreta la sección de violines (fig. 12)



Fig. 12 *Representación del movimiento de la espiral de “vértigo” en el ojo*

En definitiva, la música describe todos los elementos visuales presentes en la pantalla: las apariciones de títulos, el movimiento de las espirales de color y la presentación de las listas de créditos, y para ello, Bernard Herrmann, compositor de la partitura, utilizó todos aquellos recursos musicales que de forma casi instantánea se relacionan con las representaciones de formas geométricas y de movimiento presentadas por la imagen ⁹³.

⁹³ Consultar el análisis detallado de este bloque musical en la “Parte práctica”, págs. 551- 557

6. Espacialidad. Asociaciones entre espacio y música

Representatividad del espacio. Espacialidad en la música

Una de las funciones descriptivas de la música más empleadas es aquella que relaciona directamente el espacio que se muestra en la imagen con determinados modos de representación musical. Desde los inicios del cine se han hecho corresponder elementos visuales como es el tamaño, con el matiz sonoro, el silencio, con el espacio insondable o la amplitud espacial, o lo angosto de un lugar con expresiones musicales de poca envergadura. Este tipo de metáforas se han empleado utilizando los recursos del lenguaje musical e instrumental. Pero en los últimos tiempos la tecnología ha permitido, además, colocar espacialmente los objetos sonoros en el espacio mediante el uso de sistemas “surround” y sonido “3D”.

Los hallazgos científicos han determinado cómo la experiencia sonora está enraizada directamente con la experiencia espacial: “[...] *el sistema auditivo se desarrolló a partir del sistema vestibular, cuya función principal consiste en proporcionar información sobre los conceptos arriba, abajo, izquierda, derecha, detrás y delante. [...] Es imposible disociar la percepción sonora de la percepción del espacio y el movimiento.*”⁹⁴

La música es utilizada a menudo para suplir las características del sonido realista como expresión del espacio, pero empleando sus propios códigos musicales. La representación del espacio en la imagen cinematográfica viene dada por el uso de los diferentes tamaños de plano (plano general, medio, primer plano, etc.) o la profundidad de campo determinada por el objetivo de la cámara, a la que ayuda en numerosas ocasiones la música completando o complementando lo que la imagen muestra. En los últimos tiempos, la

⁹⁴ STORR, Anthony. *La música y la mente*, pág. 216

representación en la pantalla emplea sistemas que emulan con éxito el volumen o la profundidad espacial mediante sistemas visuales “3D”. Por otra parte, la música, por su carácter temporal, actúa perfectamente como caracterizadora del espacio-tiempo mostrado en la imagen, por lo cual, una música que acompaña determinada imagen situada en un espacio concreto se adhiere instantáneamente a ese lugar, representándolo. De este modo, es muy habitual y eficaz el uso de una misma música para delimitar un único espacio cuando se muestran en pantalla dos planos aparentemente desconectados espacialmente, pero que pertenecen al mismo espacio de la acción.

La “espacialidad” ha sido representada a través de la evolución de los diferentes sistemas de audio que han ido desarrollándose a lo largo del pasado siglo. La aparición del sistema *stereo*, y posteriormente de los sistemas *multicanal* (*surround* 5.1, 7.1, 9.1), han hecho posible la ubicación en el espacio tridimensional de la fuente productora del sonido, tratando *de recrear un espacio sonoro virtual en el que el oído podía localizar diversas fuentes*⁹⁵. Actualmente estos sistemas, presentes en las salas de cine, permiten la creación de un espacio sonoro acorde con las imágenes en movimiento que se suceden en la pantalla. Así, la estética cinematográfica dio un nuevo giro sólo comparable con la aparición del cine sonoro o de la película en color.

La *espacialidad* puede representarse a través de los siguientes parámetros, reproducibles técnicamente: a) *Ubicación de la fuente sonora en el espacio*: sistemas de “espacialización” sonora; panorama *stereo* (L, R), altavoz central, altavoces laterales L y R y traseros L y R, subgraves (*subwoofer*). Permite el desplazamiento en el espacio de un objeto musical, cambiando de lugar el origen de la fuente sonora. b) *Efectos de reverberación*: ecos, *reverbs*, simulación de reverberaciones que tienen lugar en espacios concretos (un auditorio, un salón, una iglesia, etc.). Permite reproducir las condiciones de reflexión acústica espacial del sonido⁹⁶. A través de estos medios de

⁹⁵ DOMÍNGUEZ LÓPEZ, Juan José, *Tecnología del sonido cinematográfico*, pág. 35

⁹⁶ Los efectos sonoros aplicados a la música (*reverbs*, ecos, *delays*, distorsiones, etc.) constituyen un aporte de significación añadido al de la propia materia musical tradicional, aspecto el cual es específico de la música cinematográfica.

reproducción sonora es mucho más sencillo y eficaz representar el movimiento visual mostrado en pantalla mediante el sonido, constituyendo un sistema técnico-material que se añade al de la propia escritura musical tradicional.

Es posible analizar la “especialización” musical bajo tres niveles: *acústico*, *fenomenológico* y *estructural* ⁹⁷. Un primer *nivel acústico* está referido al propio posicionamiento acústico de la producción musical. Indica el lugar físico de la “emisión” sonora. El *nivel fenomenológico* se refiere a la percepción fenomenológica de la “espacialidad” musical determinada por la psicología del oyente. Este aspecto se centra en el acto de “recepción”. Por último, el *nivel estructural* está determinado por el propio “texto musical”. La partitura adquiere su propia autonomía estética como obra plástica, donde el compositor sitúa gráficamente en el espacio los sonidos que luego sonarán “especializados”.

Por otro lado, el espacio musical puede estar definido también en la propia música, en términos de “textura”. Así, se pueden encontrar tres figuras del espacio musical: ⁹⁸

- a) **Línea:** la duración musical es percibida como una línea que sube, baja, salta, se detiene, etc. Su textura es la melodía, que puede ser delgada (el “canto gregoriano”, por ejemplo), o espesa (una *homofonía* o *heterofonía* ⁹⁹)
- b) **Superficie:** la superficie musical está determinada por una textura en bloques o tapices sonoros, como los “clusters”, de forma que no existe un pulso, dando la sensación de ausencia de movimiento, en una experiencia de lo infinito o lo eterno. La denominada “música textural” se basa en superficies musicales (“*Atmosphères*” y “*Lux Aeterna*”, de Ligeti o el “*Treno por las víctimas de Hiroshima*”, de Penderecki)

⁹⁷ PARRET, Herman, *De la semiótica a la estética*, págs. 93-100

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 96-97

⁹⁹ Los corales de J.S. Bach son el ejemplo más evidente de homofonía.

- c) **Profundidad:** es la tridimensionalidad dada por las diferentes capas sonoras presentes en el contrapunto (las “*Fugas*” de Bach, por ejemplo), o en la armonía (las obras clásicas y románticas de Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms)

Se puede establecer entonces, una relación directa entre el tipo de imagen mostrada (unidimensional, bidimensional o tridimensional) y la textura musical, de modo que la relación musical-visual planteada entre imagen y sonido se dé en términos espaciales.

El silencio como representación espacial y dramática

El silencio forma parte ineludible de la propia música y por tanto, de la interacción que establece con la imagen, de tal forma que *“ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio.”*¹⁰⁰

La impresión del silencio en el espectador puede producirse de dos formas distintas: una por medio del contexto, cuando se le hace preceder de una secuencia muy ruidosa o con mucho sonido y música, como contraste; otra haciendo oír ruidos o sonidos muy tenues, asociados a la idea de calma¹⁰¹.

Según Víctor Pliego de Andrés (profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), el silencio en las obras musicales puede situarse en tres momentos distintos con diferente significado:

“...en términos generales, podemos reconocer en la música tres tipos de silencio: previo, intermedio o final. El silencio previo es un silencio de expectación y tensión ante el comienzo de la música. El silencio intermedio puede ser estructural o expresivo. El silencio estructural aparece entre distintas secciones o movimientos y produce relajación. El silencio expresivo es más inesperado y produce tensión. Por

¹⁰⁰ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 59

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 60 y en BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, pág. 45

último está el silencio final, que deja espacio para la resonancia de la música en el recuerdo de la memoria.” ¹⁰²

Como experiencia espacial, el silencio actúa como metáfora: el espacio, es un vacío, es la representación de la nada, y en el ámbito sonoro, el silencio es lo opuesto al sonido, el silencio representa al espacio: *“La experiencia del silencio es espacial”* ¹⁰³. El silencio sólo puede ser percibido en relación al sonido, en relación a la materialidad de los sonidos musicales, sin embargo *“la música es lo que expresa con más fuerza la gran vivencia que representa el silencio”* ¹⁰⁴. El silencio, en música, puede tener una función puramente dramática, pero también, en relación a su materialidad, o, mejor expresado, en relación a su “inmaterialidad”, puede funcionar como expresión espacial: cuanto mayor es el silencio, más grande es el espacio. El silencio, en relación con las imágenes, es espacio, amplio espacio estático en contraste con el “sonido” del movimiento: *“El silencio alcanza su máxima profundidad cuando en un gran espacio se oyen los rumores que proceden de lugares lejanos. El espacio más amplio puede ser mi espacio, mi entorno, si mi oído lo abarca y el ruido del mundo exterior llega a mí desde cualquier parte.”* ¹⁰⁵

El silencio, por sí mismo, también tiene determinadas connotaciones: es la noche, la quietud, la infinitud, el universo, el pensamiento, la reflexión, la muerte... Así, el silencio, en música, puede aportar la riqueza de la expresión al sonido apareciendo como efecto acústico, y *“en el film, el silencio puede ser extraordinariamente vivo y variado, porque aunque no disponga de tonos, posee gran número de expresiones mímicas y gestos.”* ¹⁰⁶

Usado como representación dramática, el silencio produce expectación, en contraste con el ruido, que produce tensión, aunque en determinadas situaciones estas relaciones pueden mostrarse al contrario, es decir, silencio

¹⁰² <http://www.gescaem.com/2011/11/12/el-silencio-en-la-musica-beethoven/> Consulta: 28 de Febrero de 2014

¹⁰³ BALÁZS, Bela, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, pág. 166

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 203

¹⁰⁵ *Ibid.*, pág. 167

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 167

como expresión de tensión y ruido como expresión de expectación. El silencio está asociado, como subjetividad, a motivos de contraste y a estados anímicos de tranquilidad, piedad, humildad, compasión, indulgencia, desprecio, desesperanza, arrepentimiento, etc. y es empleado como imitación de la intimidad, el encierro, la infinidad, la muerte, la desolación, etc.¹⁰⁷

En el cine la ausencia de música en una secuencia en la que el espectador espera escucharla, puede ser empleada como un elemento dramático más, como un contraste o como ruptura de tal expectación. Un buen ejemplo de ello se encuentra en *“Con la muerte en los talones”* (*“North by Northwest”*, Alfred Hitchcock, 1959), en la persecución de la avioneta a Cary Grant, cuyo silencio musical denota también el espacio y la amplitud de los campos de maíz en los que transcurre la acción¹⁰⁸. En este caso el silencio es un elemento que aporta mayor realismo a la acción dramática, manteniendo el suspense y realzando el resto de elementos sonoros: el motor de la avioneta fumigadora que se aleja y progresivamente se acerca al desesperado protagonista, los disparos de su ametralladora y el ruido de la explosión al estrellarse con el camión y hacer estallar su tanque de gasolina. La decisión de mantener en silencio la secuencia no pudo ser más acertada, ya que el espectador espera escuchar música en una secuencia clásica de acción y persecuciones y, en cambio su ausencia permite potenciar el efecto dramático perseguido por Hitchcock, contrastando con otras secuencias de la película musicalizadas por Bernard Herrmann. Este ejemplo muestra la cualidad del silencio como potenciador dramático: recurrir al silencio puede enfatizar el drama¹⁰⁹.

Diseño sonoro y Onomatopeya

Relacionados con el *diseño sonoro* (“sound-design”)¹¹⁰ de la película se pueden considerar los diferentes parámetros del sonido que aparecen en la

¹⁰⁷ BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, pág. 44

¹⁰⁸ XALABARDER, Conrado, *Música de Cine, una ilusión óptica*, pág. 92

¹⁰⁹ KARLIN, F. y WRIGHT, R., *On the Track*, págs. 152-153

¹¹⁰ El *diseño sonoro* consiste en programar, concebir, seleccionar y organizar el sonido en función de comunicar una idea, hacer verosímil un espacio virtual y transmitir determinadas sensaciones al espectador de un producto audiovisual. En EEUU, el *sound designer* es el

banda sonora con las características necesarias para funcionar como un signo icónico, muchos de ellos relacionados con la representación espacial ¹¹¹. Los parámetros utilizados comúnmente son los siguientes ¹¹².

1) Reverberación (<i>reverb</i>)	
SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO
Sonido	Entorno espacial en el cual el sonido se presenta
Sonido	Dentro o fuera de la <i>diégesis</i> ¹¹³
2) Ecuilización (<i>EQ</i>) y volumen	
SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO
Sonido	<i>Ecuilización</i> : Medio de transmisión (agua, una radio...)
Sonido	<i>Volumen</i> : Distancia a la fuente sonora
3) Emplazamiento del sonido (<i>Sound Placement</i>) (Stereo, 5.1)	
SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO
Sonido	Relación espacial con la fuente sonora

responsable de la planificación y realización de ciertos sonidos específicos de una película.

¹¹¹ CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*, pág. 116

¹¹² Es de destacar el papel que en los medios audiovisuales tienen los profesionales “técnicos”, en este caso, los ingenieros de sonido y los mezcladores, cuya aportación es relevante también a nivel de significación final del producto.

¹¹³ Se estudia la *diégesis* en el capítulo 13

4) Curva envolvente (envolvente del sonido)	
SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO
Sonido	Inversión de la dirección del tiempo cronológico (si se revierte la curva envolvente)

Cuadro 2 Significado de los diferentes parámetros sonoros

Otra forma de asociación frecuente en el lenguaje de la música cinematográfica consiste en representar elementos musicalmente a través de sus características sonoras, a modo de “onomatopeya”. En este caso la relación que se establece entre ambos elementos puede ser considerada como una función semiótica, más que como una metáfora icónica cualitativa, ya que la conexión entre el *significante* (el sonido musical) y el *significado* (el sonido real) está basada en la similitud entre ambos conceptos, ya que se trata del mismo componente, el sonido ¹¹⁴. Este tipo de “onomatopeyas” tienen lugar a través de las asociaciones que se establecen entre el sonido del entrecocar de huesos y el sonido de un xilófono, el canto de un pájaro y un trino realizado por una flauta, un trémolo con un temblor de tierra, etc.

¹¹⁴ CHATTAH, Juan, Op. cit. pág. 122

7. El color en la imagen y el timbre instrumental

Aportaciones del color en la imagen. Significado del color

Tanto luz como sonido son fenómenos vibratorios cuya relación ha sido objeto de estudio desde el siglo XVIII. Algunos autores han intentado demostrar este hecho desde experiencias *sinestésicas* ¹¹⁵, donde el perceptor encuentra una asociación directa entre determinado sonido con un efecto lumínico concreto, generalmente relacionado con el color. Desde un punto de vista artístico, algunos compositores han experimentado con estas relaciones en su música (Schönberg, Scriabin, Stokowski, Varèse), basándose en conceptos ya planteados por Alexander Wallace Rimington en su libro *Colour-Music. The Art of Mobile Colour* de 1912, quien patentó y construyó un “órgano de color”, un instrumento de características similares a las del “piano octophonic” del pintor futurista Vladimir Baranof-Rossiné ¹¹⁶.

También Kandinsky teorizó sobre los efectos que produce el color en el espectador de las obras pictóricas ¹¹⁷, llegando a la conclusión de que los efectos que tiene el color en el perceptor de la imagen son principalmente dos, un *efecto físico* en el cual el ojo, tras la impresión de la imagen en la retina, queda en un primer instante fascinado por la belleza y las calidades del color, y un *efecto psicológico*, en el que la fuerza del color produce una vibración anímica, es decir, el color impresiona el alma ¹¹⁸.

¹¹⁵ *Sinestesia*: f. 1 *Fisiol.* Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo. 2 *Psicol.* Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. 3 *Ret.* Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. (Diccionario Enciclopédico Espasa, Espasa Calpe, 1998)

¹¹⁶ TORRES SIMÓN, F.J.. *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*, 2011, págs. 199-201

¹¹⁷ KANDINSKY, Vasili Vasilievich, *De lo espiritual en el arte*, págs. 76-97

¹¹⁸ *Ibíd.*, pág. 55-59

Dada la fuerte influencia del color, su efecto en el perceptor es básicamente natural, es decir, de interpretación universal. A partir de ahí, cada color contiene y representa una serie de significaciones culturales asumidas por cada receptor, dándose ciertas variantes en determinadas regiones geográficas. Las asociaciones psicológicas producidas entre los colores y otras percepciones de los sentidos pueden llegar a producir fenómenos de *sinestesia*, y los artistas han empleado este tipo de confusión de manera retórica.

Para Kandinsky los colores tienen un significado interpretable ¹¹⁹ : el *negro* representa la muerte, el misterio, lo siniestro, pero también es empleado como un color elegante y que puede representar el poder. El *blanco*, por el contrario, es la luz, la paz, la pureza, el nacimiento, pero también puede aparecer como distante y frío. El *gris* es un color neutro que puede reflejar aburrimiento, comedimiento e, incluso, remitir al pasado o a la vejez. El *azul* representa la confianza, la nobleza, la infinitud del cielo y el mar, es un color sereno, tranquilo, puro, pero cuando se trata de un azul claro, se hace más contemplativo, melancólico y triste, etc. Todas estas asociaciones que configuran la *semiótica* del color, extendida a su representación musical, permiten un alto grado de significación subliminal con el que juegan los cineastas a la hora de plantear un mensaje rico y complejo, a la vez que sutil, en sus obras.

Significado del color instrumental e interacciones con el color visual

La asociación entre la luz, los colores y los sonidos es algo que en todas las épocas se ha venido señalando como posible, y dado que tanto la luz como el sonido son fenómenos físicos vibratorios, la relación es lógica y justificable en términos que demuestra la Física. Ya desde los tiempos de Berlioz, los músicos lo han venido mostrando como algo posible, tanto poéticamente como estéticamente, e incluso basándose, en planteamientos científicos.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pág. 77-88

Sin embargo, más allá de la discusión de si, ciertamente, se da una relación físicamente comprobable entre ciertos fenómenos lumínicos y determinados sonidos, lo cierto es que, en su aplicación práctica, en su aplicación musical, se pueden plantear ciertos interrogantes acerca de su viabilidad estética; estos fueron ya expuestos por Leopold Stokowski:

*“La mayoría de los músicos creen que hay relación íntima entre el color y la música. [...] Casi todos los músicos creen que diferentes clases de timbres sugieren clases de colores correspondientes y que diferentes grados de sonido pueden también dar la sensación de varios colores. [...] Ésta es probablemente una reacción personal y psicológica porque muy rara vez ocurre que dos músicos estén de acuerdo sobre el color de cada sonido. [...] En cierto modo, el color y el sonido tienen características físicas similares porque poseen importantes fundamentos en común. En otro sentido, son muy diferentes en su naturaleza. Tanto color como sonido tienen frecuencia, intensidad y duración.”*¹²⁰

Otra cuestión que se plantea con frecuencia a la hora de musicalizar un film es el hecho de duplicar mediante el sonido aspectos ya presentes en la imagen, y si es oportuno o no presentar este paralelismo, algo que observan Adorno y Eisler:

*“Estas equivalencias absolutas [...] tienden más o menos a emparejar cualquier matiz cromático del film con un matiz idéntico del sonido. Si prevaleciese esta identidad, y no es éste el caso, [...] quedaría en pie la cuestión de cuál es su utilidad, y de por qué un medio tiene que reproducir precisamente lo que, de acuerdo con esta concepción, ya produce otro de forma idéntica, redundancia con la que no hay nada que ganar y con la que, en todo caso, se incurre en el riesgo de perder algo.”*¹²¹

¹²⁰ STOKOWSKI, Leopold. *Música para todos nosotros*, págs. 49-50

¹²¹ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, pág. 87

Más allá de discusiones estéticas, es posible asignar a los diferentes timbres instrumentales cualidades materiales que ayuden a relacionar sus sonoridades con impresiones correspondientes a distintas intensidades de luz, colores o texturas. Según la teoría del color de Kandinsky los colores tienen una cierta correspondencia con los timbres instrumentales: el *azul* en una forma profunda y solemne se puede comparar con un órgano. El *azul claro* tiene relación con la flauta. El *azul oscuro* corresponde a un violoncello. El *azul más oscuro* tiene los tonos del contrabajo. El *rojo frío claro* puede expresarse musicalmente con los tonos altos, claros y vibrantes del violín. El *rojo cinabrio* suena como la tuba o el redoble del tambor. El *naranja* es como una campana, un barítono potente o una viola. El *violeta* se parece al sonido del corno inglés, de la gaita. El *violeta oscuro* suena como los tonos graves de los instrumentos de madera, como el fagot¹²².

De una forma eminentemente práctica, Rafael Beltrán propone al futuro ambientador musical el uso de relaciones de timbre instrumental en determinadas secuencias donde predomina un concreto color en la imagen:

*“El color de una secuencia, usado como expresión gráfica, tiene su correspondencia con la expresividad psicológica del timbre de los instrumentos musicales. Esta aseveración puede ilustrarse considerando de forma empírica la analogía entre diversos timbres y los colores del espectro visual. Así, puede decirse que la brillantez del grupo del metal y del grupo de cuerda puede sugerir un timbre caliente y agresivo como el color rojo. Instrumentos del grupo de madera, especialmente de la familia de la flauta, un timbre frío y distante como el color azul. Un color intermedio, el violeta, lo puede sugerir el sonido de los instrumentos de la familia del clarinete, con su timbre brillante y al mismo tiempo hueco.”*¹²³

¹²² KANDINSKY, Vasili Vasilievich, Op. cit., págs. 88-90

¹²³ BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, págs. 31-32

También efectúa una correspondencia entre colores determinados con formas de onda procesada por sintetizador: el *rojo* se corresponde con una onda con forma “diente de sierra”, el *azul* tiene su correspondencia en una onda sinusoidal (onda pura o simple), o el *violeta* con una onda cuadrada.

Estableciendo una gran división de los colores, Beltrán hace corresponder a cada grupo algunos timbres instrumentales de este modo: a) *Colores cálidos* (p.e., rojo, amarillo, etc.): trompa, cuerda, vibráfono, guitarra, arpa (tesitura media-grave); b) *Colores fríos* (p.e. verde, azul, gris, etc.): piano (tesitura aguda), violín (tesitura muy aguda); c) *Colores ásperos* (p.e. marrón tierra, ocre, etc.): fagot, oboe, saxofón, trompeta con sordina, guitarra con distorsión; d) *Colores claros, transparentes* (p.e. blanco, amarillo, rosa pálido, azul cielo, etc.): flauta, flautín, celesta, glockenspiel; e) *Colores oscuros, opacos* (p.e. negro, marrón, azul cobalto, azul marino, etc.): flauta (tesitura grave), flauta en sol, flauta baja, clarinete (tesitura grave), clarinete bajo, violoncello, contrabajo, cuerda con sordina; f) *Colores incisivos, brillantes* (p.e. amarillo limón, blanco nieve, etc.): xylófono, piano (matiz *forte*)

Así, los colores claros están relacionados con sonidos agudos y los colores oscuros con los sonidos graves, del mismo modo que la “claridad” se asocia a las “expresiones agradables” (regocijo, sinceridad, diversión, admiración, etc.) y la “oscuridad” a “expresiones desagradables” (terror, pesadumbre, maldad, irritación, etc.)¹²⁴

Otras relaciones de color que suelen darse son las siguientes: los tonos terrosos (*ocre, marrón oscuro*) se corresponden con la cuerda, en cambio, los tonos luminosos, *blancos* y *amarillos* vivos se corresponden con el metal.

Pueden encontrarse en la cinematografía abundantes ejemplos que corroboran estas correspondencias: Alberto Iglesias empleó una orquesta de cuerdas para la música de “*Tierra*” (Julio Medem, 1996), efectuando una clara analogía entre los instrumentos y el color terroso empleado para la fotografía del film. El carácter arenoso, rugoso, terroso de la cuerda frotada enlazaba perfectamente con el argumento de la película, al tiempo que,

¹²⁴ *Ibíd*, págs. 20-21

subliminalmente, las imágenes parduzcas mostradas en la pantalla remitían al propio color de la madera de los instrumentos (violines, violas, violoncellos y contrabajos). En las películas de Pedro Almodóvar, donde la fotografía exagera los colores básicos (rojo, azul y amarillo) presentando los objetos de manera un tanto postmoderna, pop y “kitsch”, su compositor, Alberto Iglesias emplea, además de los instrumentos de la orquesta, instrumentos populares que representan la decadencia que muestran los propios personajes, como son el saxofón o el acordeón (“*Todo sobre mi madre*”, P. Almodóvar, 1999) ¹²⁵

¹²⁵ NIETO, José, *Música para la Imagen. La Influencia Secreta*, pág. 93-98

8. Sincronismo. Coincidencia de eventos visuales y musicales

Definiciones. Tipos de sincronía

La teoría de la Gestalt plantea en uno de sus principios el hecho de que nuestra percepción suele agrupar algo que ve y algo que oye por “proximidad”. Cuando dos elementos distintos coinciden en el tiempo, es decir, son *sincrónicos*, por este principio de “proximidad”, se relacionan, produciendo un significado conjunto, dado que el perceptor asocia los diferentes eventos dentro de la misma relación causa-efecto ¹²⁶. De este modo, todo proceso donde dos o más eventos tienen lugar en sincronía, produce una interrelación de diferentes significados para dar como resultado un significado nuevo.

Michel Chion denomina este fenómeno como “síncresis” (unión de sincronía y síntesis), por el cual una imagen y un sonido, percibidos simultáneamente se conectan espontáneamente como un todo indivisible. El término “síncresis”, según Chion, define la *“soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional”* ¹²⁷. Su asimilación por parte del receptor no es absolutamente automática, y se rige por leyes *gestálticas* a través del contexto total en que surge la sincronización de elementos.

Dado que la luz viaja con una velocidad muy superior a la del sonido (300.000 km / seg. frente a aproximadamente 343 m / seg.), y también debido a la diferente velocidad en la percepción de sucesos de los sistemas auditivo y visual, los eventos producidos no estrictamente en simultaneidad pueden ser percibidos como sincrónicos. Es decir, aquellos eventos no físicamente

¹²⁶ Principio de proximidad: “Las cosas más cercanas entre sí dan la impresión de ir juntas”, en WEITEN, Wayne, *Psicología: temas y variaciones*, pág. 143

¹²⁷ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 65

sincrónicos, pero muy próximos temporalmente, dada la incapacidad de los mecanismos perceptivos humanos para percibir la realidad de este tipo de asincronismo, suelen ser asumidos como simultáneos.

En términos técnicos, dependiendo de la forma en que se determine la sincronía sonido-imagen, la sincronía puede ser denominada *real (absoluta)* o *ficticia (relativa)*, según el tipo de sincronización técnica que se realice al llevar a cabo el montaje sonoro-visual de la película. El compositor y el montador de la música juegan con el “defecto” de percepción de sincronía de los sistemas óptico y auditivo para crear diferentes tipos de sincronizaciones. La sincronía *real o absoluta* hace coincidir perfectamente dos eventos en un mismo instante temporal. La sincronía *ficticia o relativa* no es real, sólo percibida como tal. Proponemos, de este modo, establecer una clasificación de los tipos de sincronía atendiendo a su naturaleza ¹²⁸: la sincronía se considera *dura* cuando la sincronización entre el evento visual y el evento sonoro se percibe en total sincronía, aún cuando ésta no se produzca en términos absolutos. Así, la *sincronía dura* puede ser *real* o *ficticia*, considerando *sincronía dura real* a aquella que hace coincidir exactamente en un punto concreto del tiempo a ambos eventos. La *sincronía dura ficticia* ocurre cuando la sincronía no es tal, pero la desincronización se produce dentro del denominado “margen de error de sincronía”, que se establece dentro de un margen de dos fotogramas, es decir, cuando el ojo-oído no es capaz de percibir una desincronización menor de dos fotogramas con respecto a un evento sonoro. La *sincronía dura* se percibe como tal generalmente cuando el ataque del sonido es incisivo y claro, por ejemplo cuando es producido por instrumentos de percusión o cuando el sonido muestra un ataque preciso. Usualmente el desfase en *sincronía dura ficticia* se produce adelantando el sonido con respecto a la imagen, potenciando el efecto que produciría la percepción simultánea (*sincronía dura real*). Por otro lado, la sincronía se considera *blanda* cuando la sincronía no es percibida con total precisión, aún cuando ésta se produzca en términos absolutos. En este caso el espectador

¹²⁸ Esta propuesta de clasificación tiene como objeto determinar con la mayor precisión el tipo de sincronía con la que se simultanean música e imagen en términos de significación del producto audiovisual.

percibe una *sincronía suave real* cuando el sonido está perfectamente sincronizado con la imagen, pero el sonido se produce con un ataque “blando”¹²⁹, sin embargo cuando la sincronía no se da en términos absolutos, pero se produce en torno al “margen de error”, es decir, se produce dentro del margen de cuatro fotogramas, se considera *sincronía blanda ficticia*¹³⁰.

TIPOS DE SINCRONÍA	Características
SINCRONÍA DURA Real	Sonidos con claro ataque y en perfecta sincronía
SINCRONÍA DURA Ficticia	Sonidos con claro ataque y “desincronía” dentro del “margen de error” de <u>dos fotogramas</u> . Usualmente el desfase se produce adelantando el sonido con respecto a la imagen
SINCRONÍA BLANDA Real	Sonidos de ataque “blando” o lento en perfecta sincronía
SINCRONÍA BLANDA Ficticia	Sonidos de ataque preciso y también lento, dentro del “margen de error” de <u>cuatro fotogramas</u> . Usualmente el desfase se produce retrasando el sonido con respecto a la imagen

Cuadro 3 Clasificación de los tipos de sincronía

¹²⁹ Por ejemplo, el inicio de una nota tocada por una sección de violines en matiz *pianissimo*, donde la producción de la nota se realiza muy lentamente.

¹³⁰ GUSTEMS, Josep (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*, Universidad de Barcelona, 2012, pág. 144

Aporte de significado a través del sincronismo sonido – imagen

Los diferentes tipos de sincronía se han empleado en el cine para otorgar distintos significados. Cuando la sincronía empleada es *dura*, ya sea real o ficticia, la imagen o fotograma sincronizado con el sonido o música queda marcado de forma especial, ya que el sonido subraya el momento exacto en que aparece la imagen. Esta forma de sincronización ha sido empleada, sobre todo, en secuencias de acción o cuando la acción física es relevante en el espacio filmico, y también ha sido empleada en situaciones en que se desea acentuar un determinado movimiento o aparición visual en la pantalla, es decir, aspectos denotativos. Sin embargo, la sincronía *blanda* muestra una menor importancia hacia los aspectos visuales o físicos que aparecen en la imagen, y suele ser empleada en los casos en que se da más relevancia a aspectos psicológicos o connotativos presentes en la imagen-argumento.

En “*Psicosis*” (Alfred Hitchcock, 1960), la mayoría de bloques presentan sincronía “blanda”, sin embargo, en los momentos en que existe mayor acción física, la sincronía se torna “dura”. Por ejemplo, el bloque 16 (“Phone Booth”) muestra una sincronía “blanda”; sin embargo, el siguiente bloque, 17 (“The Porch-The Stairs-The Knife”), en la última parte en la que Norman acuchilla a Arbogast, la sincronía es “dura”¹³¹.

¹³¹ Consultar el análisis “musivisual” completo de esta película en la “Parte práctica”, págs. 285- 433.

9. Música y narración. Contenido psicológico y dramático en el film

El relato cinematográfico y lo narrativo en la música cinematográfica

El término *narratividad* sugiere con bastante riqueza algunas de las potencialidades y también de las problemáticas que la narración y el relato han planteado en las últimas décadas ¹³². La inmensa mayoría de las películas son relatos, narraciones de acontecimientos y sucesos, ya sean reales o imaginarios; entre éstos, los últimos son los más habituales. Pero, aún tratándose de hechos de la vida real, el relato se aleja de ella para poder contarla cinematográficamente. Gonzalo Martín Sánchez describe la narrativa audiovisual como *“la articulación de todos los elementos que componen la obra audiovisual, tanto los que conforman la imagen (color, escala, profundidad de campo,...), como los que pertenecen a la banda sonora de la película (sonidos, diálogos, música, silencios), y que dan lugar a una cadena de relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio.”* ¹³³ En el relato pueden distinguirse dos formas: la *narración* y la *descripción*. En el primer caso se plantean sucesos que tienen lugar temporalmente y en el segundo se adjetivan objetos, personas o situaciones; sin embargo, el cine, como arte del tiempo (la música también lo es), muestra necesariamente ambas formas en una secuenciación temporal.

Las características del relato son las siguientes: *a) un relato tiene un inicio y un final, b) el relato es una secuencia doblemente temporal, compuesta por el “Tiempo del relato” y por el “Tiempo de la historia”, c) toda*

¹³² Para profundizar en el análisis de la narración consultar el capítulo 5 del libro de CASSETTI y DI CHIO, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007, págs. 153-194

¹³³ MARTÍN SÁNCHEZ, Gonzalo, *La música y la evolución de la narración audiovisual. La narración audiovisual en los vídeos musicales*, págs. 39-40

narración es un discurso, d) la percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada, e) un relato es un conjunto de acontecimientos ¹³⁴.

Por otra parte, pueden observarse dos planos fundamentales en la *estructura narrativa*: de “contenido” y de “expresión”. El plano de “contenido” consta de dos niveles (forma y sustancia): la *forma del contenido* es la propia historia relatada, compuesta de los acontecimientos, la acción, el espacio, el tiempo y los personajes. La *sustancia del contenido* es el modo en que es tratada la historia dependiendo del código empleado por cada autor en concreto. El plano de “expresión” también consta de dos niveles: la *forma de la expresión* es el sistema semiótico en el que se desarrolla el relato: cine, teatro, televisión, radio, ópera, etc. La *sustancia de la expresión* es la naturaleza de los significantes que conforman el relato: la imagen, la voz, los ruidos, la música, etc.

En cuanto a la forma hay que distinguir en el relato dos tipos de estructura: la *estructura narrativa* y la *estructura dramática*. La *estructura narrativa* es la manera en que el discurso del relato tiene lugar. Puede ser *lineal simple*, si el relato es cronológico; *lineal intercalado* si, siendo lineal, intercala secuencias que pertenecen a otros momentos de la historia; “*in media res*”, si el orden de los acontecimientos está alterado, comenzando por un tiempo de la acción para, posteriormente, viajar al pasado (*analepsis*); *paralela*, si tienen lugar simultáneamente dos historias que se presentan en alternancia; *inclusiva*, si una de las historias contiene a otra; *de inversión temporal*, si incluye saltos en el tiempo (*analepsis* o *prolepsis*); y *de contrapunto*, si varias historias confluyen en un mismo punto del relato. La *estructura dramática* hace referencia a cómo son representadas las acciones en el relato dependiendo de su intensidad emocional, y determinadas por las tres secciones principales en que se suele dividir: *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*.

¹³⁴ GAUDREAU, André y JOST, François. *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1995, págs. 26-29

La asociación que se establece entre narración y música constituye y ha constituido siempre una unión fructífera, dado el carácter temporal que impregna a ambas: “*El carácter narrativo de la música es indisociable de su dimensión temporal [...] El cine, al constituir un presente absoluto se distancia del relato en cuanto que éste está determinado por una tensión hacia lo que va a venir. La música, aportando su dimensión temporal en su doble carácter de continuidad y de flexibilizador, acerca lo narrativo al film.*”

¹³⁵ Así, el relato cinematográfico cobra una dimensión mayor cuando es acompañada por la música, la cual aporta su carácter flexibilizador y, al mismo tiempo, continuador de la acción dramática.

La música actúa flexibilizando los tiempos de la narración, alargando o acortándolos en función de la relación que el director quiere establecer entre el “tiempo de la historia” y su plasmación en el “tiempo del relato”. Las características temporales de la música engarzan a la perfección con los contenidos de la narración: los diálogos, las cadencias argumentales, los puntos climáticos, los puntos “tensivos”, etcétera, de modo que el total musical sirve como de “hilo conductor” o “marcador” de los puntos estructurales de la narración.

El poder evocativo de la música es empleado frecuentemente en la narración cinematográfica para representar el recuerdo de una imagen o situación pasada. La repetición de un motivo musical en un momento distinto del que había hecho su aparición, permite asociar el elemento “inmaterial” de los sonidos musicales con el recuerdo de lo ya vivido, sin la presencia de la imagen a la que permanecía asociada. Aquí la música sustituye o encarna las sensaciones producidas por otros sentidos distintos del visual, contribuyendo a la inteligibilidad de lo narrado.

La música que más claramente se presenta enmarcada dentro de la narración cinematográfica es la música *diegética*, que actúa como un actor o un figurante más. Sin embargo, la música *extradiegética* no es un actor más, sino la voz misma de la narración, y en los casos en que dicha narración

¹³⁵ COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 242

plantea acontecimientos épicos, románticos o dramáticos, la música incidental se muestra como el más fiel y adecuado de todos los elementos de la propia narración para encarnar y suscitar los sentimientos y emociones de la pantalla y en el espectador ¹³⁶.

La música como elemento dramático en el film

El significado de la música se encuentra, en gran parte, en el hecho de ser “motor” de la producción de emociones y afectos. Este fenómeno se da en dos sentidos, los sonidos musicales representan la afectividad por un lado, y, por otro, provocan o producen determinados afectos en el oyente. Por tanto, se trata de un proceso en el que es fundamental la participación, tanto activa (consciente) como pasiva (inconsciente) de la subjetividad del espectador. Partiendo de las teorías de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, la música tiene un valor *cenestésico* en el oyente, dado que aporta concienciación acerca de las sensaciones que siente, y un valor *cinestésico*, ya que esta percepción se produce en un medio que está permanentemente en movimiento en el tiempo.

Si la dimensión narrativa estudiada en el punto anterior se refiere al proceso puramente temporal, estructurador y argumental que tiene lugar en el contexto audiovisual, la música narrativa contiene, en la mayoría de los casos, un componente también dramático, donde las emociones juegan un papel claro en la *narratividad* de la estructura cinematográfica. Así, la música de carácter dramático cumple una triple función: una función *narrativa*, una función *emotiva* y una función *significativa*.

Además de servir a la propia narración, a su estructura, a sus puntos climáticos por medio de la producción de afectos y emociones, la música *dramática* también es elaboradora del significado de las secuencias. Cuando la música muestra el dolor que un personaje siente en pantalla por la pérdida de un ser querido, el espectador, por “empatía emocional”, percibe ese dolor en carne propia pero, a su vez, la música aporta la información o el significado que ese dolor conlleva para el personaje.

¹³⁶ Consultar el término “diégesis” en la página 138

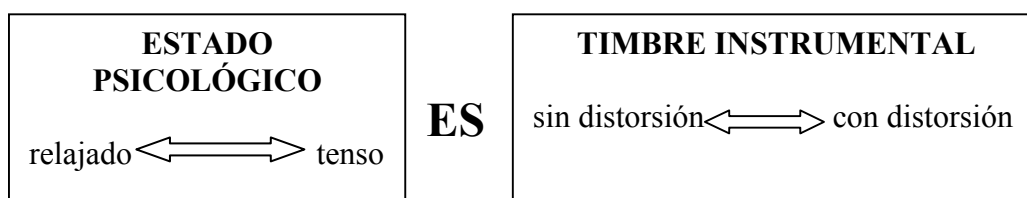
Dentro de los géneros cinematográficos, uno de ellos destaca de entre los demás en este sentido, donde la música empleada como elemento dramático encuentra su máxima expresión dentro de la narración fílmica: el *melodrama*, drama con música (de “*melos*”, música). La función primordial de la música en un melodrama es la de suscitar las pasiones, anhelos, afectos y emociones que experimentan los protagonistas, en el espectador.

Por lo tanto, el significado final del film es aportado por la música, al ser el elemento que proporciona a la imagen-argumento su forma final definitiva. Una misma imagen no significa lo mismo con diferentes músicas, de ahí la importancia de esta interacción “*musical-visual*”.

Partiendo del planteamiento analítico basado en la pragmática de Juan Chattah, una de las metáforas que se establecen en la música respecto a la imagen relaciona la tensión psicológica presentada en la narración con el matiz (volumen) de la música (*piano, mezzoforte, forte...*). Chattah describe diferentes *metáforas icónicas cualitativas* en relación con la representatividad de aspectos dramáticos y psicológicos en el film. En primer lugar, la tensión psicológica sigue una correlación de “linearidad” con respecto a lo suave o fuerte que suena la música en un bloque ¹³⁷ :



Del mismo modo, se establecen asociaciones relacionadas con el estado psicológico de los personajes y el timbre instrumental ¹³⁸ :



¹³⁷ CHATTAH, Juan Roque, pág. 34-35, 2006

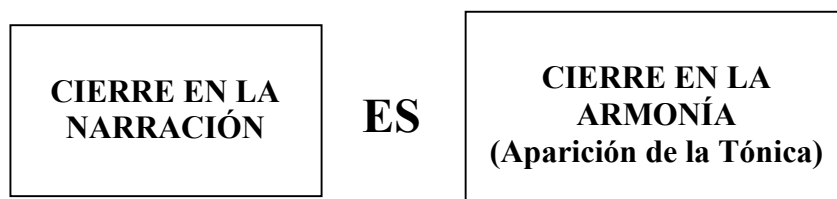
¹³⁸ *Ibid.*, pág. 35-36

O la construcción más o menos consonante de la armonía ¹³⁹ :

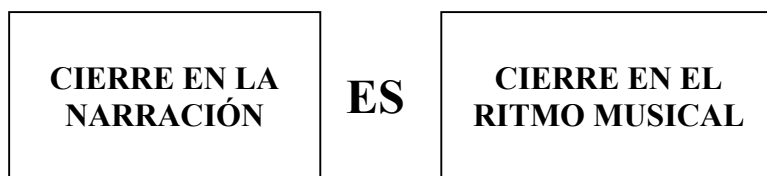


Pero también en otras ocasiones ¹⁴⁰ se establecen relaciones entre narración y forma musical. En los casos en que la narración muestra un final o “cierre” de alguno de los elementos narrativos, la música también muestra una forma de finalizar en forma de cadencia, generalmente *cadencia conclusiva*:

¹⁴¹



Este cierre o final narrativo se ve acentuado también de manera rítmica en la música, dado que la cadencia armónica viene determinada como un final de frase rítmico, de forma que se establece una fuerte correlación entre imagen y sonido musical:



En el imaginario colectivo todas estas asociaciones entre elementos musicales y narrativos han quedado de forma indeleble, de tal modo que en muchos casos no se entienden unos sin los otros.

¹³⁹ *Ibíd.*, pág. 39-40

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 42-43, 46

¹⁴¹ Cadencias conclusivas como la cadencia auténtica (perfecta o imperfecta) o la cadencia plagal.

Formas de interacción musical con la narración cinematográfica

En relación con la construcción narrativa de las secuencias cinematográficas, pueden encontrarse tres diferentes formas de actuación en cuanto a la interacción que la música establece con los cambios narrativos que aparecen en la imagen: a) *Playing through the drama*, b) *Phrasing the drama* y c) *Hitting the action*¹⁴²

a) *Playing through the drama (acompañar la acción dramática sin marcarla)*

En el primer caso, la música acompaña la acción dramática estableciendo un estado de ánimo que ignora momentos específicos de mayor o menor intensidad narrativa. Es la forma más antigua, empleada desde los inicios del cine en la época silente. Un ejemplo de esta técnica puede encontrarse en “*Luces de la Ciudad*” (Charles Chaplin, 1931), pero se ha seguido empleando en películas desde entonces. La música acompaña como un fondo continuo las imágenes relacionándose narrativamente sólo en los aspectos descriptivos más generales, sin marcar los cambios narrativos de forma clara. Este tipo de musicalización es el que se emplea habitualmente en el acompañamiento de documentales.

b) *Phrasing the drama (marcar la acción dramática)*

Otra forma de interacción tiene lugar cuando la música marca los cambios que se suceden en la narración organizando la escena y conectando cada una de las diferentes partes de la acción dramática en términos de contenido emocional y de intensidad. Se empleó, sobre todo, en el cine de los años treinta, cuarenta y cincuenta, y actualmente este tipo de interacción aparece sobre todo en películas de género dramático. Henry Mancini hace interactuar su música de este modo en “*¿Victor o Victoria?*” (Blake Edwards, 1982).

¹⁴² KARLIN, F. y WRIGHT, R., *On the track*, 2004: 154-159

c) *Hitting the action (marcar acentuando los cambios y acciones dramáticas)*

En este caso, la música marca las acciones narrativas acentuándolas, señalándolas con claridad. Los cambios en la música son más drásticos para realzar las variaciones en la acción dramática de manera contundente. Se emplea, sobre todo, en el cine de género (thriller, ciencia-ficción, acción, aventuras, etc.). Hay muchos ejemplos de este tipo de interacción musical con la narración, pero se hace muy evidente en la música de James Newton Howard para el drama sobrenatural “*El Sexto Sentido*” (M. Night Shyamalan, 1999).

Actualmente estos tres tipos de interacción son empleados habitualmente en la musicalización de películas, dependiendo su uso de los géneros, películas y estilos de los directores.

**III. EL LENGUAJE MUSIVISUAL:
APROXIMACIONES A LA
ESTÉTICA MUSICAL
CINEMATOGRAFICA**

10. *Lenguaje Musivisual*: propuesta de un nuevo enfoque de la interacción musical y visual

Es posible preguntarse acerca de la especificidad de la música de cine, es decir, de su cualidad específica para acompañar a las imágenes ¹⁴³. Sólo descubriendo que, efectivamente, existe una música que, funcional y estructuralmente es capaz de acompañar a las imágenes, y que ha sido escrita con este fin, se podrán establecer criterios que determinen la existencia de un lenguaje propio de la música audiovisual. Sin embargo, gran parte de los teóricos de la música cinematográfica no se han puesto aún de acuerdo a la hora de definir y delimitar qué se considera música de cine. En los últimos tiempos hay quien, como Michel Chion, defiende la posibilidad de considerar música cinematográfica a cualquiera que, independientemente de su procedencia, origen, función, autonomía o servidumbre de las imágenes, se adapte a las premisas que la propia imagen ofrece ¹⁴⁴. Para Kathryn Kalinak, la “convención” es un elemento musical que, asociado con un elemento extra-musical, da como resultado un significado concreto que, de alguna manera, es predecible según la experiencia y el imaginario colectivo. Este es uno de los asuntos que han sido tratados con mayor profusión por los analistas (Tagg, Gorbmann, Flynn) ¹⁴⁵, sin embargo no se ha llegado a concretar cuáles son los procesos que toman parte en estas asociaciones. Jesús Alcalde incide en el hecho comunicativo idiosincrásico de la música audiovisual: “[...] *la música, [...] ha ido encontrando modalidades de relación con la imagen hasta*

¹⁴³ Este capítulo ha sido elaborado a partir del trabajo *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música audiovisual*, del propio autor, defendido el 27 de Noviembre de 2007 en la sede de la UNED en Madrid para la obtención del D.E.A., y dirigido por D. Simón Marchán Fiz. No obstante, la elaboración se ha reestructurado a partir de la revisión de conceptos clave del estudio teórico de la música en el cine, y se han añadido nuevos datos de los autores citados.

¹⁴⁴ CHION, Michel, *La música en el cine*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1997

¹⁴⁵ FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*, pág. 215

construir una retórica propia, basándose en que ambas comparten numerosas cualidades en el orden cinético y ostentan numerosas diferencias como expresiones visual y sonora” ¹⁴⁶. Pero el problema persiste, dado que ciertos teóricos insisten en obviar cuestiones mucho más cercanas a la realidad y al día a día que surgen de la propia actividad de la composición cinematográfica. Es decir, el dilema está en dilucidar si la labor del compositor cinematográfico es realmente una labor específica, especializada, si la música que escriben los compositores está o no sujeta a una serie de consideraciones más allá de las puramente musicales, si existe un lenguaje musical cinematográfico propiamente dicho, y si es de dominio únicamente de los artistas de este medio, y no de otros. Si esto es así, quizá sería adecuado concebir la posibilidad de la existencia de un lenguaje de la música particular que procede del cine y desde el cine, un lenguaje músico-cinematográfico específico que consta de un estilo o técnica particular, no basado únicamente en conceptos musicales anteriores; este concepto de especificidad encuentra apoyo en formulaciones que ya fueron anticipadas por Maurice Jaubert, André Souris o Alberto Cavalcanti ¹⁴⁷.

Así, si puede reconocerse la existencia de un *lenguaje audiovisual*, con sus propias formulaciones y reglas comunicativas y si, por otro lado, también existe desde hace ya algunos siglos un *lenguaje musical*, que consta de contenidos ricos y complejos, pero igualmente válidos como pertenecientes a una teoría de la comunicación ¹⁴⁸, es posible plantearse en este momento la existencia de un nuevo lenguaje visual-musical mixto con sus propias reglas y formulaciones, que hemos denominado y proponemos como término, “*Lenguaje Musivisual*”.

¹⁴⁶ ALCALDE, Jesús. *Música y Comunicación*, pág. 218

¹⁴⁷ COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 263

¹⁴⁸ “...en la música se agrupan todos los parámetros de la comunicación auditiva de modo óptimo: la física del sonido, la formación de Gestalt, la expresión empática como significado, la gestión del tiempo y el espacio sonoros, la comprensión simbólica.” (ALCALDE, Jesús, 2010, 102)

El “*Lenguaje Musivisual*” es un lenguaje específico de la música situado *en el cine y desde el cine*, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento. Aunque se trata de un lenguaje relativamente reciente (poco más de un siglo), los medios de difusión han permitido su desarrollo a una gran velocidad, estableciendo sus códigos funcionales y comunicativos en tan breve espacio de tiempo. Si consideramos la materia musical-visual de las películas como elementos que hacen alusión a determinados significantes, esta materia sonora en relación con la imagen estructura una forma de expresión que puede ser decodificada y dar lugar a significados concretos. En este caso, hablamos de la existencia de un lenguaje de los sonidos musicales en relación con las imágenes, el cual no es el mismo al que hacemos referencia cuando hablamos de la música autónoma, que tiene otros significantes ¹⁴⁹.

La música audiovisual, en su continua relación sonido-imagen, consta de este lenguaje específico y único, que pone en juego un sistema propio de signos “*musivisuales*”. Edgar Morin expone esta estrecha relación con claridad:

*“Lo más frecuente es que veamos a la vez cómo la música significa la imagen y la imagen significa la música en una especie de concurso de inteligencia. Esta complementariedad analógica surge de la consanguinidad de la música y el cine... La música del film, lenguaje inefable del sentimiento, se realiza como lenguaje inteligible de signos.”*¹⁵⁰

El realizador ruso Sergei Eisenstein consideraba que lo musical y lo visual han de estar íntimamente unidos, ligados en un todo indivisible, dando lugar a un producto artístico superior a los elementos tomados por separado. “*En el planteamiento de Eisenstein, junto a Pudovkin y Aleksandrov, late la idea de que el carácter fraccionario del montaje así como el de la*

¹⁴⁹ ROMÁN, Alejandro, *El Lenguaje Musivisual*, pág. 84

¹⁵⁰ Cit. en COLÓN, INFANTE y LOMBARDO, Op. Cit., pág. 220

intervención de la música sólo son apreciaciones reales en la producción del film, que cuando éste está completo, la impresión no funciona fragmento a fragmento” ¹⁵¹ . Eisenstein concibe el cine como un producto plenamente audiovisual, es decir, la interrelación de los diferentes elementos que lo constituyen (imágenes, argumento, diálogos, ruidos, música, montaje, etc.) producen un nuevo producto procedente de la interacción de los significados surgidos de cada elemento; así, el significado cinematográfico es “polisemántico” ¹⁵² . El todo audiovisual en lo relativo a lo musical viene determinado por este producto que denominamos “*musivisual*”.

Características definatorias del “*Lenguaje Musivisual*”

Como tal lenguaje, el “musivisual” ha de constar de una especificidad que le dote de características propias, definatorias de una identidad. A continuación se describen algunas de las características más importantes del lenguaje de la música aplicada a la imagen, que le otorgan una esencia única, distinta de la de otros lenguajes musicales.

1) *Interdependencia música-imagen*

Ambas, música e imagen, se influyen mutuamente, por lo que constituyen un único producto artístico. Cuando se separan, ambas ven transformada su significación, de tal modo que la música cinematográfica, llevada a las salas de conciertos, forzosamente ha de cambiar estructuralmente, dado que se trata de fragmentos muy breves sin un sentido completo sin la imagen. Por este motivo, no toda la música de cine es adecuada para poder interpretarse en concierto, y la que sí puede independizarse de la imagen o de su origen, necesita una serie de cambios y adaptaciones realizadas por el propio compositor o un orquestador o arreglista para poder ser llevada al auditorio y comenzar una andadura de independencia y autonomía con respecto a la imagen. Así, el “*Lenguaje Musivisual*” depende íntimamente del contenido mostrado en la pantalla, careciendo de verdadera autonomía.

¹⁵¹ COLÓN, INFANTE y LOMBARDO, Op. cit., pág. 249

¹⁵² FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*, pág. 100

2) *Unión y correspondencia de los sentidos visual y auditivo*

Michel Chion teorizaba al respecto de la unión de los sentidos llegando a la conclusión de que la experiencia perceptiva es compleja, y, por tanto, reseñable como tal, sin priorizar ninguno de los sentidos sobre los demás, por lo que habría que hablar en el cine ya no de “visión”, sino de “*audiovisión*”¹⁵³. En el caso que estamos tratando y, en referencia más específica a la relación de música e imagen, cabría hablar de “*musivisión*”. Según Karel Reisz:

*“No existe separación; yo veo en la imagen, yo oigo en la banda sonora, existe el yo siento, yo experimento sobre la totalidad de la imagen y el sonido conjuntos”*¹⁵⁴

3) *La música audiovisual subjetiviza*

Lo inconcreto del sonido musical, su componente abstracto proporciona al film lo que le falta al mundo irreal de las imágenes:

*“[...] la música mantiene la continuidad de la presencia humana, de la subjetividad, y no abandona al personaje a ese mundo concreto, excesivamente concreto, que es el del cine sonoro.”*¹⁵⁵

La música aporta una dimensión subjetiva al film, “*no sólo por el hecho de que ella suponga una expresión de la subjetividad misma, sino porque apela directamente a la emotividad y receptividad del espectador. Es la involucración del receptor, su subjetividad incorporada, la que da consistencia objetiva al film.*”¹⁵⁶

Al aportar subjetividad, la música permite que lo mostrado por las imágenes sea percibido por el espectador de forma vívida y real y, por lo

¹⁵³ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 11

¹⁵⁴ Cit. en COLÓN, INFANTE y LOMBARDO, Op. Cit. pág. 210

¹⁵⁵ CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 228

¹⁵⁶ COLÓN, INFANTE y LOMBARDO, Op. cit., pág. 232

tanto, hace que las situaciones dramáticas creadas en la pantalla sean más creíbles y aceptadas por éste.

4) *La música de cine hace verosímil lo presentado en la pantalla*

Siendo el elemento más subjetivo, la música cinematográfica hace verosímil la acción dramática presentada en pantalla, dado que su intervención permite dar vida y realidad a la acción dramática. Según Edgar Morin: “*Debido a que da un suplemento de vida subjetiva, fortifica la vida real, la verdad convincente, objetiva de las imágenes del film*”¹⁵⁷. Proporciona verosimilitud contribuyendo al realismo, aún siendo la música un elemento no realista, dado que el sonido aporta *tridimensionalidad* a la imagen, y *subjetividad*, algo que forma parte de la vida real pero que es difícil de llevar a la pantalla, por lo que el elemento musical se hace en la mayoría de las ocasiones indispensable¹⁵⁸.

5) *Influencia musical en la temporalidad cinematográfica*

La duración de la música tiene que ver con la temporalidad del discurso audiovisual permitiendo una *duración efectivamente vivida* para el espectador. Los sonidos musicales penetran en la conciencia temporal del oyente flexibilizando los tiempos, adelantando y retrasando los acontecimientos vividos en la pantalla, reorganizando el tiempo de las imágenes y jugando con la subjetividad del receptor (*tiempo psicológico* frente al tiempo real u *ontológico*), en otras palabras, la música modifica perceptivamente los tiempos del texto audiovisual. El cine es un arte del tiempo, como lo es la música, pero esta última ayuda a hacer más flexible el tiempo de la acción cinematográfica, es un elemento más en la atención del espectador, aún constituyendo, en la mayoría de los casos un elemento no consciente, por parte del auditor, actuando a modo de “lubrificante” de los cortes del montaje, los silencios de la banda sonora, las cadencias narrativas, etc. La música contribuye intensificando o retardando el ritmo del film, haciendo que los

¹⁵⁷ Cit. en COLÓN, INFANTE y LOMBARDO, Op. cit., pág. 231

¹⁵⁸ FRAILE, Teresa, *Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen*, en Matilde Olarte (ed.), op. cit., pág. 303-304

acontecimientos parezcan más o menos ágiles, dado que es capaz de reflejar rápida e intensamente las emociones de la historia narrada. Como resultado, generalmente, el espectador percibe un tiempo más corto cuando la película contiene música, que en los casos en que los *films* no la contienen.

6) El “valor añadido” por la música

El sonido enriquece a la imagen, aporta tanto expresión como información. La música insertada en la imagen añade los valores de la propia música y se funden con los contenidos de ésta de forma que dan como resultado un nuevo producto. Para Michel Chion la música puede actuar expresando lo mismo que muestra el texto audiovisual (*música empática*) o, por el contrario, mostrarse indiferente ante las situaciones mostradas por la pantalla (*música anempática*). También hay músicas que no indican ninguna expresividad y que sólo tienen un carácter puramente funcional o técnico ¹⁵⁹. En todo caso, en todas estas situaciones la música aporta, añade, impregna a la imagen de contenido.

7) Influencia musical en el significado final del film

Este “valor añadido” por la música, valor expresivo e informativo, influye con sus significados propios y a través de la interacción con la imagen-sonido en el resultado de significación último del texto audiovisual; proporciona, además, contenido estético, dado su valor artístico. La música cinematográfica constituye, por tanto, un componente filmico más, “*porque forma parte de un texto específico al que acude, junto a otros elementos visuales y sonoros, para desempeñar funciones de construcción y de significación*” ¹⁶⁰.

8) La música de cine tiene una influencia subliminal en el espectador

Dado el carácter involuntario del sentido auditivo en relación con la vista (los ojos pueden cerrarse fácilmente a voluntad), la música audiovisual

¹⁵⁹ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, págs. 19-20

¹⁶⁰ ALCALDE, Jesús. *Música y Comunicación*, pág. 193

establece una permanente influencia en el espectador, una “*influencia secreta*”, según José Nieto,¹⁶¹ que permite al director o al compositor establecer una comunicación mucho más compleja, completa y sutil dadas las posibilidades que el *lenguaje musivisual* posibilita.

9) *La música audiovisual es acusmática*

*Música acusmática*¹⁶² es aquella que se oye sin posibilidad de poder ver la causa de su origen. Los medios audiovisuales, en su mayoría, producen *música acusmática*, por ejemplo la radio, el cine o la televisión, dado que se trata de música grabada en soportes en ausencia de visión de los instrumentos que originan su sonido. En el caso de la música audiovisual suele tratarse de *música acusmática* toda aquella que es incidental (o *extradiegética*), y de *música visualizada* cuando la música es *diegética* o de pantalla (aunque no siempre la música diegética se visualiza).

10) *La música de cine es un arte popular*

El cine es, fundamentalmente, un espectáculo que a su vez es una forma de arte popular, por lo tanto, su música también lo es, por lo cual, por ese motivo se ve influenciada en su evolución. En cuanto lenguaje, la música de cine es principalmente *tonal* en su mayoría, porque la música *atonal* no ha acabado de introducirse en el oído medio de la mayoría de los espectadores de cine, por lo que emplea, generalmente, armonías y sonoridades instrumentales convencionales. En este proceso no hay que desdeñar la intervención de directores y productores, que generalmente han buscado una comunicación directa y sin trabas con el espectador, por lo que los riesgos del empleo de elementos complejos de comunicación han sido frecuentemente evitados.

11) *Música y cine son artes del tiempo a través del ritmo y el movimiento*

La música y el cine comparten algo fundamental: ambas son artes del tiempo, por lo que pueden funcionar perfectamente juntas. La música aporta al

¹⁶¹ NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*. SGAE, Madrid, 1996

¹⁶² CHION, Michel, Op. cit., 1993, pág. 74

espectador durante el visionado de una película la sensación de una duración realmente vivida, que sin ella no percibiría psicológicamente de la misma forma. Pero, además, el cine aporta ritmo a través del montaje y los movimientos de la cámara y los personajes y, por lo tanto, mantiene la necesidad de contar con la música como acompañamiento al ritmo cinematográfico.

12) *La música audiovisual está limitada por la estructura cinematográfica*

El compositor cinematográfico, al enfrentarse a la composición de una partitura filmica, se encuentra con tres tipos de limitaciones: “argumentales o creativas, puesto que el estilo debe adaptarse a lo narrado; materiales, porque coexiste con los otros elementos de la banda sonora; y temporales, porque la música debe adaptarse al metraje y a la duración de las escenas, o según la voluntad artística, de los planos”¹⁶³. Esta “limitación” forma parte de la esencia del *lenguaje musivisual*, es la que, de alguna forma, moldea las características de la propia música aplicada a la imagen, por lo que, más que una limitación en términos negativos, supone una “delimitación” de los elementos que se ponen en juego a la hora de musicalizar una escena.

13) *La música completa lo que le falta al film*

Por cuestiones de producción, generalmente la música audiovisual es el último elemento que entra a formar parte del total cinematográfico, por lo que es la encargada de completar todo aquello que necesita el film, incluso de matizar, corregir y pulir todos aquellos elementos visuales, estructurales o argumentales de los que adolece al final del proceso productivo. Pero además, la música se encarga de añadir o subrayar nuevos contenidos de significación a la película, perfeccionando la comunicación del mensaje audiovisual.

¹⁶³ FRAILE, Teresa, *Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., pág. 218

14) *La música audiovisual forma parte de un proceso industrial-productivo*

La obra cinematográfica, tal y como apuntó en 1936 Walter Benjamin en su ensayo “*La obra de arte en la era de su reproducción técnica*”, está basada en la técnica misma de su producción¹⁶⁴. Como parte de la cadena productiva de la industria cinematográfica, la música audiovisual no escapa a las exigencias de dicha industria cultural, por tanto, a sus beneficios y perjuicios, lo cual también afecta directamente a su contenido estético, como señalaron Adorno y Eisler: “[...] *el análisis de la estética del film es eminentemente perecedero, porque la existencia misma del film no se basa tanto en una concepción artística como en la técnica acústica y óptica del momento*”¹⁶⁵.

15) *La música audiovisual cuenta con una técnica específica*

Además de los recursos técnicos con los que se elabora toda partitura de música autónoma (técnica del contrapunto, armonía y orquestación), el compositor audiovisual cuenta con los medios tecnológicos e informáticos para la composición y sincronización de la música con la imagen. La música audiovisual no se interpreta en vivo, sino que es grabada de modo similar al de las producciones discográficas. La grabación y mezcla de la música es realizada por profesionales especializados para su posterior mezcla con la imagen. La reproducción de la imagen y el sonido se efectúa en medios apropiados (salas de cine, proyectores de DVD, televisión, Internet, etc.), que permiten la correcta ubicación espacial de la música por medio de diferentes altavoces, en sincronía con las imágenes proyectadas en pantalla. En definitiva, el proceso técnico es fundamental y definitorio del resultado final de la música audiovisual.

¹⁶⁴ “*En las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción*”, (Benjamin, “*La obra de arte en la era de su reproducción técnica*”, 1936)

¹⁶⁵ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, pág. 84

“Musivisión” y significado

Una vez definida la esencia del “*Lenguaje Musivisual*” puede extenderse la comprensión del funcionamiento música-imagen mediante el uso de términos que sean más específicos en este sentido de los que habitualmente se hace uso. Empleando una terminología similar a la que utiliza Chion ¹⁶⁶, podría hablarse de “*musivisión*” cuando se hace referencia al acto de la percepción musical-visual con respecto a una situación presentada en pantalla ¹⁶⁷.

En la música autónoma, si un estímulo o gesto lleva a esperar un hecho musical consecuente, entonces, dicho gesto tiene un significado definido debido a la expectativa creada por el mismo ¹⁶⁸. En el caso de la música audiovisual, se ha de tener en cuenta un elemento más, la imagen: los estímulos musicales y los estímulos visuales se interrelacionan proporcionando un consecuente “mixto”. Por un lado, el elemento imagen da un consecuente visual, por el otro, el estímulo musical da como consecuente un elemento musical. Estos dos consecuentes forman un todo, un consecuente mixto musical-visual, que es el que proporciona el significado completo a la secuencia. En todo este proceso es determinante la *expectativa* creada por el estímulo musical-visual en el espectador, que depende de experiencias y conocimientos previos (fig. 13).

Los aspectos visuales tienen relevancia no sólo en la música audiovisual: parte del significado de la música autónoma es revelado por la actitud motora y gestual del intérprete ¹⁶⁹. En la música de cine, de carácter *acusmático*, no pudiendo visualizar al intérprete, es la imagen la que completa el significado musical y viceversa. El significado final, por lo tanto, es fruto de la interacción música-imagen, y así, si el significado de una imagen cambia

¹⁶⁶ Michel Chion expone toda su teoría acerca de la percepción sonora específica en los medios audiovisuales en su tratado teórico *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993

¹⁶⁷ El término “musivisión” ha sido ideado a partir del término de Chion, “audiovisión”, deudor de éste, pero con la pretensión de establecer una extensión del término y una mayor especificidad hacia la música audiovisual.

¹⁶⁸ Leonard B. Meyer explicó con minuciosidad esta expectativa del auditor en su libro *La emoción y el significado en la música*, págs. 61-77

¹⁶⁹ En la página 52 se hizo referencia a este aspecto en relación con el gesto musical y visual.

dependiendo de la música que se sincronice con ella, del mismo modo el significado es distinto para una misma música que funciona con diferentes imágenes; de este modo, es el contexto total el que proporciona la significación global de la secuencia.

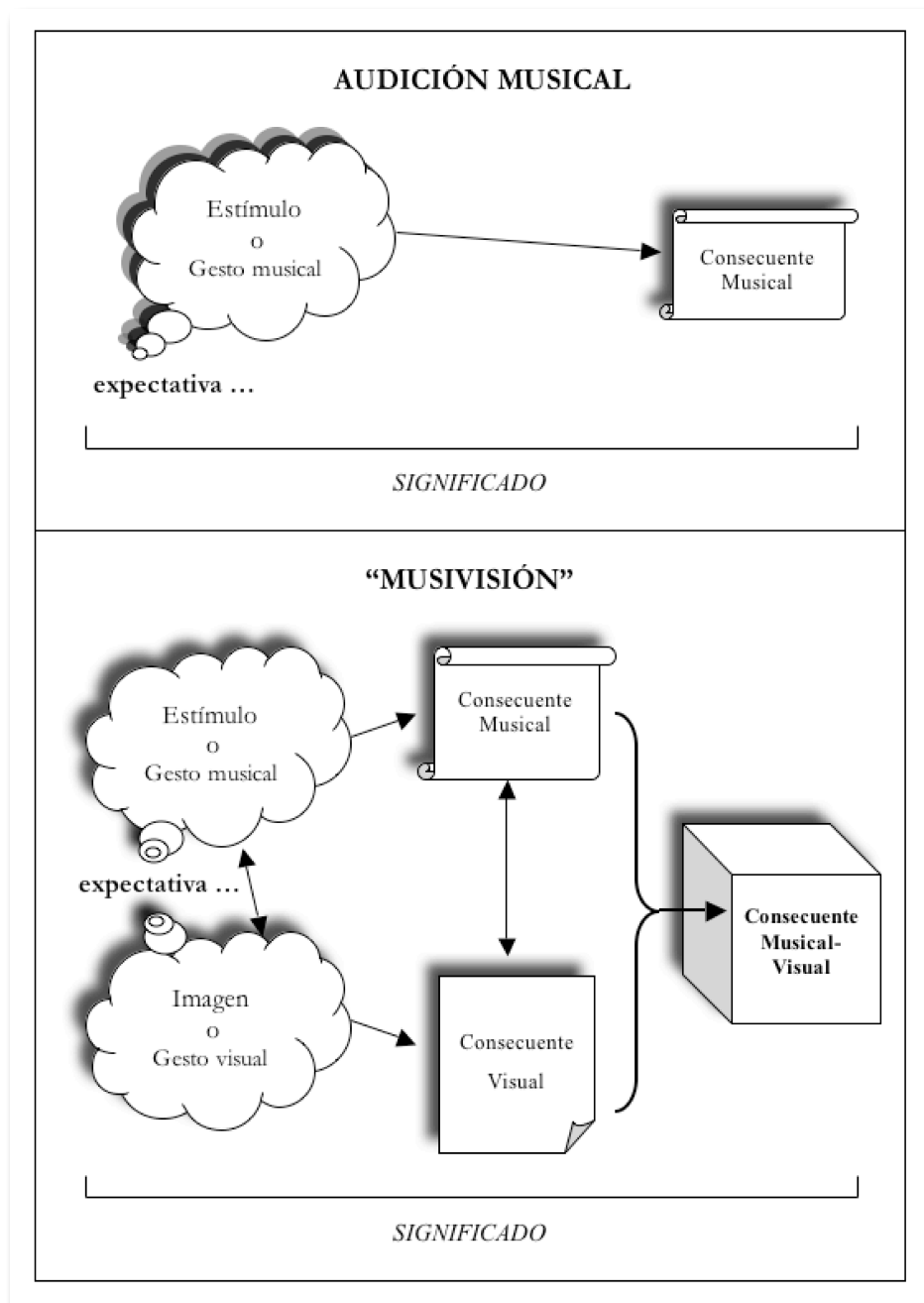


Fig. 13 Procesos de significación en la audición musical y en la "musivisión"

11. Estudios sobre estética de la música cinematográfica. Tendencias de análisis

Especificidad de la música cinematográfica

Durante la relativamente corta historia de la música de cine sincronizada con la imagen, que cuenta con algo más de 80 años, se han ido sucediendo multitud de tendencias estéticas, pero, todas ellas, todas músicas cinematográficas, tienen algo en común, tanto el *sinfonismo postromántico* de los años 30 y 40, el jazz, como las músicas pop de los 50 y 60, el *neosinfonismo* de los 70, el auge de la canción integrada en la película de los años 80, el *minimalismo*, la música electrónica, étnica, etcétera. En relación con esto, pueden plantearse algunas preguntas, como por ejemplo, ¿existe alguna característica o algún rasgo en común a todas estas músicas que determine realmente que se trata de música audiovisual?. ¿Es posible, entonces, hablar de un lenguaje estrictamente “*musivisual*”? ¿Existe en realidad una estética propia de la música de cine?. Todas estas preguntas llevan a una primera y radical distinción: las músicas “de pantalla” (según Michel Chion) o *diegéticas*, y aquellas músicas escritas expresamente para la imagen, las músicas “de foso” o *extradiegéticas*, en definitiva, músicas funcionales, prácticas, al servicio del texto audiovisual. La música *extradiegética* o incidental puede presentarse como obras musicales preexistentes, partituras originales con función delimitadora, partituras filmicas funcionales y canciones populares integradas en el texto audiovisual, lo cual nos da idea de la amplitud estilística que aborda la música cinematográfica. Sin embargo, ¿existe una estética propia de la música audiovisual a partir de un lenguaje específico, propio, que como resultado, dé esta estética específica? Si existe, ¿a qué se debe esta estética propia, este lenguaje único?. ¿A la forma? ¿A la armonía? Si es así, también cabría plantearse su existencia como música autónoma y si, de este modo, también

muestra diferencias con la música planteada desde su origen como música autónoma.

Algunos autores esgrimen argumentos en contra de la especificidad de la música de cine y, por lo tanto, de una música concretamente “*musivisual*”. En primer lugar se argumenta que hay multitud de músicas no compuestas previamente para un film concreto que, sin embargo, funcionan perfectamente con la imagen. En estos casos, es el director quien adapta el montaje a esa música “preexistente”; aquí se trata de una música previa “para” una imagen: es el caso singular de la película “*Fantasia*”, de Walt Disney. También ocurre cuando determinadas canciones son empleadas dentro de la acción dramática o en determinadas secuencias especialmente musicales, como son las “secuencias de montaje”, verdaderos “vídeo-clips” dentro de las películas que se intercalan para resumir el paso del tiempo en la acción. De este modo, no existe un estilo de música de cine porque esta música bebe de todas las fuentes, tanto clásicas como populares ¹⁷⁰. En segundo lugar, ciertos críticos presentan dudas sobre la genuina función de la música de cine: sólo cierto tipo de música “no audible” (que debe oírse, mas no escucharse) sería la adecuada como música específicamente cinematográfica ¹⁷¹ porque, por su carácter eminentemente práctico, ha de estar plenamente al servicio de la acción dramática, sin restar, en ningún caso, atención al hilo argumental, ejerciendo una cierta “influencia secreta” de la música sobre la imagen ¹⁷². Pero Adorno y Eisler consideran que este pensamiento está lleno de prejuicios, ya que, aunque existan situaciones en las que la música deba pasar a un segundo plano, en muchos momentos la música ha de interrumpir la acción dramática para dejar al espectador un tiempo de reflexión sobre lo que acaban de mostrar las imágenes ¹⁷³.

¹⁷⁰ CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 252

¹⁷¹ FRAILE, Teresa, *Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., págs. 297-298

¹⁷² Según el planteamiento de José Nieto en *Música para la imagen, la influencia secreta* SGAE, Madrid, 1996

¹⁷³ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 23-26

En relación con la presencia de rasgos propios, para Manuel Gértrudix “no es posible hablar con propiedad de un estilo de música cinematográfica, no lo es, porque, en rigor, no existe [...]. Nada hace diferente a la música cinematográfica de otros tipos de música. Lo que determina su carácter [...] es la intermitencia de su aparición, su rasgo de ocasional recurrencia que picotea el discurso audiovisual sin la obligación de justificar su aparición”.

174

Sin embargo, las objeciones impuestas contra la existencia de características musicales propias pueden ser, precisamente, la justificación de una estética característica de la música de cine, dado su carácter eminentemente práctico. Josep Lluís i Falcó lo expone claramente: “La situación actual ha cambiado poco, si exceptuamos la incursión en el cine del pop, el jazz, el rock, el country, el minimalismo, y una larga lista de estilos y/o géneros musicales que siempre tienen su origen fuera del cine, que los toma prestados sin alterar su personalidad. [...] No es la música en sí misma la que define la pertenencia o no de una obra o un compositor determinados al campo de la música cinematográfica, sino su aplicación a unas imágenes, su dedicación a un medio de comunicación”¹⁷⁵ Falcó pone como ejemplo para apoyar sus argumentos, el inicio de la película “Las siete vidas del gato” (Pedro Lazaga, 1970), para el cual Antón García Abril habría escrito un único bloque que contenía una sucesión de distintos estilos musicales, lo cual no hace sino apoyar la tesis de la existencia de un género o estética propia de la música de cine, ya que esto no sería posible en la música autónoma, porque faltaría la coherencia que en el medio audiovisual aportan las propias imágenes.

En su libro teórico sobre la música en el cine, Michel Chion, afirma con rotundidad: “no existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho. Esta música bebe de todas las fuentes, del mismo modo que un

¹⁷⁴ GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*, págs. 168-169

¹⁷⁵ I FALCÓ, Josep Lluís, *Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., pág. 151

*compositor de música de concierto o de ópera. La diferencia está en que este último, en principio, puede escoger con toda libertad cómo crear su estilo personal, no sólo a partir de lo que inventa, sino también de lo que toma de otros. [...] Las diferencias fundamentales entre la música de cine y las otras músicas, en la mayoría de los casos, proviene más bien de su carácter de elemento generalmente intermitente, en el seno de su conjunto, y de las condiciones comerciales, prácticas, económicas y culturales en que ésta nace”*¹⁷⁶. Chion se refiere concretamente a la imposibilidad de la existencia de un único estilo musical cinematográfico, no obstante, la gran mayoría de argumentaciones en contra de la existencia de una estética propia de la música cinematográfica se basan en cuestiones que se abordan sin penetrar en análisis fundamentalmente musicales, sus relaciones con la estructura formal y su funcionamiento con la imagen. Más adelante, Chion añade: *“En tanto elemento en un conjunto bastante complejo, la música de cine se ve forzada generalmente a ser más simple y redundante que si se tratara de una música pura, ya que, al estar incorporada en el filme, ya no es más que una parte en una compleja red de ritmos, sensaciones, informaciones verbales, visuales, cinéticas...”*¹⁷⁷. En sí misma, esta afirmación constituye una verdadera contradicción con respecto a lo planteado por este autor anteriormente, ya que, si la música aplicada no tiene una estética propia, no constaría de características propias, sin embargo, la música de cine *“se ve forzada a ser más simple y redundante que la música pura”*, por lo cual no puede contener las mismas sonoridades, ni las mismas funciones, ni reproducirse en los mismos medios que ésta última. Así, por tanto, si no comparte todas las características de la música autónoma, no puede afirmarse que la música audiovisual es la misma que la del concierto. En este sentido, la música audiovisual podría entenderse que está dotada de un estilo propio o estética característico, dado que los compositores cinematográficos emplean

¹⁷⁶ CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 252-253

¹⁷⁷ *Ibid.*, pág. 253

elementos que son comunes a todos ellos, en parte porque han de servir a los usos de la imagen a la que acompañan.

Aspectos como la forma musical, la funcionalidad con respecto a la imagen y el sonido del film, son determinantes a la hora de definir una música que es distinta de la música autónoma. Así, hay muchos elementos que sí hacen diferente a la música de cine de otros tipos de música, y es distinta porque su origen, su medio y finalidad no tienen nada que ver con los de la música autónoma ¹⁷⁸. Por otra parte, la música cinematográfica, cuando se lleva al concierto necesita ser adaptada en la mayoría de los casos, porque pierde un elemento fundamental, la imagen, debiendo sostenerse por sí sola. En muchos casos son necesarios ciertos cambios, en otros funciona prácticamente sin necesidad de adaptar la música creada originalmente para la película, pero, en otras ocasiones no es posible ser llevada a la sala de conciertos porque sin imágenes no es capaz de funcionar de forma autónoma.

En cuanto a si la música de cine presenta características distintivas, no todos los autores son reacios a admitir la existencia de un estilo propio de la música cinematográfica, y algunos son capaces de aportar con bastante claridad argumentos válidos que muestran que es posible un estilo particular de la música de cine:

[...] cuando la música traspasa lo musical y se adentra en terrenos visuales, entonces es cuando nace como género único. Sigue siendo música, naturalmente, pero es algo distinto... como lo es el guión respecto a la literatura, el diseñador de vestuario frente a la labor de los modistos e incluso el intérprete de cine con relación al teatral.” ¹⁷⁹

¹⁷⁸ Roy M. Prendergast reseña una anécdota del compositor David Raksin que tiene que ver con el modo en que los compositores sinfónicos se enfrentan a la música de cine: “When Villa-Lobos was here to do the film Green Mansions he told me that he had already finished the music-orchestration and all. (The film was still shooting, but he had written the music without reference to its timings). After he returned to Brazil, Bronislaw Koper adapted the music to fit the picture.”. En *Film Music, a neglected art*, 1992, pág. 227

¹⁷⁹ XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*, pág. 30

En el arte, una vez establecidos ciertos procesos comunicantes en los que determinados gestos o contenidos son transmitidos y decodificados por los receptores, de modo que conformen un tipo de comunicación nuevo u original, es posible hablar de “estilo”, y esto es lo que ocurre con la música audiovisual:

*[...] este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo.”*¹⁸⁰

Es cierto que no existe un único estilo de música cinematográfica: hay muchos estilos diferentes, pero esto no quiere decir que la música cinematográfica no tenga aspectos diferenciadores del resto de músicas que funcionan autónomamente: es posible referirse a la *música audiovisual* del mismo modo que se habla de música de concierto o de *música autónoma*. Por otro lado, es habitual confundir categorías con estilos, sin embargo, dos son las categorías, *aplicada* y *autónoma*, dentro de cada una de las cuales aparecen diferentes géneros o *estilos* (barroco, clásico, romántico, impresionismo, pop, jazz, etc.) con sus correspondientes formaciones instrumentales (cuarteto de cuerda, orquesta, trío, piano, etc.)

Por otra parte, la composición para música audiovisual, en la actualidad se enseña en las universidades y conservatorios, una prueba más acerca de su especificidad; si la música cinematográfica no tuviera características propias no sería necesaria su enseñanza, lo cual es un elemento más a tener en cuenta en la consideración de lo específico y distintivo del lenguaje “musivisual”. En Estados Unidos la enseñanza de la música para cine comenzó hace varias décadas en diferentes instituciones (escuelas, universidades), aunque en

¹⁸⁰ MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, pág. 60

Europa, el aprendizaje se ha seguido, generalmente, de un modo autodidacta y basado en la experiencia directa de la composición sobre la imagen. Sin embargo, al menos desde hace unos veinte años, han ido proliferando cada vez mayor número de cursos, seminarios y conferencias impartidos por profesionales de la composición audiovisual. Actualmente existen en los planes de estudios de diversas universidades y conservatorios europeos especialidades dentro de las carreras de composición orientadas al conocimiento de las diferentes técnicas de escritura musical para los medios audiovisuales. En España varios conservatorios superiores cuentan con asignaturas y líneas específicas para la composición e investigación en los medios audiovisuales ¹⁸¹, como complemento o, incluso, como una verdadera especialización a partir de los conocimientos obtenidos desde el aprendizaje de la composición sinfónica autónoma. ¹⁸²

Otro aspecto que puede determinar si existe cierta especificidad de las músicas audiovisuales tiene que ver con la forma en que se producen los significados “musivisuales”. El significado en otros lenguajes de comunicación no implica necesariamente que en ellos se dé un contenido estético, sin embargo, el significado musical siempre denota un contenido puramente estético, por tanto, puede plantearse un nuevo término, “*semioestética*”, que une el estudio de los signos y su significado con el de su contenido propiamente artístico, estético. Ya Herman Parret abogaba por la apertura de la semiótica hacia la estética, lo cual no es sino una “estetización” de la semiótica, pero que define muy claramente el espíritu de pensamiento que subyace en las artes, muy en especial en la música. Todo arte es lenguaje de comunicación, pero, asimismo consta de un mensaje estético. Este modo de pensar enriquece nuestro acercamiento al arte, posibilitando un análisis tanto

¹⁸¹ ROMÁN, Alejandro, *Enseñanza de la música cinematográfica*. Música y Educación, nº 78 : págs. 22-28, Madrid, Junio de 2009

¹⁸² Otro aspecto a tener en cuenta es la proliferación de libros teóricos sobre la materia, entre los que se encuentran algunos tratados técnicos específicos de la Composición Cinematográfica.: Fred Karlin y Rayburn Wright, *On the track*, Routledge, New York, 1990; Richard Davis, *Complete guide to film scoring*, Boston, Berklee Press, 1999; y en España, el interesante libro de José Nieto, *Música para la imagen. La influencia secreta*. SGAE, Madrid, 1996

intelectual como emocional y afectivo, así, *aisthesis* y *semiosis* se enriquecen mutuamente: “La semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones; el interpretante no es únicamente cognitivo sino, de entrada, emocional y sentimental; las ontologías connotan necesariamente la euforia y la disforia, los placeres y los dolores de los sujetos que se comprometen en las cosas del mundo y en los acontecimientos de la historia”¹⁸³

Es evidente la complejidad de análisis de los elementos semióticos musicales, por lo que no es válido aplicar el concepto de “lenguaje” de la teoría semiótica “standard” a la música¹⁸⁴. Tal y como se ha planteado anteriormente, el texto musical puede funcionar en términos “narrativos”, de relato o “discursivos”, pero también como pura sustancia sonora, como constitutiva de una experiencia afectiva o como descripción sinestésica de aspectos plásticos, motores o de otros sentidos; así, el significado musical con respecto a la imagen viene determinado por multitud de aspectos que atañen tanto al contenido semántico como al más estrictamente estético. Por tanto, se ha abordado este estudio del *lenguaje “musivisual”* desde este planteamiento complejo, desde la “*semioestética*”, dado que quizás es en el mundo audiovisual donde tiene más sentido hablar de significados a través de las emociones, y de emociones a través de los significados. Así, el resultado de la comunicación “*musivisual*” muestra un contenido estético, además de significativo, donde según Abraham Moles “*la información semántica está unida a la simplicidad o facilidad con que se decodifica el mensaje, por el contrario, la información estética queda ligada a la originalidad en función de la improbabilidad del mensaje recibido*”¹⁸⁵, es decir, el contenido estético es de una complejidad tal que queda relacionado con significantes que tienen que ver con el contexto y con experiencias y referentes culturales que ha de conocer el sujeto perceptor y que van más allá del propio lenguaje funcional.

¹⁸³ PARRET, Herman. *De la semiótica a la estética*. Edicial, Buenos Aires, 1995, pág. 6

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 100

¹⁸⁵ Cit. por NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, Trinidad, *Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, pág. 33-34

Idoneidad de la *inaudibilidad* de la música cinematográfica

Numerosos han sido los autores que han defendido una música fílmica que no distrajesse al espectador en su *audiovisión*. Entre ellos, Kurt London fue de los primeros que, en los inicios del cine sonoro proponía que la buena música cinematográfica debía pasar desapercibida, así como el propio Max Steiner, compositor de la época dorada de Hollywood que planteaba como estética más apropiada para la música aquella que estuviera perfectamente sincronizada, que no perturbara la inteligibilidad de los diálogos, y que estuviera siempre dentro de un nivel sonoro que no destacara de entre el resto de elementos constitutivos de la película. Claudia Gorbman, insiste en este punto, abogando por una música “no audible”, o al menos “no consciente” por parte del espectador, característica propia de la música de cine, en contraposición con la esencia de la música de concierto. Para esta autora, la *inaudibilidad* permite a la música tener una finalidad puramente narrativa englobando una multitud de funciones en relación con la imagen, como son la creación de atmósferas, subrayar estados psicológicos, llenar el espacio sonoro de forma neutra, y otra serie de aspectos de aplicación práctica de apoyo a la continuidad narrativa ¹⁸⁶. Sin embargo, Adorno y Eisler creen que se trata de uno de los prejuicios más extendidos debidos a la industria cinematográfica ¹⁸⁷ y añaden que, aunque en situaciones concretas, como es el caso de los diálogos, la música ha de pasar a un segundo plano ¹⁸⁸: “[...] interrumpir la acción para permitir el desarrollo de una pieza musical puede convertirse en uno de los más importantes recursos artísticos.” ¹⁸⁹

La *inaudibilidad* se constituye en una más de las posibilidades de funcionamiento musical al servicio de la imagen, ya que será el contexto cinematográfico el que determine la mejor adecuación de la música, y en cada

¹⁸⁶ FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*, pág. 206

¹⁸⁷ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981, pág. 23

¹⁸⁸ *Ibid.*, pág. 24

¹⁸⁹ *Ibid.*, pág. 25

caso si ha de pasar desapercibida o, por el contrario, situarse en un primer plano como protagonista absoluta en la pantalla.

Convencionalismos y acomodamientos del mensaje “musivisual”. La “estetización”¹⁹⁰ como fenómeno en la música audiovisual

Desde comienzos del cine sonoro durante los años treinta del pasado siglo, la música se ha incorporado al film como un elemento estético importantísimo para el desarrollo del cine como arte de comunicación. En este camino recorrido por ambos, cine y música, la música de cine (música aplicada a la imagen en movimiento) ha ido desarrollando un lenguaje característico en relación con la imagen, el movimiento, el color, los sonidos, el argumento y otros elementos presentes en la película, al que hemos denominado *lenguaje musivisual*. Los compositores cinematográficos han aportado diferentes puntos de vista estéticos empleando la orquesta, instrumentos solistas, *jazz*, o música étnica, pero también las innovaciones tecnológicas permitieron incorporar el sonido de la música electroacústica, los sintetizadores y las nuevas técnicas de vanguardia. Las antiguas técnicas de grabación y sincronización de la música con la imagen han sido sustituidas en la actualidad por el uso de los recursos informáticos, que permiten al compositor tanto escribir como sincronizar con una precisión de fotograma toda la música de una película en el ordenador. Además, el amplio desarrollo de los instrumentos software a través de la síntesis y, sobre todo, del “*sampling*”, posibilitan la realización de trabajos musicales con un resultado óptimo y una calidad excelente.

En este proceso de desarrollo de la música cinematográfica encontramos dos tendencias casi opuestas de comprender el acercamiento de lo sonoro-musical a la imagen: la “americana-hollywoodiense” frente a la tendencia

¹⁹⁰ La *estetización* consiste en dotar de valor estético un objeto, lugar o entorno que de por sí carecería. Si a Hegel le preocupó “el fin del arte” y a Walter Benjamin “la pérdida del aura”, actualmente las estetizaciones se producen en prácticamente todas las áreas de la cultura cuando el componente estético se convierte en absoluto y los valores estéticos ocultan o disfrazan los valores artísticos.

europea. Los diferentes criterios estético-cinematográficos surgidos a ambos lados del océano han dado lugar también a dos pensamientos distintos en materia musical. Adorno y Eisler fueron los primeros en realizar una crítica drástica a la estética de la música en el cine norteamericano en los comienzos del sonoro. Por un lado, el sinfonismo clásico de Hollywood estéticamente estaba anclado en las melodías y armonías románticas y postrománticas del siglo XIX, sin dar lugar a una música acorde con la contemporaneidad del momento ¹⁹¹. Por otro lado, eran músicas que duplicaban en muchos casos lo ya presentado por la imagen, de forma parafrástica ¹⁹². En tercer lugar, las músicas fuera del sinfonismo clásico tenían origen en lo popular, el musical y el *vodevil*, en definitiva, músicas de poca calidad musical, algo que estéticamente iría en contra de la consideración de cine como un nuevo arte ¹⁹³.

En general, por razones diversas, la música de cine europea ha tendido más a la pluralidad estilística, a una elaboración más artesanal, menos industrial, por lo que el resultado está menos estandarizado, dando lugar a músicas que, técnicamente pueden tener más carencias y menor calidad final, pero que resultan más originales. Las posibilidades técnicas han llevado a la música norteamericana hacia un mayor sincronismo y a que su función esté más centrada en el comentario de la imagen desde un punto de vista melodramático. La europea ha tendido más a emplear la música de forma decorativa, con mayor autonomía con respecto a la imagen, buscando la mirada crítica del espectador hacia el contenido del film, empleando en muchos casos un tipo de música *anempática*.

En el trasfondo de las diferencias existentes entre estas dos marcadas visiones de la música cinematográfica se encuentra también una cuestión puramente material: el diferente acceso a recursos materiales determinado principalmente por la amplia diferencia entre presupuestos de las

¹⁹¹ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 18-23

¹⁹² *Ibid.*, págs. 27-29

¹⁹³ *Ibid.*, págs. 65-81

producciones cinematográficas. Mientras que en Hollywood era a menudo posible acceder a grandes estudios para grabar en perfecta sincronía orquestas sinfónicas, en Europa todo el sistema de producción ha sido, por lo general, más precario, exceptuando determinadas superproducciones que, habitualmente, se han realizado en coproducción. Este hecho se materializa en la propia música europea, que se ha caracterizado por un empleo de menor número de instrumentos, abundando la música de cámara. Técnicamente, también ha habido diferencias, por lo que la música norteamericana ha podido producir bandas sonoras con una mayor precisión en la sincronía música-imagen, y por tanto, un mayor uso de música sincrónica. En definitiva, podríamos hablar de un proceso industrial, en el caso de la música cinematográfica norteamericana, mientras que la europea se ha elaborado tradicionalmente de un modo más “artesanal”.

Por último, es de señalar la estandarización y uniformización estilística que el proceso industrial ha extendido en la música americana, mientras que la europea ha dado lugar a una mayor variedad de estilos y tendencias musicales. Sin embargo, en la última década puede observarse que en Estados Unidos ha surgido un cierto fenómeno de “mirada” hacia el otro lado del océano buscando algo de nueva originalidad, ese “*european touch*” de los compositores del Viejo Continente, y, por otra parte, aunque en Europa habitualmente se ha tendido a seguir los cánones establecidos por la música de Hollywood, curiosamente es en los últimos años cuando se está dando una tendencia cada vez mayor entre los compositores europeos de escribir una música “a la americana”, quizá por razones que marca la industria, más que por razones de estilo. Aunque toda esta influencia del sinfonismo clásico hollywoodiense ha determinado una generalización inconsciente que se ha marcado finalmente como método de compositivo ¹⁹⁴.

Otro aspecto determinante de la estandarización a la que la industria cinematográfica somete a la música tiene que ver con la música popular. La

¹⁹⁴ FRAILE, Teresa, *Música de Cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Diputación Provincial de Badajoz, 2010, págs. 113-114

denominación *burgerscore* es un término empleado para aquellas “bandas sonoras” compuestas casi exclusivamente por temas de la música pop o rock, generalmente éxitos del presente o del pasado de este estilo de música popular. Se trata de un vocablo ideado a partir de la idea de partitura musical cinematográfica elaborada como si se tratase de “comida rápida” (de ahí la denominación “burger”) ¹⁹⁵. Las productoras cinematográficas, con el fin de rentabilizar al máximo los beneficios generados por las películas, optaron a partir de un momento, sobre todo en los años ochenta, por llenar de superventas las partituras de ciertas películas comerciales, con el fin de, posteriormente, editar el disco compacto con la banda sonora repleta de canciones. Muchas veces los temas incluidos han aparecido eventualmente como música *diegética* que casi nunca se escuchan adecuadamente en la película por situarse en un plano de figuración prácticamente inaudible. Incluso las productoras han llegado a tal punto en que, en ocasiones, el disco con la banda sonora del film incluye temas que no han sonado siquiera en el transcurso de la película, por razones únicamente comerciales.

Estos son algunos ejemplos de estas prácticas de *burgerscore*: el disco con la música de “*Born on the 4th of July*” (Oliver Stone, 1989), se divide en dos partes, una con las ocho canciones que aparecen en la película y otra con los seis bloques compuestos por John Williams. En el disco editado con la música de “*Pretty Woman*” (Garry Marshall, 1990), no hay ni rastro de la música compuesta por James Newton Howard, sino una colección de las once canciones que aparecen en el film. En el caso de “*En el Nombre del Padre*” (“*In the name of the father*”, Jim Sheridan, 1993) aparecen tres bloques compuestos por Trevor Jones intercalados entre siete canciones más. Para “*Forrest Gump*” (Robert Zemeckis, 1994) se llegaron a editar dos discos distintos, uno con la banda sonora compuesta por Alan Silvestri, y otro con las canciones que aparecen en la película. Estos son algunos ejemplos, pero esta práctica, desafortunadamente, se ha convertido cada vez en más habitual.

¹⁹⁵ RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Diputación Provincial de Badajoz, 2001, págs. 110-111

Por tanto, el esteticismo que rodea todo lo que tiene que ver con el cine también ha impregnado y contaminado el mundo de las bandas sonoras. La música audiovisual es en la actualidad tema de estudio en las universidades, presentado a través de ponencias y cursos, como en el caso del “*Simposio Internacional La creación Musical en la Banda Sonora*”, organizado por la Universidad de Salamanca de manera periódica, pero por otro lado, el coleccionismo de bandas sonoras ha llevado a un nuevo fenómeno en el que los fans ya no son seguidores de estrellas del *pop*, sino verdaderos entusiastas de la música de películas. Los nuevas “ídolos” a seguir son los compositores cinematográficos y las sagas de films como “*Star Wars*”, “*El Señor de los Anillos*” o “*Spiderman*”, un fenómeno alimentado por revistas especializadas, sitios web en Internet, conciertos, libros y documentales específicos. La música de cine en el siglo XXI está de moda y lo último son los congresos, festivales y encuentros de música de cine, donde los fans pueden escuchar conferencias y conciertos de sus compositores favoritos. Firmas de discos, autógrafos y toda la parafernalia habitual en este tipo de eventos hacen de ellos una cita imprescindible año a año para legiones de aficionados.

En España se han organizado, al menos, cuatro Congresos Internacionales de Música de Cine: el “Encuentro Internacional de Música de Cine de Sevilla” (desde 1986), “*Soncinemad*” en Madrid, el “Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife” (“*Filmucité*”) y el “Congreso Internacional de Música de Cine Ciudad de Úbeda”. No hay duda de que la música de cine actualmente tiene mayor peso que hace una década, y estos congresos son la constatación de este hecho, con sus ventajas e inconvenientes. La mayoría de las veces no son más que plataformas en las que se ensalzan valores más allá de los estrictamente musicales y donde se mitifican las figuras de los músicos prevaleciendo, en muchos casos, la idea de una estandarización de los estilos en lugar de dar valor a la originalidad y a la novedad. En este fenómeno se da como más relevante toda la parafernalia mediática que tiene más que ver con asuntos comerciales-cinematográficos que con aspectos específicamente musicales.

Sin embargo, es de remarcar la importancia que están teniendo y el poder de convocatoria que hace que la música de cine tenga una mayor relevancia y se sitúe cada vez con mayor presencia fuera del marco que la originó, el cine. Este fenómeno es consecuencia del auge que está tomando la música cinematográfica actualmente, cuyos primeros síntomas se traducen en la creación de nuevos premios a la música en los festivales de cine, y la convocatoria de concursos de música de cine para jóvenes compositores. La autonomía de la música cinematográfica es ya un hecho.

Para evitar la estandarización y *estetización* de la música dedicada a la imagen es esencial salir de las rutinas y los estereotipos, buscando una continua renovación que pase por la búsqueda de músicas personales, originales, aunque, por supuesto, siempre en relación íntima con la imagen. El cine comercial de los últimos años adolece de un mínimo de experimentación que fue lo que en ciertos momentos hizo avanzar y desarrollar el lenguaje musical cinematográfico, apareciendo ahora en muchos casos como una música completamente prescindible¹⁹⁶. En esta estandarización tienen que ver los *clichés* musicales, cuyo uso es un arma de doble filo, ya que, por un lado, permite la comunicación rápida y eficaz con el espectador, pero, por otro, subyace, en muchos casos, una forma de acomodamiento y una falta de originalidad que algunos autores justifican amparándose en criterios de lenguaje de los géneros cinematográficos¹⁹⁷. La estandarización, según Adorno y Eisler se extiende también a la interpretación musical¹⁹⁸. Así, se produce un fenómeno de “*estetización*”, donde prevalecen razones comerciales sustentadas por argumentos en contra de la pérdida de audiencia, que buscan la novedad en la repetición de fórmulas que funcionaron en otros

¹⁹⁶ En un artículo no muy optimista a este respecto, Antonio Notario puntualiza: “*Tanto si se trata de una obra que se pretende purista y estetizante, como si es una película que nace con una voluntad clara y únicamente comercial, no hay ninguna razón para que los diferentes elementos artísticos – e industriales, claro – que la componen no sean de la mejor calidad posible. Mientras no sea así, seguiremos asistiendo a proyecciones en las que la música de la banda sonora no nos afectará ni como molestia. Seguirá siendo, por desgracia, una música prescindible*” (*La música prescindible*, en Matilde Olarte (ed.), op. cit., pág. 211)

¹⁹⁷ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 31-34

¹⁹⁸ *Ibid.*, págs. 34-35

momentos, o el enmascaramiento de estereotipos clásicos empleando estéticas musicales circunstanciales o “de moda”¹⁹⁹. En la música audiovisual, dado su carácter funcional, es necesario encontrar un equilibrio entre calidad y practicidad-utilidad²⁰⁰. El ideal del buen compositor consistiría en conseguir una música de la mayor calidad musical y cinematográfica, es decir, que cumpla las necesidades de la imagen y musicalmente pueda funcionar de modo autónomo sin necesidad de recurrir necesariamente a los estereotipos. Evidentemente lo contrario no es deseable, pero sí es posible una música de baja calidad si es útil a los requerimientos de la película²⁰¹. Tampoco es recomendable una música de calidad si no funciona correctamente con el film o si, en lugar de servir de apoyo a las situaciones dramáticas entorpece el flujo argumental desviando la atención del espectador.

En definitiva, el buen compositor cinematográfico no debería limitarse con cumplir con la funcionalidad que le exige el medio audiovisual, sino que además, como verdadero artista, habría de desarrollar un lenguaje estético personal y no contentarse con un uso estereotipado de los recursos musicales heredados.

Autonomía de la música cinematográfica

El asunto de la autonomía de la música cinematográfica ha sido tema fundamental de debate de los teóricos, abordada desde diferentes puntos de vista, como son la música como *contrapunto* de Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, la música *desdramatizada* de Jaubert, Adorno y Eisler o Marcel Martin, la música *gestual* de Bertold Brecht, la música como *cuerpo extraño* de Pierre Jansen y Gilles Deleuze, la música *antinarrativa* de Kracauer, o la

¹⁹⁹ “La pervivencia de unos cánones compositivos tiene también que ver con el hecho de que las novedades musicales sean tomadas con muchas reticencias sobre todo por productores y directores, educados audiovisualmente en una serie de procedimientos de la música de cine muy estandarizados. Estos procedimientos también son aceptados por los compositores, de manera que la introducción de elementos no escuchados previamente en otras bandas sonoras, en ocasiones puede resultar un problema más que una innovación.” (FRAILE, Teresa, Op. cit. pág. 115)

²⁰⁰ XALABARDER, Conrado, *Principios informadores de la música de cine*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., pág. 158-159

²⁰¹ CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 24

música *anempática* de Michel Chion ²⁰². A partir de estas formulaciones, la autonomía de la música cinematográfica podría entenderse en relación a dos aspectos íntimamente ligados: a) Autonomía interna con respecto a la imagen; b) Posibilidad de funcionamiento autónomo fuera de la asociación establecida con la imagen.

a) Autonomía interna con respecto a la imagen

En el desarrollo estético-cinematográfico de la música para imagen se han dado dos posturas casi opuestas y, de algún modo, enfrentadas entre los teóricos cinematográficos: en primer lugar la tendencia a comprender la música de cine como acompañamiento paralelo a lo propuesto por las imágenes, según los cánones del cine clásico de Hollywood, y en segundo lugar la idea sobre la *autonomía*, donde la música ha de tener vida propia y nunca duplicar lo ya mostrado en la pantalla, sino enriquecer el film a través del “contrapunto” de los sonidos musicales añadiéndose a la imagen-argumento. Esta independencia de la música con respecto a la imagen comienza en los años cincuenta a partir de la emblemática película “*El Tercer Hombre*” (Carol Reed, 1949), aunque ya en los cuarenta, en Europa, el cine realista había dado ciertos pasos en este sentido ²⁰³. El cineasta francés Robert Bresson pretende huir de la estilización estética al considerar que la música, más que una imagen de los afectos y los sentimientos, ha de ser un documento sonoro neutral acerca de éstos. En “*Pickpocket*” (1959) consigue transmitir la sensación de angustia y soledad que rodea al protagonista/ladrón presentando unos personajes desgarrados, almas solitarias que sólo al final consiguen reunirse. La música dieciochesca de Jean-Baptiste Lully camina impávida e ineluctablemente sobre la historia conmovedora de este personaje, haciendo que aún parezca más sórdida y desesperanzada. En estos casos, la música provoca en el espectador una respuesta intelectual, más que emotividad o

²⁰² COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 253

²⁰³ Otras películas similares en este sentido son “*Juegos prohibidos*” (“*Jeux Interdits*”, René Clement, 1952, música de Narciso Yepes) y “*Hiroshima mon amour*”, (Alan Resnais, 1959, música de Georges Delerue y Giovanni Fusco)

afectividad, algo que reclaman todos los teóricos y críticos defensores de esta postura estética ²⁰⁴.

Los teóricos favorables a la idea de la autonomía (Eisenstein, Balázs, Kracauer, Morin, Martin) también aducen que el “contrapunto” o contraste proporciona más profundidad, riqueza, verdad, y hace que el espectador requiera de un esfuerzo mayor para interpretar el contenido del mensaje “*musivisual*”, haciendo que participe más activamente.

Por otra parte, critican la estética cercana al melodrama de la música que permanentemente comenta la acción, dado que se trata de una práctica procedente de la vieja tradición musical de la ópera y la opereta del siglo XIX, estética tomada por el cine clásico norteamericano desde sus inicios, pudiendo incluso remontarse a los tiempos del cine “mudo” de Griffith. El sinfonismo clásico hollywoodiense se basa precisamente en este pensamiento estético centrado en el melodrama, una concepción narrativa lineal, descendiente del teatro decimonónico y una música dramática basada en el romanticismo, cercana al sentimentalismo “pobre y yermo” ²⁰⁵.

La crítica al sinfonismo de Hollywood expone un distinto acercamiento de la música a la imagen que pretende basar su esencia en la desdramatización de la música, en buscar sus valores puramente materiales y sonoros, fuera de toda subjetividad y, aunque en consonancia con la imagen, se plantea que la música debiera estar al margen del comentario del contenido dramático y expresivo, y más en contacto con el ritmo y la estructura de la propia imagen ²⁰⁶. Estas han sido las posturas ideológicas más importantes relacionadas con la interacción entre música e imagen en cuanto a la autonomía que la música presenta con respecto a la imagen.

²⁰⁴ Una perspectiva interesante con respecto a la autonomía la proporciona Conrado Xalabarder (2006: 53-60), diferenciando la música que es imprescindible para entender la escena (integrada), de la que no está enraizada con la imagen y, por tanto, es intercambiable o sustituible por otra (no integrada)

²⁰⁵ FRAILE, Teresa, *Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., pág. 298-299

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 299-301

b) Posibilidad de funcionamiento autónomo fuera de la asociación establecida con la imagen

Por otro lado, la *autonomía* de la música cinematográfica al margen de la vida en contacto con el film, también tiene sus seguidores y detractores. Hay quien defiende la posibilidad de una carrera autónoma fuera de la película, mientras que los teóricos defensores de la especificidad de la música de cine creen que no es posible ni adecuada dicha autonomía para la música cinematográfica. Autores como Michel Chion no son favorables a la independencia de la música audiovisual de su marco originario que es, precisamente, el film, porque encuentran numerosos elementos en contra como para que sea posible su autonomía y una vida independiente de la película:

“Este frecuente carácter de sencillez y redundancia puede hacer que resulten fastidiosos e inaudibles los álbumes que recogen ciertas músicas entre las mejor concebidas para el cine. El álbum integral de la partitura de Herrmann para Psicosis (Psycho, 1960), por ejemplo, es de una monotonía terrible, mientras que esta partitura funciona perfectamente dentro del filme”²⁰⁷

Los argumentos que presentan no adolecen de base argumental lógica, dado que una música que funciona estructuralmente bajo los dictámenes de la imagen no puede tener una forma musical propia, sino, como hemos visto, moldeada por el montaje. Según Chion *“por su propio carácter de intermitencia y de diseminación en el interior del filme, la música para la pantalla no es un género propicio a la edificación de una forma en sí. Por tanto, no se trata de utilizar, aquí, la composición como tal, para significar, para decir algo. La composición está representada por el propio filme, en la totalidad de sus elementos audio-logo-visuales. En su interior, la música a menudo está ligada a elementos simples y breves, y por tanto debe estar aún*

²⁰⁷ CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 253

más caracterizada.”²⁰⁸. Pero no por este motivo es, en todos los casos, imposible una vida autónoma fuera del film, por lo que ésta misma es una de las ventajas de la música de cine, el mantener dos vidas paralelamente dentro y fuera de la película²⁰⁹. De todos modos, en muchos casos, sólo los defensores de una música desligada de la acción dramática, de una música verdaderamente autónoma aunque en contacto con el film, plantean la posibilidad de una vida paralela desde el concierto o el disco.

Por otra parte, es cada vez más frecuente encontrar en los programas de los conciertos sinfónicos partituras procedentes del mundo cinematográfico. El problema se plantea en torno a lo específico del lenguaje “musivisual”, ya que, en numerosas ocasiones, esta especificidad plantea una funcionalidad estructural que, en principio, no permite su puesta en marcha como música autónoma para el concierto²¹⁰. Sin embargo, es posible la adaptación de ciertas partituras para su interpretación en conciertos en vivo, proceso el cual es inevitable en la mayoría de las ocasiones. Frecuentemente se encarga la adaptación al propio compositor, aunque también hay casos en que son requeridos los servicios de un orquestador para la selección de los bloques, su ordenación y posterior “reorquestación”. Ésta se hace necesaria casi siempre, dado que las plantillas instrumentales para las que fueron compuestos los bloques para la película suelen ser completamente heterogéneas, ya que los requerimientos de la imagen son distintos de los del concierto. Además, las posibilidades de la grabación en estudio, incluyen el tratamiento sonoro, la incorporación de instrumentos virtuales o sintéticos y también la grabación de instrumentos no convencionales dentro de la orquesta sinfónica (folklóricos, inusuales, etc.), lo que obliga a adaptar estas partes no convencionales para ser interpretadas por instrumentos orquestales. Así, dado que las plantillas orquestales empleadas por los músicos cinematográficos son muy variables, el orquestador para el concierto ha de escribir para plantillas estándar.

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 254

²⁰⁹ XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*, pág. 32

²¹⁰ “*En cuanto a la escucha, sólo una parte de la música de cine es apta para ser disfrutada fuera del film.*” (ALCALDE, Jesús, 2010:193)

El marco en que tienen lugar este tipo de conciertos puede llegar a ser muy variado, de forma que existen diversas posibilidades donde intervienen también otras músicas no procedentes directamente del cine. Las más comunes actualmente son: a) Conciertos de música de películas; b) Improvisaciones al piano en festivales de cine mudo; c) Encargos de entidades públicas o privadas de la composición de música para acompañar la proyección de películas clásicas del cine mudo (como en el caso de los compositores Carl Davis, Thierry Escaich, Martin Matalon, Bruno Mantovani); d) Estrenos de música de compositores contemporáneos con proyección de imágenes; e) Grupos de cámara que interpretan en sus programas de concierto obras de repertorio acompañadas de proyección de imágenes; f) Conciertos de música para multimedia (video-juegos). Conciertos orquestales en Festivales y Congresos que tratan el mundo del vídeo-juego (algunos en Japón y el “PlayFest” en España).

Carl Davis (Nueva York, 1950) ha escrito la música de numerosas bandas sonoras para el cine mudo, por ejemplo, *“El gran desfile”* de King Vidor, *“Napoleón”*, de Abel Gance o *“El ladrón de Bagdad”*, de Raoul Walsh. El lenguaje empleado por este compositor es completamente tonal, hasta el punto de que en numerosas ocasiones emplea incluso temas originales clásicos (de Rimsky Korsakov, por ejemplo), o canciones populares²¹¹. Algunos festivales de “cine mudo” cuentan a menudo con pianistas que improvisan sobre las imágenes o que tocan piezas especialmente compuestas para ellas, es el caso del “Festival de Piano sobre cine mudo” de Anères, en los Pirineos, apoyado por François Zygel y Thierry Escaich, o las proyecciones en la Filmoteca Nacional de Madrid. Por otra parte, cada vez más a menudo algunas entidades públicas o privadas encargan a ciertos compositores de renombre la composición de música para acompañar la proyección, en una sala de cine, de películas clásicas del cine mudo. En Francia es ya habitual, y en España comienza a tener periodicidad. Hay ejemplos como el de la película de King Vidor *“...Y el mundo marcha”* (*“The Crowd”*, 1928), para la que compuso música Carmelo Bernaola.

²¹¹ CHION, Michel, Op. Cit., págs. 180-182

En el año 1999 el anteriormente mencionado Thierry Escaich estrenó con el Ensemble Phoenix la música para el film “*La hora suprema*” de Frank Borzage (1927) en el Auditorio del Louvre, y el compositor francés Martin Matalon ha recibido encargos del IRCAM a través del Ensemble Intercontemporain para componer la música para la trilogía de Luis Buñuel formada por las películas “*Un perro andaluz*”, “*La edad de oro*” y “*Las Hurdes*”. Por otro lado, el compositor norteamericano Bruno Mantovani ha compuesto la música para la película muda “*East Side, West Side*”, de Allan Dwan (1927), estrenado en el Lincoln Center de Nueva York ²¹². En Madrid, el Teatro de la Zarzuela ha estado encargando anualmente una composición de estas características para ser interpretada junto a la proyección de una película clásica de los inicios del cine.

La puesta a la venta de discos con la música de las películas permite a las productoras cinematográficas rentabilizar aún más los beneficios obtenidos con las exhibiciones. En la actualidad se pueden encontrar diferentes formas de comercialización de la música cinematográfica en función de la música contenida en los discos, éstas son las posibilidades más frecuentes: a) Discos que recogen todos los bloques musicales de la película; b) Discos con los bloques musicales más relevantes; c) Discos con versiones especiales de los bloques de la película arregladas para el disco; d) Discos con parte o toda la música compuesta para el film, más las canciones o música *diegética* que aparecen en él; e) Discos que contienen sólo las canciones que aparecen en la película; f) Discos que sustituyen la música *extradiegética* de la película por canciones de éxito para incrementar las ventas del disco. El funcionamiento autónomo a través del disco ha permitido focalizar la atención del espectador de cine aún más en la propia música, llegando a generar, como vimos anteriormente, verdaderos fenómenos de afición a la música cinematográfica.

²¹² Para conocer más datos acerca de estas experiencias se pueden consultar las entrevistas realizadas a Matalon y Mantovani en el nº 15 de la revista *Doce Notas Preliminares*, Madrid, 2005

IV. PROCEDIMIENTOS PARA EL ANÁLISIS MUSIVISUAL

12. Elementos de análisis cinematográfico

El análisis “musivisual”

Analizar la música aplicada a la imagen implica el estudio en profundidad de todos y cada uno de los elementos presentes en el producto audiovisual; éste ha sido el punto de partida del presente trabajo de investigación, y la premisa que ha llevado a formular planteamientos de comprensión de la materia sonora y visual en interacción. Michel Chion, expone esta forma de tratamiento del análisis no sólo en términos teóricos, sino también desde un punto de vista estético: *“El análisis audiovisual intenta deducir la lógica de una película o de una secuencia en su utilización del sonido combinada con la de la imagen. Y esto con una finalidad de pura curiosidad, de conocimiento, pero también de armonía estética”*²¹³. Así, sólo un nuevo enfoque en el análisis, más allá del estrecho campo de los puntos de vista tradicionales, puede dar fruto en los nuevos estudios de música audiovisual²¹⁴; éste va a ser el planteamiento que va a ser desarrollado en los capítulos siguientes. La propuesta de análisis presentada a continuación parte del estudio de las formas de interacción visual y musical que tienen lugar en las películas desde el punto de vista del lenguaje que hemos denominado “musivisual”. Analizar la música cinematográfica implica, por tanto, el análisis de los elementos audiovisuales que toman parte en el proceso fílmico, ya que éste podrá aportar datos acerca de los procesos de interacción semántica que intervienen entre música e imagen²¹⁵. De lo general a lo particular, el estudio de la imagen comienza con la definición de “género audiovisual”.

²¹³ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 173

²¹⁴ *Ibíd.*, pág. 174

²¹⁵ Chion propone en el último capítulo de su libro un “esbozo de cuestionario tipo” para el análisis de una secuencia cinematográfica (1993: 176-197)

Géneros audiovisuales: ficción, documental, publicidad, vídeo-arte, vídeo-danza

Las distintas formas en que se presenta el audiovisual dan lugar a los géneros audiovisuales, cuyas diferentes características determinan diversos modos de aplicación musical. Es por ello necesario entender desde el punto de vista analítico cuáles son esas formas y de qué modo determinan unos rasgos concretos que tienen que ver con su aplicación musical.

Género es cada una de las categorías o clases en que puede dividirse o clasificarse u ordenar las obras según rasgos comunes de forma o de contenido ²¹⁶ ; por tanto, los géneros en el medio audiovisual son la *ficción*, el *documental*, la *animación*, la *publicidad*, el *vídeo-arte*, la *vídeo-danza*, los *vídeo-juegos*, etc. Sería necesaria una distinción fundamental entre los géneros para entender el modo de enfrentarse a la composición musical, por lo cual se podría partir de una división general de los géneros audiovisuales en *narrativos-dramáticos*, *plásticos-expresivos*, y *descriptivos-analíticos-informativos*.

En el caso de los *géneros narrativos-dramáticos*, la narración es su principal “hilo conductor”. Los géneros narrativos presentan relaciones con la literatura, la narrativa y el teatro, por lo que el argumento determina las características de la música y su forma musical. Abunda en éstos un tipo de música descriptiva de los sentimientos, de los personajes, de los ambientes, etc., pero siempre dentro de aspectos narrativos, por lo que puede hablarse de “música dramática”. La *ficción* es la modalidad narrativa por excelencia, cuyos géneros cinematográficos principales son el *western*, policiaco, thriller, musical, comedia, drama, melodrama, terror-fantástico, ciencia ficción, histórico, literario, de aventuras, filosófico, colosalista y catastrofista, bélico, erótico y animación ²¹⁷. Los *géneros plásticos-expresivos*, sin embargo, no constan necesariamente de una narración de hechos. El *vídeo-arte* puede

²¹⁶ <http://es.thefreedictionary.com/género>. Consulta: 28 de Febrero de 2014

²¹⁷ Las diferentes fuentes consultadas no citan en ningún caso un número concreto de géneros cinematográficos, y varían en cantidad y tipos de unas a otras.

entenderse como pintura en movimiento, la *video-danza* muestra la plasticidad del movimiento del cuerpo humano, su dinámica en el espacio. La música para estos géneros se adapta a los contenidos de la imagen en cuanto al color, el movimiento, el espacio o la luz. La *publicidad* consta de elementos “plásticos” y expresivos, combinados con el contenido propiamente informativo. Los *videojuegos* contienen también elementos “plásticos”, por lo que la música que mejor se adapta es un tipo de música representativa del movimiento, aunque en determinados juegos de “rol” también puede funcionar una música de tipo narrativo. Dentro del tercer grupo de géneros, *descriptivos-analíticos-informativos*, el *documental* constituye un género descriptivo y analítico que aporta informaciones objetivas y descripción de los paisajes, los lugares, los objetos, etc., por tanto, la música que mejor se adapta es aquella de características descriptivas (impresionista) ²¹⁸. Los *informativos*, además de presentar datos, son géneros analíticos de la información que proporcionan, donde la música no tiene tanta relevancia y aparece generalmente en la cabecera de los programas, o como *fondo sonoro* o “música decorativa” presentando un ambiente objetivo ²¹⁹. En un sentido parecido actúa la música en la *publicidad*, en la cual se describe o informa de un producto, aunque en este caso la música suele pasar a primer plano en relación con el resto de elementos sonoros ²²⁰.

El compositor, al enfrentarse a la escritura musical en relación con unas determinadas imágenes se ve determinado en primer lugar por el *medio* para el que escribe, y en segundo lugar por el *género* audiovisual, ya que el modo de enfrentarse a la composición cambia radicalmente en una y otra dirección, por lo que el análisis pondrá en relieve aquellos aspectos que, presentes en la imagen, han determinado un especial uso de los elementos musicales en relación con aquella.

²¹⁸ BELTRÁN MONER, Rafael, *Ambientación Musical*, pág. 63

²¹⁹ *Ibid*, págs. 64-65

²²⁰ *Ibid*, págs. 70-71

GÉNERO CINEMATOGRAFICO (CATEGORÍAS)	
Drama	Aventuras
Comedia	Filosófico
Melodrama	Colosalista / Catastrofista
<i>Western</i>	Bélico
Policiaco	Musical
Thriller	Erótico
Terror-fantástico	Animación
Ciencia ficción	Documental
Histórico	Publicidad
Literario	Vídeoarte – Videodanza

Cuadro 4 Categorías de Géneros Cinematográficos

ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

Códigos visuales: encuadre, luz, color, movimiento, etc.

El análisis de los “códigos visuales” se centra en todos aquellos elementos relacionados directamente con la imagen. En este primer apartado el estudio ha de dedicarse a la descripción de los aspectos relacionados con la fotografía: el cuadro, los planos, el color, el movimiento, etc.²²¹ Los códigos visuales presentan un significado que puede subrayarse, contrastarse o negarse mediante la música. A continuación se relacionan los elementos visuales más importantes que aportan significado a las secuencias cinematográficas y que son objeto de análisis.

La *composición* del encuadre, donde intervienen las líneas, puede subrayar la horizontalidad (“quietud”), la verticalidad (“elevación”, “confianza”), las líneas oblicuas (“tensión”, “inestabilidad”), o las líneas curvas (“dinamismo”).

El *ángulo* que toma la cámara puede cambiar el sentido de la imagen, dependiendo de si es *recto* (el más habitual, corresponde al ojo del espectador), *alto* o *picado*, o *cenital* (empequeñeciendo o aislando a los personajes), o *bajo* o *contrapicado* (engrandeciendo a los personajes o expresando su prepotencia).

El *nivel* (equilibrado o desequilibrado) o la *altura* del objetivo con respecto al suelo también son elementos visuales a estudiar.

La *escala*, o tamaño del plano en relación a la distancia desde la que el espectador contempla la acción, ofrece mayor o menor cantidad de información dependiendo de si se trata de un *plano general*, un *plano americano*, un *plano medio*, un *primer plano* o un *primerísimo plano* (o “plano detalle”). El plano general muestra el espacio en que tiene lugar la acción, mientras que el primer plano acerca al espectador las expresiones más íntimas de los personajes.

²²¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, págs. 28-36

Otros elementos a tener en cuenta a la hora de analizar el significado de la imagen mostrado por la fotografía son: el *tipo de objetivo* empleado (focal normal, gran angular, teleobjetivo), el uso del *zoom*, la *iluminación* empleada (suave, fuerte, potenciando las sombras, etc.), el *color* (blanco y negro, color, sepia), el uso de *efectos especiales* (rodar con filtros, “noche americana”, etc.).

El *movimiento* en la imagen puede ser obtenido por el movimiento de la cámara y por el movimiento interior al plano (el de los personajes, animales y objetos). La cámara produce movimiento mediante diversos procedimientos: el “*zoom*”, las *panorámicas*, el “*travelling*”, la “*cámara en mano*”, la *grúa*, la “*steadycam*”, la “*camera car*”...

Todos estos recursos empleados por los directores de fotografía de las películas dan significado a las imágenes mostradas. El analista ha de tomar nota de todo ello para posteriormente relacionarlo con otros elementos, ya sean sonoros o musicales.

Códigos sintácticos. Montaje: forma y ritmo

El *montaje fílmico* supone la articulación del discurso cinematográfico en unidades sintácticas que proporcionan significado. Dicho montaje se organiza a través de la secuenciación de planos, que son las unidades más breves. De menor a mayor duración y, por tanto, mayor significación en términos cuantitativos, estas unidades son: el *plano*, la *secuencia*, el *plano secuencia*, la *secuencia de montaje*, el *fragmento* y las *partes* ²²².

La *secuencia de montaje* es la forma de montaje más musical de todas, ya que supone una abstracción que resume el paso del tiempo real de la acción convirtiéndolo en cinematográfico, a modo de “video-clip” inserto en la trama convencional. Según Alejandro Pachón, las secuencias de montaje “*aparecen como un remanso en el fluir de la acción, en un triunfo de la música sobre la imagen*” ²²³.

Las uniones de planos, también denominadas *transiciones*, se efectúan mediante *uniones por corte*, *fundidos*, *cortinillas*, *fundidos encadenados*,

²²² SÁNCHEZ NORIEGA, Eduardo, Op. cit. págs. 41-43

²²³ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, pág. 52

superposiciones, etc.²²⁴ Estas *transiciones* conllevan igualmente un significado, por ejemplo, los fundidos (*fundidos a negro*, *fundidos encadenados*, etc.) muestran un cambio de la acción dramática en el tiempo y en el espacio, sin embargo, los cambios de plano sin transiciones indican que no hay cambio ni de espacio o lugar de la acción y, por tanto, tampoco cambio en el tiempo de la acción narrada. El montaje proporciona ritmo y movimiento a la película, por lo que es importante constatar qué significado produce dependiendo de la duración de los planos y su articulación rítmica. También es empleado para llevar a cabo recursos retóricos (*elipsis*, *prolepsis*, *analepsis*, *paralelismos*, *antítesis*, *contrastos*, *metáforas*, *analogías*...)

Forma cinematográfica (de inserción del bloque)

En relación a la interacción que se establece entre música e imagen, es importante reseñar en qué tipo de forma cinematográfica se inserta el bloque musical, ya sea un *plano*, un *plano secuencia*, una *secuencia*, una *secuencia de montaje*, etc. De este modo, el analista podrá observar de qué modo se integra y relaciona la música con la imagen a la que acompaña (si ocupa una secuencia completa, si lo hace entre dos o más secuencias, si sólo aparece en un plano, etc.). La forma cinematográfica en que se inserta el bloque musical proporciona la forma de éste, en términos de estructura musical y temporal, por lo que tiene importancia observar la relación entre ambas, forma en la imagen y forma musical, dado que puede proporcionar datos acerca del significado total. Un bloque musical que ocupa un único plano (*bloque-plano*), otorga una especial relevancia a dicho plano, a modo de subrayado de la imagen; un bloque que ocupa una secuencia (*bloque-secuencia*), acompaña ésta y le otorga un significado nuevo, separándola de las que le preceden y anteceden, etc.²²⁵

Un claro ejemplo de inserción de música en una secuencia se encuentra en “*Muerte en Venecia*” (Luchino Visconti, 1971), durante la segunda

²²⁴ GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, *Música y Narración en los Medios Audiovisuales*, pág. 176-177

²²⁵ En el capítulo 20, págs. 224-225 se estudian los tipos de bloque musical

aparición del *Adagietto* de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler interpretada al piano por el amigo del protagonista; la música ocupa toda la secuencia en un *flashback* en el que Gustav Aschenbach recuerda los momentos de conversaciones intelectuales con éste, resaltando la situación y acompañando a la cámara en su aproximación desde un plano medio al primer plano de la cara de Gustav ²²⁶.

FORMA CINEMATOGRAFICA DE INSERCIÓN DEL BLOQUE (CATEGORÍAS)
Plano
Plano Secuencia
Secuencia
Dos o más secuencias
Secuencia de montaje
Transición entre secuencias
Títulos de crédito
Créditos finales

Cuadro 5 *Categorías de las formas cinematográficas de inserción del bloque musical*

²²⁶ Consultar la “Parte práctica” del trabajo, bloque 2 de “*Muerte en Venecia*”, “*Adagietto: Segunda aparición*”, págs. 505-509

Tipo de montaje

Pueden plantearse dos tipos fundamentales de acercamiento al montaje cinematográfico en cuanto a la manera en que se relaciona con la música. Si el montaje consta de planos con duraciones diversas, heterogéneas, se trata de un montaje “no métrico”, por lo que la música habrá de adaptarse a la imagen, si así se requiere, realizando cuantos cambios de *tempo* o de compás sean necesarios. Esto sucede fundamentalmente en el cine de ficción, donde la narración constituye el hilo conductor principal. Sin embargo, hay determinados géneros audiovisuales (por ejemplo, el “vídeo-clip, el “vídeo-arte” o la publicidad) que se prestan con mayor frecuencia a realizar un tipo de montaje “métrico”, es decir, previsto de tal forma que todos los planos constan de la misma duración o son proporcionales, por lo que de este modo es posible crear una música que, sin necesarios cambios de tempo o de compás se adapte a la perfección a las imágenes. Es habitual también el montaje de secuencias adaptadas a músicas preexistentes, por lo que es el montador, en este caso, quien ha de realizar el trabajo de adaptación a la estructura que proporciona la obra musical ²²⁷.

1) Montaje métrico o “musical”: de carácter poético, periódico, medido. Los planos duran el mismo tiempo, o mantienen una relación temporal proporcional (del doble, el triple o la mitad, por ejemplo); la música muestra una función *protagónica*, por lo que se da una preponderancia de lo auditivo sobre lo visual. Se da fundamentalmente en el cine musical, el vídeo-clip, la animación, la publicidad, las “secuencias de montaje”, etc. A estos géneros, en los que el montaje suele estar planeado de forma proporcional, se adaptan con facilidad las formas musicales tradicionales dada su regularidad métrica.

2) Montaje no métrico o “cinematográfico”: no musical, de carácter narrativo, “recitativo”. Los planos no están estructurados en base a una duración regular o proporcional; la música que acompaña a las imágenes,

²²⁷ La película más significativa en este sentido puede ser “*Fantasia*” (1940), de Walt Disney, cuya animación se realizó sobre la forma que proporcionaban determinadas obras sinfónicas del repertorio clásico.

generalmente tiene una función secundaria, puntúa, pero se da una preponderancia de lo visual sobre lo auditivo. Es habitual en el cine de ficción, narrativo, pero también en el cine documental, y la forma musical suele estar determinada por la propia forma del montaje filmico.

TIPO DE MONTAJE (CATEGORÍAS)
Métrico o “musical”
No métrico o “cinematográfico”

Cuadro 6 Categorías de los tipos de montaje

Análisis narrativo-formal

Para poder atender al estudio de la manera en que la música se relaciona narrativamente con el film, es necesario abordar los aspectos que tienen que ver con las formas o procesos en que tiene lugar la secuenciación de hechos en la secuencia cinematográfica que se está analizando. El planteamiento analítico puede consistir en una descripción de los sucesos que toman parte en la narración y cómo el montaje desarrolla ésta a través de la sucesión de planos. El montaje determina una “forma” que será el molde sobre el cual, en la mayoría de los casos ²²⁸, la música tendrá que adaptarse a nivel temporal, rítmico y expresivo, es decir, se configura como el “patrón” que constituirá y determinará la forma musical y las características fundamentales de la propia música, siempre dentro de las casi infinitas posibilidades que permite la creación musical.

²²⁸ Siempre que sea el compositor, ambientador musical, o editor musical quien intervenga en último lugar, es decir, tras ser completado el proceso de montaje, lo cual es lo más habitual.

ANÁLISIS SONORO

Presencia sonora / elementos sonoros

Antes de entrar en el análisis plenamente musical es necesario establecer un punto de partida desde los aspectos sonoros del film enfocados a partir de un planteamiento general, sabiendo que el sonido es el otro gran elemento del audiovisual, y sin embargo, el menos estudiado. El presente trabajo se centra en la música, pero es conveniente realizar previamente un estudio en términos de significado de los elementos filmicos sonoros presentes antes de comenzar a analizar el significado musical. La interacción de música, imagen y sonidos dará el resultado final que se habrá de reseñar en el análisis, por lo que es necesario establecer previamente una diferenciación entre el mundo sonoro no musical y el mundo sonoro musical.

En el film los elementos sonoros que se encuentran son fundamentalmente los siguientes: la palabra (diálogos, monólogos, voces “over”), los ruidos (sonidos diegéticos no musicales), los efectos sonoros (sonidos extradiegéticos no musicales) y la música (diegética o extradiegética)²²⁹. Es importante reseñar y caracterizar los elementos sonoros puestos en juego para la realización del análisis, para lo cual se han de determinar las diferentes características acústicas y semánticas del sonido filmico.

Nivel sonoro musical (plano auditivo)

El *nivel sonoro* de la música hace referencia al balance que se establece entre el elemento musical y los restantes elementos sonoros presentes en el montaje del sonido, es decir, cuál es la presencia real que tiene la música en relación con el resto de elementos (diálogos, ruidos, efectos sonoros, etc.). Este balance muestra diferente significado dependiendo de la presencia real que tenga la música en la secuencia filmica.

Se pueden establecer tres planos de “proximidad” o “cercanía-lejanía” de la música con respecto al espectador. La música se encuentra en *primer*

²²⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, Eduardo, Op. cit. págs. 36-41

plano auditivo si su volumen es mayor con respecto al resto de elementos sonoros, presentándose como “protagonista”, acaparando la atención principal del espectador, y mostrando el significado principal o más relevante en la secuencia. Generalmente este plano sonoro es empleado en situaciones especialmente importantes mostradas por la imagen-argumento. Si la música, por el contrario, se sitúa en un grado de volumen inferior al de los diálogos, ruidos y efectos sonoros, entonces su nivel se encuentra en *segundo plano auditivo*, actuando de forma menos protagónica, y por tanto, menos relevante, a modo de acompañamiento, apoyo o subrayado del significado de los diálogos y ruidos, o en ocasiones contradiciendo el contenido de significación presente en la imagen-sonido. Por último, cuando la música se sitúa en un *plano de figuración*, su volumen casi imperceptible, sin embargo, actúa en el espectador de modo “subliminal”, del mismo modo apoyando o contradiciendo el contenido de significación de los diálogos, los ruidos o las imágenes, o simplemente acompañándolas.

PLANO AUDITIVO MUSICAL (CATEGORÍAS)
Primer plano
Segundo plano
Plano de figuración

Cuadro 7 Categorías de los planos auditivos

Espacialidad

Para representar la espacialidad sonora, el montaje sonoro se realiza teniendo en cuenta el espacio de difusión del sonido en la sala de proyección. De este modo el sonido puede ser difundido por un solo canal (*mono*), dos canales (*stereo*), o sistemas multicanal (*surround 5.1, 7.1, etc.*). Las últimas y

más recientes tecnologías permiten recrear la sensación sonora espacial con mucha mayor fidelidad, e incluso en ocasiones también se hace uso de ellas de modo creativo, no naturalista, transformando el espacio acústico natural representado en la acción dramática. Durante la historia del desarrollo de los sistemas sonoros han ido apareciendo diferentes soluciones que no sólo tienen que ver con la calidad de los sistemas de audio, sino también con la disposición del sonido en el espacio ²³⁰. Para Michel Chion, la aparición del Dolby Stereo implicó una ampliación de las oportunidades de reproducción espacial del sonido: “[...] *el Dolby Stereo aumenta la posibilidad de un hueco, de un vacío en el sonido, al mismo tiempo que amplía el espacio susceptible de llenarse. Esta capacidad de vacío, y no sólo de plenitud, es la que ofrece posibilidades inexploradas*” ²³¹

Las posibilidades que ofrece esta tecnología permiten ubicar las fuentes sonoras en diferentes lugares del espacio, algo que los cineastas aprovechan para ofrecer al espectador-auditor una mayor sutileza en la codificación de los mensajes audiovisuales, por lo que es importante reseñar la forma de espacialidad técnica que se ha empleado en la película a la hora de realizar el *análisis musivisual*. En dicha evolución del desarrollo técnico del sonido en el cine han ido apareciendo diferentes formatos de difusión, desde el *mono*, pasando por el *dolby stereo*, el *dolby digital 5.1*, hasta los más actuales sistemas de sonido digital, los cuales hacen realidad una gama ilimitada de posibilidades de ubicación de los sonidos y los efectos en la sala de proyección, ofreciendo distintos significados según las posiciones en el espacio de las fuentes sonoras.

²³⁰ Para ampliar información acerca del desarrollo de los sistemas de audio en el cine puede consultarse el libro de Juan José DOMÍNGUEZ LÓPEZ, *Tecnología del sonido cinematográfico*, Editorial Dykinson, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2011

²³¹ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 146

ESPACIALIDAD (CATEGORÍAS)
Mono
Stereo
Dolby Stereo
Dolby SR (4 canales)
Dolby Digital 5.1
DTS 5.1
Dolby Digital Surround EX 6.1
SDDS 7.1
Digital Cinema 5.1
Digital Cinema 7.1

Cuadro 8 *Categorías de espacialidad sonora*

13. Caracterización de la música

Diégesis

El término “diégesis”, del griego *διήγησις*, fue empleado por vez primera por Platón en el libro III de la *República* para definir el relato propiamente dicho en contraposición con *mimesis*, que se refiere a la imitación poética. La *mimesis*, por tanto, habla de la figura de un narrador, que se encarga de contar lo que hacen los personajes; mientras que la *diégesis* se refiere a las acciones de los personajes. Estas dos formas de representación se aplican, no sólo a los modos que presenta la narración en sí, sino también a otros elementos, como el sonido o la música, por lo que en el análisis del sonido cinematográfico se distinguen principalmente dos tipos de presencia sonora: el sonido “diegético” y el sonido “extradiegético”²³². Sin embargo, Sánchez Noriega, va más allá, enumerando tres tipos de sonido, también aplicables al modo de presencia de la música: sonidos “in”, que son *diegéticos*, cuya fuente se visualiza en la pantalla, sonidos “off”, también *diegéticos*, pero cuya fuente está fuera de campo, por lo que no pueden visualizarse, y sonidos “over”, que son *extradiegéticos*, por lo que no proceden del espacio físico de la trama²³³.

La mayoría de autores se refieren a las diferentes maneras en que se presenta la música en pantalla: como “actriz” (*diegética*) o como “comentarista” (*extradiegética*)²³⁴. De este modo, la música cinematográfica puede aparecer bajo dos formas completamente distintas, cumpliendo funciones presenciales diversas dependiendo de su situación en el campo sonoro del film: como “actriz” y como “comentarista”. Si la música actúa como “actriz”, cumpliendo su papel “dentro” del film, integrada en la propia narración, formando parte justificable e inexcusable del argumento, se habla

²³² NIETO, José, *Música para la Imagen. La Influencia Secreta*, pág. 25

²³³ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, pág. 37

²³⁴ GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, *Música y narración en los medios audiovisuales*, págs. 170-171

de *música diegética* o “accidental”, aquella cuya fuente está en el espacio de la imagen y en el tiempo de la acción, sea o no visible dicha fuente, por ejemplo la música procedente de una radio o tocadiscos, o una orquesta que aparece en la imagen tocando en un teatro. También ha sido denominada música “objetiva”, “actual”, “viva” o “de pantalla”: se llama así a toda música procedente de fuentes que se encuentran dentro de la propia historia, aparezcan o no visibles, por lo que se trata de la música que oyen o escuchan los protagonistas, formando parte de la narración. Generalmente es música de “archivo”, preexistente, y su función básica es la de otorgar realismo y ubicar la acción dramática en un lugar o tiempo concreto. Su *modo de actuación* es *pasivo*, en cuanto a la influencia de significación (si la tiene) que muestra en la acción dramática.

Cuando la música actúa fuera de la acción, como “comentarista” de lo que ocurre, o completando características que faltan o no aparecen en la imagen-sonido, es *música extradiegética* o incidental. Ésta es la que no pueden escuchar los personajes que forman parte de la historia, los protagonistas de la película, y acompaña a la imagen fuera del lugar y tiempo de la acción, constituyendo la denominada “música incidental”, también llamada música “subjética”, “explicativa”, “decorativa” o “de foso” (aludiendo a las orquestas de los teatros, que se sitúan en ese lugar por debajo del escenario). Habitualmente se trata de la música escrita especialmente para la película (exceptuando los casos donde interviene música de archivo). Su *modo de actuación* es *activo*, es decir, tiene una influencia directa en el contenido expresivo e informativo del film. Su carácter no es realista, sino abstracto, y consta de múltiples funciones artísticas (descriptivas, psicológicas) y técnicas.

Desde esta perspectiva, es posible distinguir cuatro formas presenciales básicas en que se presenta la música cinematográfica ²³⁵ :

- a) *Obras musicales preexistentes que acompañan las imágenes*. Por ejemplo las partituras de Ligeti en “2001, una odisea en el espacio”

²³⁵ GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *La Imagen Narrativa*, Paraninfo, Madrid, 1995

(Stanley Kubrick, 1968), o el “*Adagio para Cuerdas*” de Samuel Barber para “*Platoon*” (Oliver Stone, 1986).

- b) *Partituras originales no dependientes del discurso audiovisual (a la manera de poemas sinfónicos)*. Por ejemplo, las de los preludios de los títulos iniciales o los títulos de crédito finales.
- c) *Partituras filmicas de carácter puramente funcional y práctico*
- d) *Canciones y melodías de ámbito popular, integradas en el texto audiovisual*

Dada la multiplicidad del origen de estas músicas y su diferente funcionalidad, para llevar a cabo el análisis de la música audiovisual en términos de un lenguaje propio se han de establecer ciertas diferenciaciones entre las distintas “presencias” en las que aparece la música para imagen. Por ello se proponen dos tipos o modos de actuación: *pasivo* y *activo*. Se puede hablar de un modo de actuación *pasivo* en los casos en que la música audiovisual actúa de manera puramente indirecta en el desarrollo dramático de la acción, así por tanto, cuando la música es *diegética*, o cuando, siendo *extradiegética* y funcionando con efectividad en la acción dramática, no ha sido por acción consciente del compositor, sino por acción del director, montador u otro agente externo a la acción compositiva. Es el caso, por ejemplo, de obras musicales preexistentes, cuya acción es más bien debida al uso que hacen de ellas los cineastas, adaptándolas a la imagen, no por los valores “*musivisuales*” de la propia música. Las formas presenciales *activas* son aquellas que toman una participación activa tanto conceptualmente como por el resultado final que determinan en conjunción con la imagen, por lo que tienen un carácter netamente funcional, es decir, aquellas partituras filmicas *extradiegéticas* realizadas expresamente para determinadas secuencias cinematográficas. También funcionan activamente aquellas partituras compuestas expresamente para acompañar los títulos o los créditos de la película, dado que el compositor, conscientemente, vuelca el contenido expresivo de la música del film en estas piezas a modo de preludeo o post-ludio, sirviendo, no sólo de introducción o de coda, sino también de “síntesis sonora” del contenido argumental fílmico.

El desarrollo del lenguaje cinematográfico ha posibilitado además, diferentes juegos poéticos que van más allá de estos usos simples de la música. En ocasiones, una música aparentemente *diegética* es falsificada (*falsa diégesis*), cuando en pantalla se muestra a un intérprete o instrumento (sonido diegético) que suena acompañado o reforzado de muchos otros que no se visualizan o no es posible que se encuentren en el espacio de la acción dramática (sonidos extradieгéticos) ²³⁶. Por otra parte, la música presentada puede ser *diegética* sólo en la mente o en la escucha de los personajes, es decir, que no es posible su audición más allá de la imaginación de los protagonistas; en este caso se habla de música *interdiegética* ²³⁷.

El cine ha jugado frecuentemente con el sonido y la música, de tal forma que es habitual encontrar en el cine moderno *formas de paso* de un tipo de música a otra ²³⁸; por ejemplo, una música que aparece como *diegética*, posteriormente se transforma en música *extradieгética* o viceversa. La música “se convierte” cuando, siendo la misma música, cambia de forma presencial, es decir, la forma en que se presenta la música se modifica, produciendo una ilusión o engaño en el espectador que recibe la información musical. Cuando una música da paso a otra distinta en diferente forma presencial, casi siempre lo hace por “fundido sonoro” ²³⁹.

Se pueden encontrar numerosos ejemplos de formas de paso en las películas. En “*La lista de Schindler*” (“*Schindler list*”, Steven Spielberg, 1993), durante la toma de nombres de los judíos, la música de John Williams aparece poco a poco por *fade in* como música extradieгética, mientras que los judíos van dando sus nombres y apellidos, convirtiéndose esta misma en

²³⁶ XALABARDER, Conrado, *Música de Cine: una ilusión óptica*, pág. 48, 49

²³⁷ MARTÍN SÁNCHEZ, Gonzalo, *La Música y la evolución de la narración audiovisual*, pág. 72

²³⁸ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, pág. 49

²³⁹ En términos de técnica del sonido, el “fundido sonoro” puede realizarse de dos formas: “fade out”, es decir, cuando el volumen sonoro se disminuye progresivamente hasta eliminarse completamente, o “fade in”, cuando el sonido aparece poco a poco. En ocasiones se emplean ambas técnicas simultáneamente para hacer aparecer un nuevo sonido a la vez que otro sonido o música anterior se apaga poco a poco. Este efecto tiene su paralelismo en la imagen con los denominados “fundidos encadenados”, y en ocasiones ambos efectos (“fundidos sonoros” y “fundidos encadenados”) son empleados simultáneamente.

música diegética al pasar a la siguiente secuencia en la que Oskar Schindler se está vistiendo con su uniforme mientras escucha esta música en una radio; el cambio queda patente por el uso de un “filtro” de frecuencias empleado en el tratamiento del sonido de esta música para modificarla convirtiéndola de extradiegética en diegética simulando en este último caso el sonido de la radio. De un modo inverso, en *“Harry Potter y el cáliz de fuego”* (*“Harry Potter and the goblet of fire”*, Mike Newell, 2005), con música de Patrick Doyle, durante la clase de baile, la música surge de un gramófono, es decir, es música diegética, pero se convierte en extradiegética en la siguiente “secuencia de montaje”.

DIÉGESIS (CATEGORÍAS)
Diegética
Extradiegética (o no diegética)
Falsa diégesis
Interdiegética
Forma de paso: Diegética se convierte en Extradiegética
Forma de paso: Extradiegética se convierte en Diegética
Forma de paso: Diegética da paso a Extradiegética
Forma de paso: Extradiegética da paso a Diegética

Cuadro 9 Categorías de diégesis y sus “formas de paso”

Procedencia de la música

Se ha de determinar en este punto el origen o procedencia de la música que es sincronizada con la película. La música fílmica, atendiendo a sus

diferentes procedencias, es *original*, en los casos en que haya sido expresamente escrita para una determinada película, *preexistente*, cuando se trata de música (culta, tradicional o popular) que, procedente de otras fuentes, es empleada en sincronía con las imágenes, o *adaptada*, cuando la música es de procedencia preexistente, pero se ha arreglado, reorquestado o ajustado a las imágenes para su utilización con unas imágenes determinadas, alterando en beneficio del discurso audiovisual, sus características formales (para su sincronización), tímbricas o, incluso, armónicas ²⁴⁰.

Como música preexistente, ciertos directores (Luchino Visconti, Ingmar Bergman, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Ridley Scott, Oliver Stone, Stephen Frears, etc.) tienen preferencia en emplear para sus películas música de compositores clásicos como Bach, Beethoven, Mozart, Mahler, Mendelssohn, Prokofiev, Puccini, Rimsky-Korsakov, Satie, Schubert, Wagner, etc., aunque también otras músicas, como el jazz o el pop. Habitualmente se emplea directamente dicha música preexistente sin modificación alguna, grabándose casi siempre expresamente para la película; éste es el caso de *"Pickpocket"* (1959), de Robert Bresson, que emplea música de Jean-Baptiste Lully, o en la película *"Muerte en Venecia"* (1971), de Luchino Visconti, cuyos bloques, en su mayoría, presentan el famoso *Adagietto* de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler grabados por Franco Mannino, los cuales no fueron modificados ni adaptados, respetando la versión original de la partitura compuesta por Mahler ²⁴¹. En otros casos, los directores cinematográficos solicitan a los compositores la adaptación de músicas del repertorio clásico o popular al montaje de sus películas, por ejemplo la música de *"Barry Lindon"* (1975) de Stanley Kubrick, con música de Franz Schubert o George Friedrich Händel, o las adaptaciones de Philippe Sarde de la música de Bach para el film *"Una vida de mujer"* (*"Une histoire simple"*, 1978) de Claude Sautet ²⁴².

²⁴⁰ XALABARDER, Conrado, Op. Cit., págs. 40-44

²⁴¹ La única transformación, muy habitual en la música de cine cuando se trata de música preexistente, es la de cortar, recortar o interrumpir la música cuando los bloques originales son muy extensos.

²⁴² CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 255

PROCEDENCIA DE LA MÚSICA (CATEGORÍAS)
Original
Preexistente (cultura, popular, tradicional)
Adaptada

Cuadro 10 Categorías de procedencia de la música

Relaciones con la estructura narrativa

Relaciones semánticas y estructurales entre cine y música

Desde los inicios del cine se han argumentado multitud de comparaciones entre el cine y la música, razones que, en un principio, cuando el cine no era más que un espectáculo incipiente, trataban de elevarlo a la categoría de arte. El cineasta ruso Sergei Eisenstein ya recalca las similitudes entre música y cine al clasificar los tipos de montaje basándose en la sensación musical mediante cinco formas: montaje *métrico*, *rítmico*, *tonal*, *armónico* e *intelectual* ²⁴³. En este punto hay quien observa que, efectivamente, existen algunas relaciones y analogías, pero que son más metafóricas que reales (Teresa Fraile ²⁴⁴) y quien sin embargo, como es el caso de Annabel Cohen, atribuye más puntos de conexión entre ambas desde el punto de vista de la *psicología cognitiva* analizando las estructuras filmica y musical ²⁴⁵. De una forma o de otra, las últimas aportaciones desde la Psicología pueden ser muy útiles para efectuar una aproximación al *análisis musivisual*.

²⁴³ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro, Op. Cit., pág. 35

²⁴⁴ FRAILE, Teresa, *Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine*, en Matilde Olarte (ed.), op. cit., pág. 213

²⁴⁵ COHEN, Annabel J., *Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure*. Canadian Psychology 43 (4): págs. 215-229, 1997

Lo que sí es un hecho es que, tanto en música como en cine se ponen en juego tanto el ritmo, como el tiempo, la duración o el movimiento. Pero Cohen va más allá de estas relaciones estructurales básicas, ya que un análisis profundo revela similitudes también en cuanto a que ambas, música y cine, parten de una referencia central (en el caso de la música, la tonalidad, en el cine, el motivo argumental), comparten formas a gran escala (como el *rondó* en música, y las diferentes partes de la película en el cine) y formas a pequeña escala (los motivos musicales, y las situaciones narrativas en el cine).

Según Landry ²⁴⁶, existen analogías entre el cine y la música en base a cuatro dimensiones: velocidad, simultaneidad, continuidad e intensidad. a) *Velocidad*: en referencia a la estructura temporal, cine y música muestran diferentes velocidades (*tempi*) en la presentación de los eventos. También existe una analogía entre los cambios de *tempo* (*acelerando* y *retardando*) con la “cámara rápida” o “lenta” del cine. b) *Simultaneidad*: en música está representada por el contrapunto entre dos o más voces, mientras que en el cine se representa a través de la superposición de imágenes o creando divisiones en la pantalla. c) *Continuidad*: en la música autónoma, las formas clásicas (p.e. la forma *sonata*) presentan repeticiones que crean discontinuidades que no se adaptan al concepto de continuidad en el film, por lo que la música audiovisual no muestra este tipo de repeticiones internas. d) *Intensidad*: las analogías en cuanto a la intensidad se presentan en los cambios de amplitud en el sonido y el brillo de la luz. Los cambios progresivos en la intensidad vienen dados por los fundidos (fundido sonoro o *decrescendo* y fundido visual)

Existen también analogías en cuanto a la *forma*: por ejemplo, la forma *ternaria* ABA está presente tanto en la música como en el cine. También hay casos en que la estructura cinematográfica muestra forma *rondó* (ABACADA), y, dentro de esta estructura formal, se da en el cine la repetición y la variación de los “bloques temáticos” (secuencias con un determinado contenido de significación). Un ejemplo de *rondó* se da en “*El Paciente Inglés*” (“*The english patient*”, Anthony Minghella, 1996), donde el

²⁴⁶ Cit. por COHEN, 1997, pág. 217

estribillo es dado cuando se muestra a Ralph Fiennes, el paciente, yaciendo en la cama ²⁴⁷.

La *tonalidad*, como ya se ha indicado, es otro aspecto que puede encontrarse en común: las películas “tonales” tienen su tónica en un motivo (personaje, objeto, suceso), que es recurrente y da la base a toda la película. Como en la música tonal, que presenta la tonalidad en el propio título (*Sinfonía en Si menor*, p.e.), las películas identifican su “tónica” en el título de la película (“*Rebeca*”, “*Tiburón*”, “*Titanic*”, “*Gladiator*”, etc.), es decir, dicha “tónica” es el referente que implica el cimiento sobre el cual se articula la película, del mismo modo en que la “tónica” en música supone la sonoridad principal que determina la construcción sonora de la obra musical.

En cuanto a la *estructura temática y motivica*, pueden encontrarse en el desarrollo argumental de las películas multitud de temas, subtemas y motivos que se presentan y desarrollan durante el transcurso del film como si se tratase de una obra musical.

Asociacionismo “musivisual”: el punto de vista de la Psicología experimental

Durante la década de los ochenta del pasado siglo, la investigación de la Psicología en el campo del conocimiento musical se materializó en una serie de trabajos que dieron lugar a nuevas revistas especializadas como *Music Perception* y *Psychomusicology* ²⁴⁸ y a libros que se centraban en el estudio de la psicología musical y cognitiva. Sin embargo, la investigación sobre la psicología de la percepción musical fílmica no se ha desarrollado tanto como la de la percepción musical autónoma; aún así, cada vez hay más interés por el tema, y se publican anualmente más trabajos experimentales que indagan en

²⁴⁷ Otro caso de *rondó* interesante aparece en “*El planeta de los simios*” (“*Planet of apes*”, Franklin J. Schaffner, 1968), en el bloque nº 12, titulado “No Scape”, en el que tiene lugar la persecución de los hombres-mono al protagonista, y en donde música e imagen siguen el mismo patrón formal. El análisis completo de la música de este bloque musical puede consultarse en DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006, págs. 189-192

²⁴⁸ *Music Perception* es una publicación de University of California Press y *Psychomusicology, a Journal or Research in Music Cognition* es publicada desde el año 1981 por la “Psychomusicology Society, Inc.” de Texas, E.E.U.U.

las relaciones semánticas y estructurales que se establecen durante la percepción musical cinematográfica ²⁴⁹.

El “asociacionismo” presenta una larga historia dentro de la psicología experimental, hundiendo sus raíces en la filosofía desde Aristóteles hasta los filósofos empiristas ingleses (Hobbes, Locke, Hume y Hartley ²⁵⁰), y ha tenido influencia en la teoría del estímulo-respuesta, teorías de la memoria, del condicionamiento clásico y el conectivismo. Annabel J. Cohen, una de las investigadoras empíricas más activas del campo de la psicología de la percepción musical, propone cuatro campos o “perspectivas psicológicas” para la investigación de la música audiovisual: 1) Asociacionismo y Significado; 2) Estructura y Organización; 3) Memoria y Conocimiento; y 4) Estética experimental ²⁵¹.

1) Asociacionismo y Significado (Semántica)

El “asociacionismo” implica la relación que se establece entre un elemento musical y una idea, la cual, si siempre acompaña al motivo musical, cuando éste se encuentre en ausencia de la idea que dio origen a la asociación, tenderá a su evocación. Por lo tanto, toda música que presente asociaciones con determinadas ideas extramusicales puede ser empleada para evocarlas cuando se use en el film.

Las asociaciones que se establecen pueden ser naturales o culturales, aunque algunas de las más sólidas están basadas en aspectos relacionados con el lenguaje del cuerpo y las emociones. Por ejemplo, el sentimiento de

²⁴⁹ Múltiples trabajos experimentales abordan la psicología de la percepción cognitiva en relación con la música y la imagen, por ejemplo: Annabel J. Cohen, 1990, 1993, 1997 y 2005; S.D. Lipscomb y R.A. Kendall, 1994; V. J. Bolivar, A. J. Cohen, y J. C. Fentress, 1994; S. D. Lipscomb, 2005; y Kineta Hung, 2001

²⁵⁰ Fue David Hume (1711-1776) quien denominó “psicología experimental” a aquella que mantiene que los fenómenos psicológicos pueden ser estudiados por medio del método experimental, y que tiene como objeto el estudio de la mente considerada como un espejo de las representaciones de la naturaleza que proceden de las percepciones de los sentidos, aspirando a dar un sentido al mundo basado en la “causalidad”. DELIUS, Christoph *et al.*, *Historia de la Filosofía*, págs. 59-60

²⁵¹ COHEN, Annabel J, *Understanding Musical Soundtracks*. Empirical Studies of the Arts 8 (2), 1990, págs. 111-124

felicidad da como resultado una voz más brillante y aguda y un movimiento más ágil y rápido, por lo que la música aguda y rápida estará asociada con la felicidad. Por el contrario, la tristeza y los estados de ánimo relacionados vienen marcados por movimientos mínimos y una expresión vocal esporádica y grave, por lo que la música de “tempo lento”, abundancia de silencio y poca actividad rítmica se asociará a estos.

Sin embargo, no toda la música de cine implica asociaciones tan simples y obvias. La música audiovisual es capaz de mostrar una riqueza inagotable de matices expresivos, por lo que el asociacionismo no es meramente determinado por relaciones tan sencillas. En la asociación entre música e imagen el significado viene dado, no sólo por contenidos semánticos ya dados a priori por la música, sino también por elementos *denotativos*, como por ejemplo el título de la obra, y *connotativos*, como es el contexto filmico en que tiene lugar la asociación. El asociacionismo, en resumen, estudia los valores *connotativos* y de significado (“internos”), en la relación música-imagen.

2) Estructura y Organización (Sintaxis)

La estructura formal de la música cinematográfica proporciona la *sintaxis* que también da lugar a un significado, pero no en términos semánticos, sino en términos de percepción de la organización musical en relación a la estructura visual mostrada en pantalla. La teoría psicológica de la Gestalt estudia los mecanismos perceptivos visuales relativos a la proximidad, buena continuación, similitud y movimiento común de un grupo de elementos en relación a otros. Meyer ²⁵² estableció una interesante síntesis entre la teoría de la Gestalt y la teoría de la información para explicar el funcionamiento musical en términos estructurales, que aplicada al análisis de la música en relación con la imagen puede proporcionar perspectivas de estudio fructíferas. Este campo o “perspectiva psicológica” es capaz de mejorar la comprensión de las relaciones *denotativas* y estructurales que se establecen entre los

²⁵² MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001

aspectos musicales y los estrictamente visuales o “externos” para el entendimiento de la *sintaxis musivisual*.

3) Memoria y Conocimiento

Una de las virtudes que elogian algunos críticos de la música cinematográfica se refiere a la capacidad de la música para pasar desapercibida: “*la música debe oírse y no escucharse*”²⁵³, sin embargo, la música puede jugar una importante papel en el recuerdo del film²⁵⁴, actuando contextualmente y facilitando los procesos de decodificación por parte del receptor. Las partituras cinematográficas que no aciertan en este sentido, hacen que el significado total del film no sea completamente comprendido y no ayuden al recuerdo posterior de la película. Por otra parte, se tiene la idea de que casi siempre el espectador no ha escuchado o ha olvidado la música de la película que acaba de ver, pero hay que tener en cuenta que, obviamente, es más difícil para el espectador hablar de la música que ha acompañado las imágenes que comentar los aspectos visuales o argumentales, incluso sonoros, del film.

4) Estética experimental (Unidad y variedad)

Tanto el cine como la música, como formas artísticas, determinan una serie de aspectos estéticos que son importantes de considerar al realizar un estudio experimental, de los cuales comparten ambos, música y cine, el concepto de equilibrio entre “unidad” y “variedad”. La *unidad* y la *variedad* de la composición musical y visual son proporcionadas tanto por las asociaciones (*semántica*) como por la estructura (*sintaxis*). El equilibrio entre ambos conceptos puede proporcionar datos acerca de la calidad de la música audiovisual estudiando el balance entre los aspectos musicales y los visuales con respecto a la *unidad* y la *variedad*. Cohen expone dos ejemplos a este respecto²⁵⁵: una articulación en “*mickeymousing*” supone una falta de

²⁵³ VAN PARYS, George, cit. por COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 260

²⁵⁴ COHEN, Annabel J., Op. Cit., pág. 117

²⁵⁵ *Ibid.*, pág. 119

calidad estética dado el paralelismo que se establece entre música e imagen (muchas unidades, poca variedad). Por otro lado, la música ha de competir en numerosas ocasiones con la banda de diálogos o de ruidos, constituyendo un problema estético importante en el que la solución pasa por la alternancia diálogos-música mejor que en la simultaneidad de ambos elementos (que supondría demasiada variedad). La virtud aparece en el equilibrio entre ambos conceptos, *unidad y variedad*.

Los problemas estéticos pueden ser comprendidos con mayor profundidad a través del conocimiento del funcionamiento de los aspectos asociativos, estructurales y memorísticos que se han mostrado con anterioridad.

Tipos de música cinematográfica (figurativa o plástica, representativa o descriptiva, narrativa o dramática, neutra o decorativa)

En 1920 el compositor francés Erik Satie escribió junto a Darius Milhaud su *“Musique d’Ameublement”* (“Música de Mobiliario”), para los entreactos del estreno de una pieza de Max Jacob. Según Satie, la música de mobiliario no debía ni expresar ni comunicar, sólo servir de adorno:

*“La Música de Mobiliario es básicamente industrial. Por costumbre –usualmente– se pone música en ocasiones en que la música no pinta nada. [...]. Nosotros queremos lanzar una música compuesta para satisfacer las necesidades útiles. El Arte no entra dentro de estas necesidades. La Música de Mobiliario crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz, el calor y el confort en todas sus formas.”*²⁵⁶

Satie había diseminado a los instrumentistas por las cuatro esquinas de la sala, y recomendaba a los asistentes “hablar, andar y beber” durante la ejecución musical; Satie, de este modo, sitúa a la música como objeto funcional, práctico. Música funcional, “decorado sonoro”, fondo musical, “telón sonoro”, son términos que describen este tipo de música aplicada que

²⁵⁶ Cit. por DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*, pág. 50

anticipa muchas de las características que posteriormente poseerá la música cinematográfica y, más directamente, la música presente en la actualidad en establecimientos, medios de transporte y hogares como “hilo musical”. Claudia Gorbmann ve en la música cinematográfica una función similar a ésta (*easy listening music*), característica de la era de los medios de reproductibilidad técnica ²⁵⁷.

En los años sesenta, en Europa, la teoría cinematográfica aborda un punto de vista crítico hacia el planteamiento estético del cine clásico de Hollywood, donde la música asumía el papel de mediador entre las emociones desprendidas por la pantalla y las recibidas por el espectador. Así, las teorías de Bertold Brecht aplicadas a la técnica teatral en cuanto al distanciamiento del espectador respecto de las emociones suscitadas en escena son adaptadas a la teoría del cine y volcadas concretamente en las funciones que la música realiza en la pantalla. Este hecho no implica un rechazo a las emociones, sino un nuevo modo de entender el acompañamiento musical basándolo, no ya en la identificación, sino en la búsqueda de la emotividad sin una necesaria representación de ésta a través de la música, permitiendo, según estas teorías, una estética menos vulgar.

La música *descriptiva* fue empleada, sobre todo, durante el periodo del cine mudo, de forma que funcionaba como elemento explicativo ²⁵⁸. Con la aparición del cine sonoro durante los años 30 del siglo XX, esta función perdió gran parte de su justificación en la pantalla, siendo sustituida por una música que completara lo que la imagen y los diálogos no podían aportar, una música expresiva e interpretativa de las emociones, la música *dramática*. Esto hizo posible un uso, en ocasiones excesivo, de la sincronización música-imagen. Pero es en el año 1949, con la película de Carol Reed, “*El Tercer Hombre*” cuando se presenta por vez primera en la historia del cine sonoro una música de acompañamiento que no funciona ni descriptiva ni dramáticamente. En ella la música de Antón Karas conforma un “fondo

²⁵⁷ FRAILE, Teresa, Op. cit., pág. 208

²⁵⁸ COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 250

decorativo” sobre ciertas imágenes, sobre todo exteriores y secuencias de transición, actuando, en todo caso, con carácter *anempático* en el marco de la acción, posibilitando el alejamiento del espectador de la acción dramática, y situando a éste en una posición más crítica y consciente, de menor implicación directa en la historia. Esta música, no obstante, otorga al film un contenido decorativo-artístico-estético que, en conjunción con las imágenes-argumento proporciona, además, una expresividad emocional que sintetiza todo lo que es el film en sí mismo, su sentido final. Edgar Morin expresa así la diferencia entre el uso de la “música decorativa” y la “música dramática”:

*“Observemos que en Occidente la música decorativa se opone como reacción contra la tosquedad de la música ordinaria de las películas (El Tercer Hombre, Jeux Interdits, Touchez pas au Grisbi). En Oriente, por el contrario, la partitura de pantalla a lo occidental se infiltra principalmente en el film para cambiar las tempestades, incendios y remolinos de la naturaleza en tumultuosos estados anímicos.”*²⁵⁹

Una vez estudiado su funcionamiento, pueden observarse algunas características principales de la música *decorativa*. En primer lugar, este tipo de música no presenta sincronía alguna con la imagen, por tanto no tiene relación rítmica explícita con la imagen, sus elementos musicales no están cerca ni de la descripción ni de la expresión anímica de los personajes, sirve de “contrapunto” a la imagen, no siguiendo en ningún momento la acción dramática, suele ser música repetitiva, sin grandes cambios rítmicos, melódicos o armónicos, aleja al espectador de la acción dramática, posicionándolo en una actitud crítica, no empática respecto de ésta, conecta al film con una idea global, tiene un carácter más musical, más libre, menos encorsetado por la imagen, y posibilita su funcionamiento autónomo respecto de la imagen. Así como la música *narrativa* o *dramática* busca la expresión en puntos concretos de una secuencia filmica, la música decorativa lo hace en

²⁵⁹ Cit. por COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, Op. cit., pág. 235

relación con la globalidad del film, buscando una “síntesis sonora” de lo que pretende significar la película en su totalidad. En resumen, si la música dramática está sometida a la sincronía rítmica con la imagen, dado su carácter “parafrástico”, la música *decorativa* se limita a ambientar, a rellenar, a hacer de contrapunto, a completar materialmente la imagen-sonido. Este planteamiento de la música *neutra* o *decorativa* da como resultado un nuevo posicionamiento estético opuesto a la visión del melodrama *hollywoodiense*. Actualmente, las músicas minimalistas de Philip Glass o Michael Nyman se adaptan perfectamente a estas funciones neutras, de acompañamiento o *fondo sonoro* sobre el cual actúan los personajes, sirviendo como telón de fondo para la acción narrativa y dramática.

Así por tanto, se distinguen en la teoría cinematográfica de la música de cine dos posturas radicalmente distintas, una basada en la representación de las emociones por la música, la música *dramática*, que ayuda al espectador a entender y a ser partícipe de las emociones presentadas, y otra que no establece empatía alguna con lo mostrado por las imágenes, y, de este modo, sirve de acompañamiento (música *decorativa*), buscando que sea el propio espectador quien dé una interpretación propia al contenido mostrado por el mensaje “*musivisual*”, en una relación música-imagen donde la música no añada ningún significado adicional al presentado por la propia imagen.

A partir de estas premisas, puede establecerse una clasificación de la música audiovisual en cuatro tipos fundamentales, dependiendo de las funciones que realizan, y según sus propias características musicales: a) *Figurativa o plástica* (impresionista de espacios, gestos, formas, colores, movimiento, etc.); b) *Música Representativa o Descriptiva* (caracterizadora de imágenes y a su vez de estados psicológicos); b) *Música Narrativa o Dramática* (expresionista de la acción dramática) y c) *Música Neutra o Decorativa* (abstracta, de acompañamiento). La música *figurativa o plástica* se relaciona directamente con los elementos visuales presentes en pantalla, en una forma de duplicación musical de los aspectos meramente plásticos. En un término intermedio se encuentra la música *representativa o descriptiva*, que se acerca a la caracterización de las impresiones no sólo visuales, sino también

psicológicas o culturales de personajes y lugares. La música *narrativa o dramática* tiene que ver con los sucesos, el argumento del film, es decir, describe “lo que ocurre” en la película. Por último, la música *neutra o decorativa* se ocupa únicamente de acompañar a la imagen sin relacionarse necesariamente con ningún elemento ya presente ²⁶⁰.

TIPO DE MÚSICA CINEMATOGRÁFICA (CATEGORÍAS)
Figurativa o Plástica
Representativa o Descriptiva
Narrativa o Dramática
Neutra o Decorativa

Cuadro 11 Categorías de los tipos de música cinematográfica

Justificación de la música

El hecho de que una secuencia cinematográfica sea apoyada por la música depende de si está o no justificado su uso como parte imprescindible para la comprensión de la obra audiovisual. En el caso en que la música sea imprescindible para aportar significado a la secuencia, se habla de *música integrada*; generalmente este tipo de música es “dependiente” de la imagen a la que acompaña, de modo que se hacen inseparables. En el segundo caso, la *música no integrada* nace de un proceso creativo que ayuda a reforzar, acompañar o a intensificar los contenidos de significado ya presentes en la película; es música no imprescindible, por lo tanto goza de mayor “autonomía” ²⁶¹.

²⁶⁰ Consultar en la “Parte Práctica”, “*Vértigo*” como ejemplo de música “figurativa o plástica” (pág. 553), “*Los Puentes de Madison*”, música “narrativa o dramática” (pág. 535), “*Psicosis*” (“The City”), música “representativa o descriptiva” (pág. 293) y “*El Contrato del Dibujante*”, música “neutra o decorativa” (pág. 545)

²⁶¹ XALABARDER, C., op. Cit., pág. 53,-60

Tipo de relación música-imagen

Asociación entre música e imagen. Tipos de relaciones

La asociación entre los elementos “música” e “imagen-sonido” da lugar a un producto nuevo que no es necesariamente “la suma” de los factores por separado. La relación que se establece entre ambos puede ser considerada en términos de *química*, en la cual el resultado depende de la naturaleza de dichos elementos. Así, atendiendo a la asociación que establecen música e imagen, pueden distinguirse cuatro relaciones fundamentales:²⁶²

a) *Relación de simbiosis*

En este caso ambos elementos, música e imagen, dependen uno del otro para poder establecer un resultado audiovisual final coherente, en una relación “simbiótica”, donde la falta de uno de los elementos imposibilita un discurso pleno e inteligible, por lo que la imagen-sonido no aparece completa en términos de significación en ausencia del aporte de significado musical. Por otro lado, cierto tipo de música narrativa, de acompañamiento u ornamental, de cierto valor expresivo en términos cinematográficos, cuando es aislada, por ejemplo, para su comercialización a través del disco, o su difusión como música autónoma de concierto, pierde gran parte de su esencia al faltarle las imágenes. El significado final de esta unión es diferente al mostrado por ambos elementos por separado²⁶³.

b) *Relación de ósmosis*

La música aporta a la imagen valores no presentes en ella, haciendo que el producto final sea distinto al presente únicamente en la imagen sin la música. Aquí el elemento musical puede funcionar independientemente de la imagen, así como la imagen también puede hacerlo sola, pero la música añade significaciones nuevas que enriquecen el resultado final del film.

²⁶² COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, págs. 221-222

²⁶³ Esta relación simbiótica es la que Conrado Xalabarder atribuye a la que denomina como “música integrada”, op. cit., pág. 53

c) Relación de síncrexis

La *síncrexis* (término ideado por Chion para referirse a la síntesis de significación resultante de la unión sincrónica entre música e imagen ²⁶⁴), permite que la música, sin añadir nada nuevo a lo presente en la imagen, potencie los valores expresivos y significantes de ésta. Así, ambas, música e imagen, teniendo el mismo contenido de significación, producen un resultado potenciado por la acción de la música al estar en sincronía. Evidentemente, en este caso, también es posible la separación de los elementos sin que, por ello, sufra el producto final en términos de significación.

d) Sin relación

En ocasiones la música acompaña a la imagen sin relación alguna entre ambas, más allá de la cohabitación en un mismo espacio temporal. En estos casos la música alcanza su mayor grado de autonomía, ya que no aparecen ni relaciones de sincronía ni de significado entre música e imagen.

TIPO DE RELACIÓN MÚSICA-IMAGEN (CATEGORÍAS)
Simbiosis (música integrada)
Ósmosis (música no integrada)
Síncrexis (música no integrada)
Sin relación (música no integrada)

Cuadro 12 Categorías de los tipos de relación música-imagen

²⁶⁴ Así la define el propio Chion: “La *síncrexis* (palabra que forjamos combinando “sincronismo” y “síntesis”) es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional.” (1993: 65)

Interacción música-imagen

Formas de interacción música-imagen

La integración e interrelación plena entre lo auditivo y lo visual que tiene lugar en todo mensaje audiovisual produce una distinta realidad, al intervenir en el espectador la percepción simultánea de los elementos que toman parte en él. Se crean así nuevas experiencias sensoriales mediante mecanismos como la *armonía* (a cada sonido le corresponde una imagen), *complementariedad* (lo que no aporta uno lo aporta el otro), *refuerzo* (se intensifican los significados entre sí por tener el mismo contenido de significación) y *contraste* (el significado nace de la oposición entre ambos, sonido e imagen) ²⁶⁵.

A partir de los conceptos empleados por Chion de música “empática” y música “anempática” ²⁶⁶, pueden encontrarse cuatro situaciones diferentes, atendiendo en este caso a la significación que, específicamente, aporta la música :

a) Música que equivale a la imagen-sonido (paralelismo). Música empática

Es lo que llama Chion “efecto empático” de la música, cuando va en el mismo sentido que la imagen-sonido sumándose por *refuerzo* al contenido de significación presente en ella. “*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*” ²⁶⁷ La combinación de ambos elementos equivalentes entre sí, se da en términos de *síncresis*, por lo que va en el mismo sentido en cuanto a su significación final. El *paralelismo* o redundancia viene determinado por un tipo de música imitativa, descriptiva o ilustrativa, que corresponde a una articulación

²⁶⁵ <http://es.wikipedia.org/wiki/Audiovisual>. Consulta: 28 de Febrero de 2014

²⁶⁶ COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 252

²⁶⁷ CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pág. 19

paralela, y también por toda música que sigue fielmente los resortes visuales, como en el caso de la música para dibujos animados, donde el paralelismo música-imagen es continuo (“*mickeymousing*”)²⁶⁸

***b) Música que complementa o añade a la imagen-sonido (adición).
Música empática***

También habla Chion del “valor añadido”²⁶⁹ de la música cuando se contrapone a la imagen, aunque lo hace generalizando a todos los casos en que el sonido, al sincronizarse con la imagen, “añade” un valor informativo y expresivo, esté o no presente en la imagen. Se trata, por lo tanto, del aporte de significación, no contenido en la imagen, que en muchos casos efectúa la música en determinadas situaciones en que la imagen lo requiere, actuando por *complementariedad*. Ciertos elementos musicales permiten añadir una información no presente en la imagen-sonido cinematográfica, por lo que se hace imprescindible la intervención musical en los casos en que el director necesita proporcionar datos al espectador, no presentes en la imagen, de un modo sutil y casi subliminal a través de la música. Así, se establecen relaciones *osmóticas* o *simbióticas* dependiendo de los casos.

***c) Música que es indiferente al contenido de la imagen-sonido
(adición neutra). Música anempática***

Según Chion se produce un “efecto anempático” cuando la música “muestra [...] una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito”²⁷⁰. En la mayoría de los casos la música queda como un fondo neutro sobre el que se dibuja la acción dramática, pero en otros casos, el resultado de significación producido por la suma-interacción de ambas, música e imagen-sonido, es el del refuerzo e intensificación de la emoción individual de cada personaje y del propio espectador por el hecho mismo del

²⁶⁸ FRAILE, Teresa, *Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen*, en Matilde Olarte (ed.), Op. cit., pág. 295-297

²⁶⁹ CHION, Michel, Op. cit., págs. 16-17

²⁷⁰ Ibid., pág. 19

fingimiento de ignorancia que aparenta la música ante la propia emoción presente en la pantalla. En estos casos se trata de una relación de *ósmosis* que se produce en términos de *adición neutra*.

d) Música que va en contra de la imagen-sonido: música de contraste (oposición). Música anempática

El “valor añadido” de la música puede aportar el efecto contrario al que la propia imagen-sonido denota, actuando por *contraste*. A una imagen dramática se opone una música optimista o festiva, por ejemplo. El efecto producido es el de una gran intensificación del contenido semántico del planteamiento argumental mostrado por la imagen y contrastado por la música. Adorno y Eisler exponen algunos ejemplos de lo que denominan como “contrapunto dramático” a este efecto, el cual va más allá de la convencional imitación musical de los sucesos presentados por la imagen colocándose en una posición opuesta a la de los “sucesos superficiales”²⁷¹.

FORMA DE INTERACCIÓN MÚSICA-IMAGEN (CATEGORÍAS)
Paralelismo (música empática)
Adición (música empática)
Adición neutra (música anempática)
Oposición (música anempática)

Cuadro 13 Categorías de los tipos de interacción música-imagen

²⁷¹ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 44-45

Grados de autonomía de la música con respecto a la imagen

Frente al *paralelismo* que tiene lugar cuando la música no hace sino comentar la acción dramática, se encuentran otras formas de relación donde se da, en un mayor o menor grado, la independencia música-imagen. Algunos de los teóricos cinematográficos (Eisenstein, Kracauer, Mitry, Chion)²⁷², al ocuparse del tema de la autonomía musical cinematográfica, han denominado de maneras distintas los procedimientos de “contraste”, refiriéndose a situaciones muy diferentes.

La relación que la música establece con la propia imagen da lugar a diferentes formas de autonomía de la música; en este trabajo se propone delimitar cada caso concreto clasificando dichas formas como: **a) Contraste:** la música se opone a la imagen para crear un ambiente concreto y bien definido, buscando en el espectador cierta reflexión sobre la situación dramática presentada. Se da aquí una interacción por *oposición*. **b) Contrapunto:** en este caso la música actúa como “voz propia” enriqueciendo el “mensaje musivisual” sin que haya en ningún caso oposición con la imagen, sino enriquecimiento al contraponer los dos elementos, música e imagen. Se trata de una interacción por *adición*. **c) Música anempática:** se plantea la música como un “fondo sonoro neutro” de forma independiente de la acción dramática, contribuyendo sin embargo a la amplificación y multiplicación del dramatismo argumental. Es un caso de *adición neutra* que logra potenciar el significado narrativo. **d) Disonancia audiovisual:** a una imagen-situación le corresponde, según los estereotipos establecidos, cierto “cliché musical” completamente convencional, pero, sin embargo, el compositor plantea una música original, no esperada por el auditor, y, sin embargo, en completa adecuación a la situación argumental. Si se plantea un símil musical, este efecto se asemeja a la técnica de la “nota errónea” desarrollada por Stravinski en su música: el oyente espera una sonoridad concreta por la expectativa creada por el contexto, y, sin embargo, se hace sonar otra nota distinta, que proporciona cierta originalidad y renovación sonora. **e) “Cuerpo extraño”:** la

²⁷² COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*, pág. 253-258

única relación existente entre música e imagen es que ambas comparten el mismo espacio temporal. Por lo demás no se da concordancia estructural o de contenido alguna, quedando la música con una función plenamente *neutra* o *decorativa*. El grado de autonomía en este caso es total, dándose una interacción por *adición neutra*.

GRADO DE AUTONOMÍA MÚSICA-IMAGEN (CATEGORÍAS)
Contraste
Contrapunto
Música anempática
Disonancia audiovisual
Cuerpo extraño

Cuadro 14 *Categorías de los grados de autonomía música-imagen*

14. Funciones *musivisuales*

Análisis de funciones

El modelo formalista-funcionalista plantea el análisis de la música audiovisual en términos estructurales y funcionales. Se encarga de sistematizar y catalogar los contenidos semióticos del *lenguaje “musivisual”* desde un punto de vista formal, en relación con los significantes que presentan los diferentes elementos musicales. Este fundamento se rige por el principio causa-efecto, asignando a un determinado elemento musical un potencial resultado cuando este se encuentra en relación directa con determinada imagen-argumento.

La música aplicada a los medios audiovisuales, a diferencia de la música autónoma, es un arte funcional, práctico, cuya existencia se debe a la de otro arte el cual le da cobijo, el cinematográfico: sin la existencia del cine, la música audiovisual no tendría el sentido que actualmente tiene, ya que otros medios audiovisuales, como el teatro, han configurado sus códigos de maneras distintas; así, ambas, música y cine, coexisten influyéndose mutuamente. El *lenguaje “musivisual”* aplica los códigos de la música autónoma al film, pero de esta unión surge inevitablemente una retroalimentación e influencia mutua, que viene dada por las necesidades narrativas y expresivas del propio film. Estas necesidades reclaman de la música audiovisual una serie de características que posibiliten su adecuada aplicación en cada momento de la película, por lo cual, el *lenguaje “musivisual”* proporciona los elementos necesarios para el cumplimiento de las funciones requeridas por cada situación audiovisual. Durante el desarrollo de la música cinematográfica a lo largo del siglo de vida del cine se han venido configurando una serie de funcionalidades y usos característicos que requieren de la música los rasgos pertinentes que necesita el film para poder comunicar con el auditor de una forma más clara, directa e inequívoca, lo que la imagen y los diálogos, por sí solos, serían, en muchos casos, incapaces de expresar.

La música cumple, por un lado, una función, según Michel Chion, primordialmente práctica, esencialmente técnica: “*En un objeto constituido, por definición, por elementos ensamblados y mezclados, como es el filme, la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramientas y de medicamento milagroso, como el que se vendía en los pueblos con el nombre de panacea o antídoto de charlatán. La música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que no funcionan.*”²⁷³ Por otro lado, es fundamental la funcionalidad de la música cinematográfica empleada como medio para realzar lo irreal, lo no cotidiano; en este caso podríamos hablar de una “función mítica”. Al contrario, la falta de música en el film resalta el realismo de la acción dramática, más allá de que se haya señalado la acción de la música como aporte de credibilidad al film.

La música de cine muestra multitud de funciones en su unión con la imagen. Se puede establecer una diferenciación de estas funciones en *externas o físicas, internas o psicológicas y técnicas o cinematográficas*. A continuación se describen todas y cada una de las treinta funciones de la música de cine que se han podido compilar en el presente trabajo. Es posible que no figuren representadas todas ellas, o que aparezcan en el futuro nuevas funciones, pero al menos están todas las que son más relevantes y han sido definidas frecuentemente por teóricos y compositores de la música cinematográfica²⁷⁴. Es de señalar que estas funciones no operan en exclusividad, por lo que un determinado bloque musical puede estar cumpliendo varias de estas funciones simultáneamente. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, en muchos casos, la música cinematográfica presenta una función básicamente narrativa, es decir, la música constituye un elemento más de la narración del mismo modo que la imagen o los diálogos, y esta función

²⁷³ CHION, Michel, *La música en el cine*, pág. 195

²⁷⁴ Para la realización de este catálogo de funciones, se ha consultado las siguientes referencias bibliográficas: Roy M. Prendergast (1992: 213-226), José Nieto (1996: 57-108), Carlos Colón et al. (1997: 239-249), Javier Rodríguez (2001: 85-95), Manuel Gértrudix (2003: 171-178) y María de Arcos (2006 :120-142)

se desarrolla de muy diversas maneras dependiendo del modo de plantear el hilo argumental por parte del director o el músico, atendiendo a diferentes aspectos como el género o el estilo de la narración.

Funciones externas (físicas)

La música puede cumplir una serie de funciones fundamentalmente *físicas o externas* en relación con la imagen, es decir, relacionadas directamente con aspectos visuales, ya sea el color, el movimiento, el tiempo, la escenificación, los decorados, el vestuario o las localizaciones. Los elementos sonoro-musicales ayudan a apoyar, remarcar o subrayar los elementos visuales reflejados en la imagen.

1. Función temporal-referencial: creación de una atmósfera (hora del día, clima)

Ciertos timbres instrumentales y configuraciones rítmicas y texturales pueden aportar el color sonoro evocador de una puesta de sol o de un amanecer. Del mismo modo, la música es capaz de representar una climática lluviosa, un día nublado o el más radiante día primaveral.

En “*Castillos en la arena*” (“*The Sandpiper*”, Vincente Minnelli, 1965), la música de Johnny Mandel acompaña las escenas donde aparecen los protagonistas en la playa, imitando los sonidos naturales de las olas durante el atardecer, la puesta del sol o el amanecer en el mar en un tardío verano, y recreando con sonidos la atmósfera presentada en la imagen.

2. Función elíptico-temporal: evocación del paso del tiempo

El poder de abstracción de la música permite representar el paso del tiempo, desde unos pocos minutos hasta el transcurso de varios años o décadas. Este efecto ha sido muy empleado en el cine cuando aparecen en los filmes avances (“*flashforward*”, “*prolepsis*”) o retrocesos (“*flashback*”, “*analepsis*”) en el tiempo de la acción dramática, o cuando se suprime directamente de la narración una parte del tiempo de la historia que no es necesario contar (“*elipsis*”). El empleo de determinada música en estos

procesos retóricos permite que el espectador reconozca con mayor claridad el transcurrir del tiempo, evitando la confusión en el espectador, dadas las limitaciones a las que está sometida la imagen por sí sola.

Jerry Goldsmith, en los títulos de “*El Planeta de los Simios*” (Franklin J. Schaffner, 1968) emplea la repetición de una nota grave de “piano preparado” que va acelerándose y creciendo en matiz hasta un *glissando* de la orquesta que evoca la llegada a otro tiempo en un futuro lejano.

3. Función indicativa-temporal: evocación de un periodo histórico

La escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, son elementos muy destacados en las producciones de cine histórico o de época. La música actúa como si se tratara de un elemento más de “atrezzo” o vestuario ambientando y acercando al oyente sonoridades de la edad en la cual tiene lugar la acción ²⁷⁵. En ocasiones se presenta como música *diegética*, pero muchas otras veces la propia música incidental adquiere características propias de la época en la que se desarrolla la película. La armonía, la línea melódica, y, sobre todo, la elección instrumental permiten al oyente realizar un “viaje” al pasado a través de la música y las imágenes. Por ejemplo, el uso de un coro de monjes cantando al unísono sitúa inmediatamente al espectador en la Alta Edad Media. John Corigliano ofrece una partitura de estas características en el viaje a través del tiempo de un Stradivarius en “*El violín rojo*” (François Girard, 1998), donde la música va cambiando en relación con el periodo histórico concreto en el cual la acción se desarrolla.

4. Función local-referencial: evocación de una cultura o localización

En este caso se trata de una función muy relacionada con la anterior. La música actúa aquí “maquillando” la acción dramática a través del uso de determinados timbres instrumentales, armonías, melodías o ritmos propios de la cultura de un pueblo o una región o localización concreta. Por ejemplo, el uso de un *sitar* cuando la acción tiene lugar en la India, o de un *shakuhachi* y un *koto* si se trata de Japón, o un acordeón en Francia, o una *mandolina* para

²⁷⁵ RODRÍGUEZ FRAILE, Javier, *Ennio Morricone, Música, Cine e Historia*, págs. 86-87

Venecia, por ejemplo, en el caso de *“Indiana Jones y la última cruzada”* (Steven Spielberg, 1989), con música de John Williams.

El compositor puede decidir realizar una partitura totalmente creada a partir de elementos étnicos, para la cual ha de realizar una aproximación musicológica estudiando las características musicales propias, con el fin de acercarse al máximo a la música del país o región donde se desarrolla la trama, o simplemente, puede optar por “colorear” con el uso de algún instrumento tradicional o étnico, u otro elemento añadido a la orquestación habitual para el film. En *“Un hombre llamado caballo”* (Elliot Silverstein, 1970), Leonard Rosenman emplea en ciertos bloques musicales sólo instrumentos de la cultura de los indios americanos (flautas, tambores, *shakers*...), y en otros bloques, por ejemplo en las escenas de amor, mezcla las flautas indias con los instrumentos de la orquesta tradicional, en melodías pentatónicas de clara referencia a la música autóctona.

5. Función local-referencial: evocación de espacios físicos

La música es capaz de evocar la amplitud de un gran espacio abierto como el mar, las montañas o el cielo; del mismo modo puede remarcar lo agobiante de una reducida estancia, como una pequeña cueva o un túnel angosto. En la película *“El Capitán Blood”* (Michael Curtiz, 1935), Erich Wolfgang Korngold describe las escenas de mar con gran orquesta de acordes amplios y sonoridades wagnerianas, sugiriendo el viento, el movimiento de las olas y, en definitiva, los grandes espacios abiertos marinos. El primer bloque musical de *“Psicosis”* (A. Hitchcock, 1960), titulado “The City”, presenta una música “aérea”, basada en acordes por movimiento paralelo al estilo “debussyano”, mientras la cámara realiza una panorámica horizontal mostrando los tejados de una ciudad, evocando la altura desde la que se presenta la imagen ²⁷⁶.

6. Función cinemática: subrayar la acción física (“underscoring”)

En numerosas ocasiones el compositor emplea motivos rítmicos que acentúan los movimientos físicos de los personajes u objetos en la pantalla,

²⁷⁶ Consultar la “Parte Práctica” del trabajo, bloque nº 2 de *“Psicosis”* (“The City”), págs. 293-297

sobre todo en las películas de acción, aventuras, persecuciones, batallas y combates. La música es capaz de describir el movimiento visual, por lo que, al posicionarse paralelamente a la imagen, duplicando su contenido semántico, produce un efecto de subrayado de la acción física ²⁷⁷.

Un buen ejemplo puede encontrarse en *“Indiana Jones y el Templo Maldito”* (Steven Spielberg, 1984), en la escena del restaurante, donde el protagonista pelea para conseguir el antídoto del veneno que le acaban de suministrar, mientras la música remarca cada una de las acciones (movimientos, puñetazos, etc.) presentados en pantalla.

7. Función cinematográfica: “mickeymousing”

Este término, procedente del mundo de los dibujos animados ²⁷⁸, hace referencia a la continua sincronía que se produce entre música e imagen: cada gesto, cada movimiento es acentuado por la música. Es un extremo en la relación música e imagen que se produce principalmente en las películas de animación, aunque, en ocasiones también se ha empleado en filmes de ficción con personajes “de carne y hueso” como es el caso de determinadas comedias que imitan el estilo del dibujo animado. Además de las películas de Walt Disney o los dibujos de la Warner Bros., un buen ejemplo de ello lo encontramos en *“King Kong”* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), durante la escalada del simio por el *Empire State Building*, donde la música de Max Steiner también realiza una escala ascendente acompañándolo en su trayecto, mientras los aeroplanos le disparan para hacerle caer. La música de Charles Chaplin para *“Luces de la Ciudad”* (*“City Lights”*, 1931) también abunda en este tipo de efectos.

8. Función plástico-descriptiva: representar elementos visuales

En ocasiones se emplea la música para describir o parafrasear elementos plásticos presentes en la imagen, por ejemplo, colores, efectos de luz, formas geométricas, perspectivas, etc. Es más habitual en determinados géneros

²⁷⁷ GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, *Música y Narración en los Medios Audiovisuales*, pág. 174 y 178

²⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 174; CHION, Michel, *Op. Cit.*, pág. 127

donde se emplean con mayor frecuencia este tipo de imágenes, en ocasiones de carácter abstracto, como por ejemplo en el *video-arte*, en el cine de animación, o en determinados trabajos publicitarios, títulos de crédito o cabeceras de productos audiovisuales. Un caso representativo de este tipo de cine es el del cineasta canadiense Norman McLaren, quien realizó numerosos experimentos audiovisuales relacionando sonido y figuras e imágenes abstractas, como en los cortometrajes “*Lines: Vertical*” (1960), “*Lines: Horizontal*” (1962), “*Canon*” (1964), “*Mosaic*” (1966) o “*Spheres*” (1969). En los títulos de crédito de la película de Alfred Hitchcock, “*Vértigo*” (1958), una espiral es representada musicalmente por Bernard Herrmann mediante tresillos de corcheas ascendentes y descendentes simultáneos. Otro ejemplo de esta función lo encontramos en “*Psicosis*”: en el bloque “The Murder” la música característica del asesinato de Marion mientras se ducha a manos de Norman disfrazado representa el cuchillo, mediante una música "hiriente", "afilada", y podríamos extenderlo a la imitación de los gritos de Marion, mediante una música estridente ²⁷⁹.

Funciones internas (psicológicas)

Durante la época del llamado “cine mudo” las funciones musicales estaban fundamentalmente dedicadas a los aspectos en esencia sonoros, a la representación de elementos externos, como la imitación del sonido de las olas del mar o el paso de un ferrocarril. Sin embargo, según el cineasta Bela Balázs, la llegada del “*film sonoro hizo superflua la imitación de los sonidos naturales por la música. En el film sonoro el mar resuena por sí solo sin necesidad de orquesta. Las máquinas ronronean y los gallos cacarean. La música puede ser pura*” ²⁸⁰. La música, por tanto, fue especializándose en reflejar las emociones y estados psicológicos de los protagonistas, profundizando cada vez más en los aspectos más abstractos de la representación musical, dando lugar a una serie de significados que son los

²⁷⁹ Consultar la “Parte práctica” del trabajo, bloque de títulos de “*Vértigo*” (“Preludio”), págs. 555-561, y bloque nº 10 de “*Psicosis*” (“The Murder/The Body”), 341-346

²⁸⁰ BALÁZS, Bela, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, pág. 202

más subjetivos y que se prestan a mayor número de interpretaciones de todos los significantes posibles de la música cinematográfica. Aún así, muchos de ellos han llegado a constituirse en verdaderos clichés empleados en numerosas producciones cinematográficas, de tal modo que el espectador relaciona instantáneamente determinado contenido musical con un concreto estado anímico o temperamental mostrado en pantalla.

El lenguaje “*musivisual*” plantea una rica gama de matices connotativos, y es capaz de comunicar multitud de expresiones y sentimientos que, casi nunca, ni la imagen ni el lenguaje oral son capaces de mostrar en toda su amplitud; de este modo la música audiovisual cumple numerosas funciones internas o “psicológicas”.

9. Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje

Determinados tipos de música son capaces de representar el carácter, motivaciones y posibles tendencias o intenciones de los personajes. Del mismo modo que la música puede representar aspectos externos como la procedencia geográfica, social o cultural del personaje, también puede hacer referencia a características de tipo psicológico ayudando a “caracterizar” y ubicar psicológica y socialmente a los personajes.

Un buen ejemplo de esta función aparece en “*Sola en la oscuridad*” (“*Wait until Dark*”, Terence Young, 1967), donde un ladrón (Alan Arkin) entra a robar en el piso de una joven ciega (Audrey Hepburn). La música de Henri Mancini caracteriza la mente perturbada del ladrón con dos pianos desafinados que tocan insistentes notas.

10. Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje

Una de las funciones insustituibles de la música se basa en su capacidad para expresar las emociones y pensamientos, dada su gran subjetividad. Para Michel Chion, “*si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo*

cambiante de las emociones sentidas por un personaje”²⁸¹. Describe y representa los estados de ánimo, los pensamientos y las emociones de los personajes como *prosopopeya sonora* de éstos. Según Zofia Lissa se pueden distinguir siete situaciones en la caracterización de los estados psicológicos: a) momento de toma de conciencia de un acontecimiento vivido; b) música dentro de recuerdos; c) reflejo de proyecciones futuras imaginadas; d) revelación de sueños; e) revelación de alucinaciones; f) resaltado de emociones; g) señalar actos de voluntad y tomas de postura²⁸².

En “*Encadenados*” (“*Notorious*”, Alfred Hitchcock, 1946), Alexander Sebastian descubre que está casado con una espía norteamericana, mientras la música describe el proceso mental de sus pensamientos que le llevan a una solución desesperada: el asesinato. Otro ejemplo de esta función la encontramos en “*Psicosis*” (Alfred Hitchcock, 1960), en el bloque “*Temptation*”, donde los pensamientos de la protagonista Marion son representados musicalmente en el momento en que decide robar el dinero que su jefe le ha confiado²⁸³.

11. Función emocional: creación de una emoción o sentimiento en el espectador

Como se ha expuesto anteriormente, la música es capaz de representar emociones y afectos, y, del mismo modo, crearlos en el espectador-auditor. Cuando se muestra en la pantalla una situación concreta, la propia imagen es capaz de denotar multitud de informaciones, pero el sonido es mucho más preciso a la hora de puntuar y representar fielmente las sentimientos experimentados por los protagonistas del film, sirviendo de vehículo transmisor de éstos al espectador más efectivamente que la imagen por sí sola. Así, el carácter polisémico y no concreto de la música se acerca más que la imagen (mucho más concreta) a la propia ontología del afecto. El *lenguaje*

²⁸¹ CHION, Michel, Op. Cit., pág. 229

²⁸² Cit. por GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*, pág. 173

²⁸³ Consultar la “Parte práctica” del trabajo, bloque nº 4 de “*Psicosis*” (“*Temptation*”), págs. 305-310

“*musivisual*” posibilita con su alquimia musical-visual la plasmación y transmisión de los sentimientos al espectador con mucho más éxito y con mayor fidelidad que lo hubiera realizado la propia imagen sólo acompañada por los efectos sonoros, por lo que puede hablarse de una función “emotiva”.

284

Un buen ejemplo de esta función tan importante del *lenguaje “musivisual”* lo encontramos en la película de Clint Eastwood “*Los puentes de Madison*” (“*The Bridges of Madison County*”, 1995), con música de Lennie Niehaus, durante el último encuentro de los dos protagonistas, Francesca y Robert, que significa la despedida de ambos enamorados sabiendo que nunca se volverán a reencontrar. El espectador se pone en lugar de uno de los dos personajes o de los dos, empatizando con sus sentimientos, proceso en el cual la música de la secuencia toma parte de forma directa.

12. Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación

El *leitmotiv*²⁸⁵, recurso musical procedente de la música operística de Wagner, es utilizado en el cine de modo similar a como se emplea en la ópera. Su introductor en la música cinematográfica fue Max Steiner. La utilidad del *leitmotiv* consiste en identificar por medio de un grupo de notas o motivo armónico, rítmico o textural, a un personaje concreto, a un objeto o situación particular que puede estar o no presente en ese momento en la imagen. La música, en este caso, cumple una función “pronominal”, al denominar, marcar, señalar la presencia del motivo argumental, de tal forma que se constituye en representación de éste, como una forma de “etiqueta identificativa emocional”. En el cine, por tanto, el *leitmotiv* tiene carácter evolutivo, con función de cohesión psicológica, de reforzamiento

²⁸⁴ CHION, Michel, Op. Cit., pág. 125

²⁸⁵ **Leitmotiv:** "A theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work, usually operatic but also vocal, choral or instrumental. The leitmotiv may be musically unaltered on its return, or altered in its rhythm, intervallic structure, harmony, orchestrations or accompaniment and also may be combined with other leitmotifs in order to suggest a new dramatic condition..." (John Warack, "*Leitmotif*" en Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres 1980. Vol. X, pág. 644)

constructivo, siempre con carácter complementario a lo mostrado por la imagen ²⁸⁶. El *leitmotiv* puede aparecer solo, en ausencia del motivo que representa, funcionando como sustituto de éste, de modo que el espectador es capaz de identificar la idea musical con dicho motivo argumental.

El compositor David Raksin caracterizó mediante *leitmotiv* a la protagonista de “*Laura*” (Otto Preminger, 1944) empleando este diseño musical cada vez que el personaje aparecía en pantalla. Otro conocido *leitmotiv* es el motivo de dos notas a distancia de semitono utilizado como célula temática que John Williams escribió para el escualo asesino de “*Tiburón*” (“*Jaws*”, Steven Spielberg, 1975).

13. Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no mostrada

La música es capaz de anticipar sucesos que, argumentalmente no son esperados, o que la imagen, por sí sola, sería incapaz de avanzar al espectador. Sin embargo, determinados gestos musicales implican la generación en el oyente de una expectativa concreta sobre la próxima resolución de una situación que se va a visualizar en la pantalla breves momentos después. Este es uno de los recursos más empleados en el cine de suspense y en el de terror, dado que en el espectador, durante la escucha de la música, se genera dicha expectativa sobre un suceso posterior en el tiempo.

Por ejemplo, en la película de Alejandro Amenábar “*Abre los ojos*” (1997), el protagonista comienza a caminar en la azotea de un edificio mientras la música orquestal “anuncia” que algo va a ocurrir. La expectativa generada incita a pensar que el protagonista va a suicidarse lanzándose al vacío, lo cual, segundos después se ve materializado en la pantalla. Éste es el denominado “método Herrmann”, ya que fue Bernard Herrmann quien lo utilizó con frecuencia en sus numerosas colaboraciones con Alfred Hitchcock.

²⁸⁷

²⁸⁶ ALCALDE, Jesús, Op. Cit., pág. 173-174

²⁸⁷ XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*, pág. 103

14. Función anticipativa: preparar a la audiencia para una inminente sorpresa

Determinados efectos orquestales (*trémolos*, *glissandi*, golpes percusivos...) permiten crear sonoridades que introducen al oyente en un ambiente de expectación sobre algo que va a ocurrir inminentemente. Estos efectos son muy empleados en el cine de terror y de suspense. Sólo la música es capaz de recrear en el espectador sensaciones como la angustia, el nerviosismo, y los ambientes opresivos. La imagen, sin ayuda de la música, se vería incapaz de incitar al auditorio a la espera de acontecimientos sorprendidos, no esperados. En *“El sexto sentido”* (*“The sixth sense”*, M. Night Shyamalan, 1999), se pueden encontrar muchos ejemplos de esta función preparatoria.

15. Función ilusoria: jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente

La aplicación de una música engañosa a una secuencia permite al director crear una confusión premeditada en el espectador haciendo que crea algo que finalmente se resuelve de modo diferente. Es muy habitual en escenas donde el o la protagonista tiene un sueño o pesadilla, como en la película de Robert Altman *“Imágenes”* (*“Images”*, 1972). En ella, Susannah York interpreta a una escritora que, en su propia casa, supuestamente, asesina a su amante. La música de John Williams subraya todo lo que ocurre con modernos efectos instrumentales que imitan gritos, un cuchillo clavándose en la espalda, el brotar de la sangre, el caer del cuerpo al suelo, etc. El compositor emplea para ello silbatos, *pizzicato* de cuerdas, súbitos acentos, un glockenspiel al resbalar la sangre... Finalmente la música cambia de violenta a sutil y evocadora mientras la cámara recorre la casa hasta llegar de nuevo a la cama donde Susannah York reposa somnolienta tras haberse quedado dormida mientras escribía un dramático capítulo de asesinato para su nuevo libro.

16. Función de subrayado: remarcar reacciones esperadas por la audiencia

Del mismo modo que la música puede preparar al oyente sobre un acontecimiento futuro, también puede remarcar algún aspecto, ya sea sentimiento o reacción, que el espectador espere tener respecto de algún suceso concreto.

En “*Suspense*” (“*The Innocents*”, Jack Clayton, 1961), la música de Georges Auric actúa de este modo cuando la niña y su cuidadora están en la orilla del lago. La pequeña comienza a tararear una canción infantil y repentinamente el fantasma de Miss Jessel aparece al fondo de la imagen. En ese momento, la música de Auric emerge como versión distorsionada de la canción, en forma de contrapunto al canto, subrayando la aparición fantasmal, esperada por todos.

17. Función informativa: dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla

Se emplea para marcar la aparición de un detalle en la imagen que pasaría desapercibido sin apoyo musical, constituyendo una forma de subrayado sonoro dirigido a informar al espectador acerca de eventos o detalles que aparecen en pantalla. De este modo, la música puede aportar datos que, formando parte del guión, no se explicitan ni en los diálogos, ni se evidencian claramente por medio del lenguaje visual. A través de la coherencia estructural y el asociacionismo el receptor es capaz de relacionar sucesos acaecidos anteriormente con lo mostrado en pantalla al ser marcado por la música, actuando como catalizador de recuerdos en el espectador. Es habitual subrayar a través de procedimientos visuales (*zoom*, cambios de color, primeros planos, etc.) un elemento mostrado en la imagen, donde el apoyo musical ayuda a reforzar aún más este procedimiento. Sin embargo, en muchas ocasiones, los mecanismos visuales no son tan adecuados dependiendo del estilo del cineasta, el género, el argumento, etc., pero en cambio, la música sí puede apoyar sutilmente la imagen de forma que,

proporcionando la información necesaria, no suponga un exceso o una redundancia al sumarse el contenido semántico de los dos elementos. Esta función es muy habitual en el cine negro, policíaco y en el *thriller*.

Un claro ejemplo de esta función de subrayado informativo se muestra en “*Con la muerte en los talones*” (“*North by Northwest*”, Alfred Hitchcock, 1959), donde Bernard Herrmann hace comenzar la música en el momento dramático en que apuntan al protagonista (Cary Grant) con una pistola a la salida de un restaurante, dirigiendo sutilmente la mirada del espectador hacia el arma, oculta entre un abrigo.

18. Función conceptual: representar un pensamiento filosófico

En ocasiones el director de la película vuelca parte de su posicionamiento ideológico en el carácter que proporciona la propia música en contacto con determinadas imágenes o situaciones argumentales. La esencia inmaterial de la música posibilita una gran sutileza que permite transmitir con gran precisión reflexiones y pensamientos de una forma que las palabras, difícilmente son capaces de alcanzar con el mismo nivel de expresión.

Un buen ejemplo de esta función lo proporciona la música de Hanns Eisler para la película “*Los verdugos también mueren*” (“*Hangmen also die*”, Fritz Lang, 1943). Este es el análisis que elabora el propio Eisler acerca de su música para el film, donde se retrata la muerte de un verdugo nazi no como la de un héroe, sino como la de una “rata”:

“Heydrich, después del atentado, yace en una cama de agua con la espina dorsal destrozada; transfusiones de sangre. Espantoso ambiente de hospital en torno al moribundo. La escena no dura más de catorce segundos. Solamente se ve el goteo de la sangre. La acción se detiene. Por este motivo necesita música la escena. La primera idea fue partir del goteo de la sangre. Pero no podía girar en torno a la expresión de los sentimientos del enfermo o limitarse a reproducir el ambiente visible de la habitación del enfermo. Heydrich es un verdugo; esto da un cariz político a la formulación musical: un fascista alemán podría

intentar convertir al criminal en un héroe si la música es triste y heroica. La tarea del compositor consiste en comunicar al espectador la verdadera perspectiva de la escena. La música tiene que hacer énfasis a través de la brutalidad. El necesario indicio para la solución dramática lo proporciona la asociación: muerte de una rata. Secuencia brillante y chillona, casi elegante, interpretada en un registro muy alto, una demostración práctica de la expresión: estar con un pie en el otro mundo. La figura de acompañamiento está sincronizada con la exposición escénica de los acontecimientos. El pizzicato en las cuerdas y una aguda figura en el piano marcan el goteo de la sangre.

El efecto que aquí se perseguía tiene casi un matiz behaviorista: la música crea, por así decirlo, las condiciones experimentales necesarias para una reacción adecuada y mantiene alejada la falsa asociación.”²⁸⁸

El posicionamiento moral del autor, Fritz Lang, se refleja aquí gracias a la música escrita por Eisler: el fascismo y la crueldad de los verdugos nazis es reprobable, digna de “ratas”. La música de contraste puede añadir un tono filosófico al situar al espectador en una perspectiva distinta de lo que ofrece la imagen. Otro buen ejemplo lo proporciona el “*Adagio para Cuerdas*” de Samuel Barber sobre las imágenes del bombardeo norteamericano en “*Platoon*” (Oliver Stone, 1986), que constituye la proclama pacifista del director.

En términos más generales, se puede afirmar que la música es el elemento que encarna más fielmente la idea del director, usada como voz interior con la que se dirige al espectador a través de la subjetividad de la propia narración, posibilitando la comunicación del mensaje o ideología del autor cinematográfico.

²⁸⁸ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 45-46

19. Función transformadora: acompañar o sustituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático

La música tiene el poder de transformar la materia sonora que aparece como sonido *diegético*, transformándola en *extradiegética* al hacer aparición en la pantalla, y realizando así el dramatismo de la acción narrativa.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la secuencia central de “*Camino a la perdición*” (“*Road to perdition*”, Sam Mendes, 2002), donde la música de Thomas Newman sustituye al sonido de la lluvia y los disparos quedando sola y llenando toda la pantalla de forma que, cuando vuelve a aparecer el sonido *diegético*, éste cobra un nuevo sentido.

Funciones técnicas (cinematográficas)

Se engloban dentro de las funciones técnicas todas aquellas relativas al funcionamiento puramente cinematográfico, donde la música actúa como un elemento más de la producción audiovisual encargado de facilitar los *raccords* o resolver problemas que han ido surgiendo durante la realización, o aportando un valor estético añadido. Se trata, por lo tanto, de las funciones que conllevan un carácter más práctico en su aplicación.

20. Función estética: otorgar entidad artística al film

Indudablemente los aspectos artísticos que proporciona la música como arte de los sonidos hacen que el producto cinematográfico final conste no sólo de la estética de la imagen, sino que incorpore a su vez la estética aportada por la propia música. La obra cinematográfica completa es un producto estético que no es sólo la suma de los anteriores, sino el resultado de la confrontación de estos, los cuales perfilan un estilo propio para el film. La música escrita expresamente para el film determina su particularidad u originalidad permitiendo que la película tenga un carácter “único”.

Por otro lado, la música ayuda a proporcionar espectacularidad a las imágenes a las que acompaña, posibilitando que el cine, en muchas ocasiones,

sea un espectáculo épico más allá de la vida real, cumpliendo una función “mágica”, tal y como algunos teóricos han denominado ²⁸⁹.

21. Función decorativa: acompañar las imágenes como fondo neutro

Hay momentos en que se emplea música para determinadas secuencias sólo como decorado, a la manera de la “*musique d’ameublement*” de Satie. Es decir, en estos casos se trata de la necesidad de una presencia sonora neutra, sin cualidades emocionales, únicamente como propia “materia sonora” en escenas en las que, por ausencia de diálogos o sonido ambiental, se hace necesario “cubrir” el hueco sonoro. De este modo, actúa haciendo prevalecer sus valores materiales como un elemento más del propio montaje fílmico. También suele emplearse en casos en los que, habiendo diálogos o sonido en general, la música actúa como “fondo” o “lienzo” en blanco sobre el que se destacan el resto de elementos sonoros. La música, en todos estos casos, se emplea de la manera más funcional y práctica, alejándose de contenidos o expresiones artísticas, por lo que suele ser conceptual y estructuralmente muy sencilla. Un buen ejemplo de “fondo sonoro” lo proporciona la música sin melodía de Antoine Duhamel para la película “*El sueño del mono loco*” (Fernando Trueba, 1989) ²⁹⁰, o la música minimalista de Philip Glass en la película “*Las horas*” (“*The hours*”, Stephen Daldry, 2002)

22. Función unificadora: dar unidad a la película

La música permite percibir la película entera como un todo unitario, a través de un conjunto de temas repetidos y variados de diferentes maneras y con distintas orquestaciones ²⁹¹. También proporciona “unidad de acción”, es decir, la música refuerza la unidad de acción, lugar y tiempo dentro de la estructura narrativa. En ocasiones el director pide al compositor de la música que ésta proporcione la unidad a través de un único tema musical, que es el que representa la idea principal del film. Este es el caso de “*Amantes*”

²⁸⁹ GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, Op. Cit, pág. 178

²⁹⁰ PACHÓN, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, pág. 47

²⁹¹ CHION, Michel, Op. Cit., pág. 130

(Vicente Aranda, 1991), cuyos dos únicos motivos musicales, uno original de José Nieto y el otro un villancico, confluyen en un único tema que funciona dando unidad al film y que representa la obsesión y la pasión de los dos amantes en su infidelidad.

23. Función sonora: evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos

En el teatro rara vez los actores callan por tiempo prolongado, por lo que no suelen darse escenas en silencio; en la literatura tampoco hay “espacios en blanco”, dado que el encadenamiento sucesivo de palabras no se presta a las rupturas que en el cine son frecuentes al mostrar las imágenes, no sólo cuando los personajes están dialogando, sino también en situaciones donde la palabra no está presente. De este modo, el cine sonoro ha empleado frecuentemente la música para tapar esos “agujeros sonoros” inevitables en la acción dramática. Michel Chion se pregunta “¿por qué, en un filme de acción clásica [...] la música viene a tapar los agujeros creados en una secuencia de transición, de un lugar a otro, en la que los personajes se callan en un momento dado? Porque los autores se dieron cuenta, en la práctica, de que, en los filmes de principios de los años treinta, el cese del diálogo creaba este efecto de agujero, efecto que no suele darse en el teatro hablado en el que son raras las escenas mudas.”²⁹² La música ayuda a acompañar a la imagen y sirve al espectador de “guía” conductora del argumento, evitando las eventuales “salidas de situación” por parte del auditor-espectador, y unificando por medio del sonido todo el espacio dramático.

24. Función rítmico-temporal: dar sentido de continuidad y proporcionar ritmo a la película

Esta es una importante función, dado que la música es capaz de modificar el ritmo de la imagen y su percepción temporal a través de su pulso interno²⁹³. Actúa como un “motor” que impulsa hacia delante la energía presente ya en

²⁹² CHION, Michel, Op. Cit, pág. 228

²⁹³ NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*, págs. 104-105

las imágenes, haciendo que el espectador perciba los distintos elementos filmicos en permanente continuidad. Es lo que Michel Chion denomina “expectativa de la cadencia”²⁹⁴. Así, la *temporalización* es el “efecto mediante el cual una cadena sonora [...] otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente”²⁹⁵, de modo que es capaz de cambiar la impresión en el espectador acerca de la duración de las secuencias cinematográficas.

Puede actuar ralentizando la sensación de movimiento continuo de la película, por ejemplo, en “*Memorias de África*” (“*Out of Africa*”, Sydney Pollack, 1985), donde la música ayuda a alargar la duración de los planos, o, por el contrario, hacer que las imágenes y la narración aparezcan más dinámicas, cambiando la percepción temporal total del film a una duración menor de la real, como en la música compuesta por Elmer Bernstein para “*Los Siete Magníficos*” (“*The Magnificent Seven*”, John Sturges, 1960)²⁹⁶.

25. Función transitiva: dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro

El sonido, como un todo continuo, ayuda a “limar” o “barnizar” los cortes entre planos y secuencias, de algún modo lubricando los pasos y cambios que se suceden en el tiempo y/o espacio de la acción, actuando a modo de “pegamento” musical entre escenas y tendiendo puentes para franquear las elipsis temporales entre secuencias²⁹⁷. De esta forma, el producto final resulta para el espectador menos abrupto y más accesible cuando el contenido argumental precisa relacionar escenas entre cortes para su mejor comprensión²⁹⁸. Un buen ejemplo es la música compuesta para el inicio de “*Ciudadano*

²⁹⁴ CHION, Michel, Op. cit., págs. 212-213

²⁹⁵ Ibid., pág. 212

²⁹⁶ XALABARDER, Conrado, *Principios informadores de la música de cine*, pág. 186-187, y FRAILE PRIETO, Teresa, *Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine*, pág. 222, en Matilde Olarte (ed.), *La Música en los Medios Audiovisuales*

²⁹⁷ GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, Op. Cit, pág. 176

²⁹⁸ “En referencia a la continuidad, es en primer lugar necesario indicar que la narrativa del audiovisual es en sí misma discontinua (en la mayoría de los casos) puesto que se realiza a base de multitud de planos que se van siguiendo [...] Por esto la música es una importante

Kane” (“*Citizen Kane*”, Orson Welles, 1941), donde Bernard Herrmann escribió una música que unificaba toda la secuencia mostrando los diferentes planos en elipsis que resumían la vida de su protagonista, Kane²⁹⁹.

26. Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia

La percepción de un cambio, como es el caso de un corte de plano o secuencia, puede ser subrayada por la introducción de un nuevo evento: un bloque musical. La música apoya el cambio y se suele emplear para marcar el desarrollo de una nueva trama argumental, un cambio de escenario o espacio de tiempo, etc. Dado que el montaje en el cine es abrupto en la mayoría de los casos, es decir, se realiza por corte entre plano y plano, o secuencia y secuencia, a excepción de cuando se introducen *transiciones*, en ocasiones el director pide al compositor que marque las diferentes partes de la película con música, para facilitar al espectador la comprensión de todo el conjunto³⁰⁰.

Véase como ejemplo la separación en capítulos marcada por carteles con títulos y apoyada por la aparición de diferentes músicas en la película “*El Golpe*” (“*The Sting*”, George Roy Hill, 1973)

*herramienta a la hora de controlar este elemento. La música puede funcionar como nexo que incrementa el grado de continuidad entre planos o entre secuencias [...] Habitualmente la narrativa marcará la manera de proceder: por ejemplo dos secuencias sucesivas que pertenezcan a un mismo hilo argumental es correcto que contengan un bloque musical que se extienda de la primera a la segunda; por el contrario, si esas dos secuencias pertenecen a hilos argumentales diferentes lo más correcto será que no exista una música que genere continuidad: bien se dejarán sin música o bien se utilizará la música para remarcar la discontinuidad.”; CARO BARREDA, Miguel Ángel, *La música como modificador estructural en el ámbito audiovisual*, en *Temas para la Educación*, revista digital para profesionales de la enseñanza, nº5, Noviembre 2009, Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía, pág. 3*

²⁹⁹ XALABARDER, Conrado, Op. Cit., págs. 185-186

³⁰⁰ “Con respecto al montaje, la aparición o desaparición de bloques musicales puede provocar al espectador efectos similares a los cambios de plano o de secuencia, afectando por tanto directamente a la estructura del audiovisual. [...] Es necesario mencionar que esta funcionalidad musical se puede realizar no sólo con la entrada y salida de los bloques musicales, sino también con modificaciones a lo largo de los bloques: cambios de dinámica, textura, colores instrumentales, etc.”; CARO BARREDA, Miguel Ángel, Op. Cit., pág. 3

27. *Función estructuradora: dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia*

La música es empleada en ocasiones para unificar dos escenas que se producen al mismo tiempo en lugares distintos, de modo que el espectador reciba correctamente esta información aunque el montaje, al producirse de modo abrupto, mostrando por corte las diferentes situaciones, dificulte la interpretación del suceso como eventos que tienen lugar simultáneamente en el tiempo. El elemento musical-sonoro permite englobar ambas situaciones haciendo inteligible al espectador que se trata de distintas acciones sucediendo simultáneamente en diferentes lugares y, así, evitando las incómodas (y pasadas de moda) rupturas en dos o más partes de la pantalla para mostrar los diferentes planos en el mismo cuadro.

Un curioso ejemplo de esta función se encuentra en “*La golfa*” (“*La Chienne*”, 1931), de Jean Renoir, donde en la secuencia final, la música que suena en la calle invade también el apartamento en que tiene lugar un asesinato.

28. *Función correctora: “maquillar” los defectos de interpretación de los actores*

Una de las funciones de carácter más práctico y funcional que se achacan a la música cinematográfica es la de enmascarar a través del sonido las deficientes interpretaciones de los actores y actrices en la pantalla o sus carencias expresivas³⁰¹.

El añadir un elemento más al producto audiovisual permite que los sentidos del espectador estén aún más ocupados, por lo que ciertos fallos, errores o deficiencias, tanto de actores como, en general, de cualquier otro elemento presente en la imagen (montaje, defectos de “*raccord*”...) pueden pasar desapercibidos. El aporte artístico de la música desvía la atención de los aspectos menos favorables, por lo que, a menudo, los directores y realizadores cinematográficos, en ciertos casos, recurren a la ayuda del compositor para

³⁰¹ NIETO, José, Op. Cit., pág. 107

solventar problemas difíciles de resolver por otras vías cuando el proceso de realización de la película se encuentra al final de la producción cinematográfica, durante la postproducción.

29. Función delimitadora: enmarcar la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)

En este caso, la música cumple una función eminentemente práctica: sirve de marco del film ³⁰², lo separa del mundo real efectuando una distinción entre éste y el de ficción presentado por la película ³⁰³, otorga al film la característica de construcción irreal, dotándolo de carácter artístico e introduciendo al espectador en un mundo virtual. Las demarcaciones a través de la música de “títulos” y de “créditos finales” son una reminiscencia de la música teatral y operística, donde los *preludios* y *oberturas* introducían al espectador en la dramaturgia y los *postludios* orquestales servían de cierre de la representación. La música en estos casos cumple una antigua función, la de llamada de atención al espectador sobre la obra que va a comenzar, de creación del silencio entre el público asistente y de un espacio imaginativo e irreal y, por otro lado, también la de evitar el silencio total del espectáculo en la sala de teatro o cine mientras se muestran los títulos o los créditos del film.

30. Función delimitadora-identificativa: identificar un programa mediante una sintonía o cabecera (en TV)

El empleo de la misma música para los títulos de una serie televisiva, ya sea de ficción o documental, o el comienzo de un programa concreto, permite su rápida identificación. La música empleada en estos casos suele ser asertiva y tiene un marcado carácter temático, con poco o ningún desarrollo, de modo que sea fácilmente reconocible por el espectador. El estilo musical está fuertemente determinado por el género televisivo al que hace alusión: música dinámica, moderna y un tanto misteriosa para las series policíacas y detectivescas, romántica y dulce si se trata de una telenovela, percusiva y

³⁰² GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, Op. Cit, pág. 179

³⁰³ O no de ficción, en el caso del género documental, por ejemplo, pero de algún modo virtual.

tribal en el caso de documentales sobre el mundo animal, etc. En el cine, las trilogías o sagas (películas en varios episodios) emplean la misma música en los distintos títulos de la serie, realizando una función parecida a la que cumple la música de las series televisivas.

A continuación se presenta un cuadro resumen con todas las funciones estudiadas (tabla 15).

FUNCIONES MUSIVISUALES (CATEGORÍAS)	
A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)	
<i>1. Función temporal-referencial</i>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)
<i>2. Función elíptico-temporal</i>	Evocación del paso del tiempo
<i>3. Función indicativa-temporal</i>	Evocación de un periodo histórico
<i>4. Función local-referencial</i>	Evocación de una cultura o localización
<i>5. Función local-referencial</i>	Evocación de espacios físicos
<i>6. Función cinematográfica</i>	Subrayar la acción física (“underscoring”)
<i>7. Función cinematográfica</i>	“Mickeymousing”
<i>8. Función plástico-descriptiva</i>	Representar elementos visuales

<i>B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)</i>	
<i>9. Función prosopopéyica caracterizadora</i>	Revelar la psicología o naturaleza de un personaje
<i>10. Función prosopopéyica descriptiva</i>	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje
<i>11. Función emocional</i>	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador
<i>12. Función pronominal</i>	Caracterizar a un personaje, objeto o situación
<i>13. Función anticipativa</i>	Revelar implicaciones de una situación aún no vista
<i>14. Función anticipativa</i>	Preparar a la audiencia para una inminente sorpresa
<i>15. Función ilusoria</i>	Jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente
<i>16. Función de subrayado</i>	Remarcar reacciones esperadas por la audiencia
<i>17. Función informativa</i>	Dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla
<i>18. Función conceptual</i>	Representar un pensamiento filosófico
<i>19. Función transformadora</i>	Acompañar o sustituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático