



ESCUELA DE CINE

El tercer relato: el efecto de la música nodiegética en la
imagen cinematográfica.

Alumno: Tarek González

Profesor guía: Pablo Ríos

Tesis para optar al grado de Licenciado en Cine

Santiago, 2017

Tabla de contenidos.

Resumen	3
Introducción	4
Planteamiento de objetivos	7
Marco Teórico:	8
1. Música: evolución, lenguaje y cultura	
2. La música nodiegética en el cine	11
Por qué la música nodiegética continua en el cine sonoro	15
Función de la música nodiegética en el cine narrativo clásico	18
3. La perspectiva de la psicología experimental	25
Experimento de interacción entre música e imagen cinematográfica.	29
1. Generando el experimento	
2. Datos	32
3. Discusión	34
Conclusión	38
Bibliografía	40

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo principal entender cómo se relaciona la música nodiegética (o extradiegética) sobre la imagen en el cine. Para ello se llevó a cabo un experimento de interacción audiovisual para el análisis práctico de una misma escena dispuesta bajo tres condiciones sonoras respecto a la música:

- 1-Escena en silencio
- 2-Escena con música a elección
- 3.Escena con banda sonora original

Dentro de la relación música-cine subyacen problemas teóricos y estéticos que han ocupado a investigadores y críticos de múltiples disciplinas que han tratado el tema en cuestión por décadas. Desde la musicología, el psicoanálisis, la teoría del cine y más recientemente la psicología experimental, el problema de la música en el cine (en especial el del cine narrativo) no es nuevo, sin embargo, no se ha desarrollado como un área de investigación definida. A partir de este contexto, surge la inquietud de encontrar un método de análisis simple que pueda facilitar una primera aproximación al estudio de la interacción entre música nodiegética e imagen en movimiento .

Introducción.

Esta tesis parte por la premisa de que el estudio de interacción entre música e imagen cinematográfica está destinado a un punto muerto y este a su vez, está determinado por la falta de un lenguaje común entre varias disciplinas dedicadas al análisis, entre ellas, la teoría musical y la cinematográfica. Son varios los conocimientos y aportes realizados por las distintas aproximaciones epistemológicas, aun así el problema en cuestión pareciera no ser un área de investigación definida. Bajo este contexto, surge la inquietud de encontrar una metodología que permita una primera aproximación respecto al estudio de interacción audiovisual, escudriñando cómo se podría evaluar esta relación de forma empírica y cómo se podría integrar a los estudios cinematográficos. Pese a la falta de un lenguaje o una metodología convergente, existe una noción compartida entre los investigadores de la teoría del sonido y la música en el cine (Chion, 1997; Cook, 2001; Gorbman, 1987; Theodor W. Adorno, 1981) y la psicología experimental (M. Boltz, 2004; A. J. Cohen, 2005; Lipscomb & Tolchinsky, 2005) respecto a que la percepción de un producto audiovisual, combinando sus diferentes recursos semióticos, generan un todo multimodal significativo y estético que trasciende las partes de cada estímulo por sí solos (audio e imagen); generan un tercer relato.

Como primera aproximación, se intentará explicar brevemente sobre la emergencia de la música en la cultura y su relación con la representación y la narración. En segundo lugar, se describirá parte de la historia del cine que se relacione con la integración de la música nodiegética como un elemento de su estructura narrativa y sus implicancias. Finalmente, se presentará un experimento de interacción audiovisual simple que permitió el análisis y evaluación general del fenómeno de la interacción música-cine.

Las películas han insistido con la música. Incluso el cine mudo era acompañado musicalmente en vivo. En 1917, Émile Vuillermoz anunció: “La música – la más humilde o la más altanera – desempeña, en las representaciones cinematográficas, un papel cuya importancia el público ni sospecha. Muchos espectadores se evaden en el sueño, siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturridos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos que salen de la orquesta y se extienden por la sala, como perfumes escapados de un frasquito mágico. Para abandonar el suelo, necesitan ese golpe de ala. El hechizo se rompería si el vuelo de las sonoridades fuera bruscamente interrumpido y si, en el silencio glacial de ese mundo de fantasmas mudos, no pudiéramos percibir más que el zumbido de insecto de la máquina que explora el tiempo y el espacio, que, parapetada en su mesa, enrolla y desenrolla sin fin sus telegramas luminosos. La elección del decorado musical es, pues, capital” (Chion, 1997).

La música - dirá Noël Burch- “Es un espacio superior que engloba a la vez el espacio de la sala y el que figura en pantalla, formando una especie de barrera alrededor de cada espectador”. La música - añade Michel Chion -, crea una temporalidad de discurso; dice: “Érase una vez”, ayuda a la ruptura con el tiempo cotidiano y a la creación de un tiempo de representación (Chion, 1997).

A lo largo de la historia, el cine como dispositivo ha sufrido una serie de cambios tecnológicos que han ido poco a poco dando forma a los modos representacionales del mismo. Esto es, su sentido estético e ideológico: poco a poco se ha desarrollado como una estructura compleja y al mismo tiempo definida; *se ha conformado como un lenguaje autónomo* (Bazin, 2012). Bajo este contexto, la música, uno de los elementos fundamentales en el aparato cinematográfico, sugiere inquietudes en cuanto a su relación con la imagen; cómo esta relación opera y cuáles son sus efectos desde la perspectiva del espectador.

¿Qué hace la música en las películas? A su vez, ¿qué y cómo la música significa en conjunción a las imágenes y eventos del relato cinematográfico?. La impresión general respecto a la percepción de una película con audio sincronizado está normalmente reducida a la experiencia visual. Evidentemente vivenciamos un film a través de nuestros ojos, pero, aunque no con la misma atención, también lo experimentamos con nuestro sistema auditivo. Para comprender cómo opera la música sobre una película, uno debiera ver el antes y el después de la musicalización de ésta. No solo el espacio sonoro se percibe distinto por la adición de la música, sino, en muchos casos, la atención e interpretación respecto a las imágenes pareciera ser alterada.

El cine, en particular el de las grandes producciones, posee una larga tradición en la composición e incorporación de música nodiegética en la experiencia audiovisual. Ahora bien, ¿Cuál es el criterio para yuxtaponer una composición musical con la imagen en movimiento? ¿Por qué, sobre todo en la tradición contemporánea audiovisual, ha de considerarse la música como un aspecto natural de la imagen? A partir de este contexto, surge la necesidad de identificar y explicar qué es la música nodiegética y qué posición ha tomado dentro del cine.

Planteamiento de objetivos.

Objetivos generales:

- 1.- Identificar y explicar qué es la música nodiegética y su lugar en el cine
- 2.- Dar cuenta y describir la historia del cine que se relacione con la integración de la música como un elemento de su estructura narrativa.
- 3.- Revisar algunas ideas, que involucren estudios empíricos en torno a la relación música-cine.

Objetivos específicos:

- 1.- Encontrar una metodología de análisis que permita el estudio respecto a la interacción entre música e imagen cinematográfica
- 2.- Hacer una descripción general sobre cómo interactúan música e imagen y su relación con el espectador.

Marco Teórico.

1. Música: evolución y lenguaje y cultura.

“La música incita a intuir simbólicamente aquello que es universal: hace aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema” (Linares, 1999) .

Hablar sobre los orígenes de la música, su relación sobre nuestra percepción, el lenguaje y la eventual codificación cultural, entre muchas otras características, ES una investigación exhaustiva en sí misma. Sin embargo, parece pertinente para el propósito de este estudio tener en cuenta, al menos desde una perspectiva general, parte de su desarrollo evolutivo, histórico y estético, para saber cómo nos relacionamos con el fenómeno y cómo la música se ha relacionado con las formas de expresión cultural y más específicamente con las formas de representación artísticas que conocemos hoy en día.

Se ha sugerido que la música es una dimensión necesaria e integral del desarrollo de lo humano y que ha tenido un rol importante en la evolución de la mente moderna (Cross, 2001). Existen varias teorías sobre la relación íntima entre música y evolución (Cross, 2001; Schulkin & Raglan, 2014). Algunas de estas ideas, emergieron al estudiar la respuesta del cerebro ante la música: las áreas más destacadas son las del control y la ejecución de movimientos. Una de las hipótesis postula que esta es la razón por la que se desarrolló la música: para ayudarnos a movernos colectivamente (Zatorre, Chen, & Penhune, 2007).

Por otro lado, se ha mencionado que la influencia de la música sobre nuestra percepción puede haber surgido aleatoriamente, en relación de la capacidad de esta para “secuestrar” sistemas cerebrales desarrollados para otros propósitos, tales como el lenguaje, la emoción y el movimiento (Salimpoor, Benovoy, Larcher, Dagher, & Zatorre, 2011).

Hoy vemos posible definir los fundamentos biológicos de nuestra percepción musical, sin embargo, la música por sí misma no pareciera ser definible: la música puede ser cosas diferentes y puede producir cosas diferentes en diferentes culturas, cada una respectivamente, con sus propios códigos. Pese a esto, la música se ha instaurado de manera universal en la experiencia humana.

La música posee una larga tradición sobre la historia de la humanidad. Tal vez aprendimos a cantar antes de hablar frases estructuradas sintácticamente. Estamos tan acostumbrados a ella como lo estamos al lenguaje verbal. Más aún, tanto música como lenguaje comparten raíces ontológicas en la comunicación y expresión humana (Eyre, 2007). Ambas expresan, nos dan cuenta de algo: una idea, una emoción; el significado de algo. A propósito de su relación con el lenguaje, podemos vincular el fenómeno de la música naturalizada en la comunicación y la experiencia narrativa.

Desde las primeras formas de expresión cultural, tales como los rituales mágicos vinculados a la explicación de la cosmovisión primitiva, el relato épico y mitológico de las primeras civilizaciones, etc; la música ha estado ahí para ayudar a transmitir y comunicar junto a las palabras. El “texto” no estaba separado de la “melodía” de las palabras. Esquilo, Sófocles y Eurípides por ejemplo, no sólo eran autores de los poemas dramáticos (Edipo, Antígona, Medea, entre varios), sino también los compositores de la música con la que se cantaban:

“La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa misma tarea la tiene también la palabra, más para ésta es mucho más difícil resolverla y sólo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca directamente el

corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende.” (Nietzsche, 2007).

“Podemos reconocer - dice Almudena López Granados - que tanto la música como la palabra comparten algunas formas de organización y expresión”. Podemos notar que estas dos formas de comunicación comparten algunas características tales como el ritmo, la entonación, la dinámica, entre otros aspectos. Los dos necesitan de estos elementos para mantener el interés en el oyente o receptor, que unen y matizan lo que se desea transmitir (López, 2007) La música tiene tal capacidad de transferencia de sentimientos e ideas que normalmente se utiliza en la actualidad en casi todos los medios de comunicación (Annabel J. Cohen, 2010; López, 2007)

En el caso del cine, la música siempre ha jugado un rol importante: ha estado presente desde el cine mudo de comienzos del siglo XX hasta los éxitos de taquilla contemporáneos. Puede variar en diferentes géneros o periodos históricos, sin embargo, da la impresión de que su propósito sigue siendo el mismo, al menos en el cine de industria: entretener al espectador e intensificar el grado de identificación e involucramiento (en varios niveles) con lo representado en el film. Con los años, la música en el cine ha cambiado sus estilos, pese a esto, la necesidad de la misma sobre la imagen cinematográfica pareciera permanecer intacta.

2. La música nodiegética en el cine.

Desde los orígenes del cine, la música ha acompañado a la imagen, ya sea por medio de un solo de piano, hasta acompañamientos orquestales de gran escala, siendo esto uno de los atractivos de la experiencia cinematográfica (Timothy Corrigan, 2012). Su forma, específicamente en el cine de industria occidental, está relacionada con una larga tradición musical que recuerda a los grandes compositores románticos del siglo XIX, tales como Wagner, Tchaikovsky, Puccini, entre varios otros, empleando por lo general composiciones en su mayoría de congruencia armónica y casi siempre junto a la creación de un *leitmotiv*.

Ahora bien, ¿qué explica que la música haya sido integrada a la experiencia cinematográfica? Roger Manvell y John Huntley han encontrado el precursor inmediato de la música nodiegética del cine narrativo en el teatro popular melodramático del siglo XIX (Roger Manvell, 1975). Los melodramas fueron exaltados por el estímulo musical y emocional, que fue bautizado como música incidental. La música incidental es con frecuencia reconocida como música de fondo que crea una atmósfera para la acción. Puede incluir obras que agreguen mayor interés del público, por ejemplo una *obertura*, o música que se interprete entre los cambios de escena. En el cine mudo tenía una función semiótica importante en la narrativa: codificaba según las convenciones del siglo XIX, posicionaba geográfica, histórica y atmosféricamente, ayudaba a representar y a identificar a los personajes y a modificar las acciones. Junto con los intertítulos, su función semiótica compensaba la falta del habla en los personajes (Gorbman, 1987).

La audiencia del siglo XXI da por hecho la presencia de la música en el cine. Sin embargo, incluso si todos los aspectos de una escena evidencian gran realismo, la mayoría de la música que acompaña a la imagen no pertenece a la realidad acústica del mundo representado: no pertenece a la diégesis. La información fuera del universo representado de una película está referido al “espacio” nodiegético o extradiegético. La música nodiegética no está hecha para los personajes o la

realidad representada de un film: normalmente está orientada a la audiencia (Gorbman, 1987). Al hablar de música nodiegética (también conocida como extradiegética) nos referimos a una clasificación que está en relación a la fuente de emisión.

Ocupa el mismo espacio sonoro que el sonido en off, como la voz en off, o efectos sonoros irrealistas respecto a la narración. Es un comentario externo a la ficción de la película, no tiene una fuente justificada dentro de la historia. La música que habitualmente se llama incidental es la que se pone al servicio de la obra a la que acompaña, bien sea teatro, cine, poesía, etc. En el lenguaje cinematográfico se refiere en concreto a la música nodiegética. Se la ha llamado, además, música *extradiegética*, *irrealista*, *subjetiva* o *sugestiva*, *featured music*, *livello esterno*, música *de foso* y *background music*. Normalmente, dependiendo de qué género cinematográfico se trate, la música nodiegética puede ser música compuesta especialmente para la película o, como comúnmente suele ocurrir en el cine de industria, pueden ser adaptaciones de composiciones preexistentes (usualmente música docta, como también música popular o envasada) muchas veces incorporadas al film luego de haber sido utilizadas como “temp tracks”.

Desde otra perspectiva, el contexto físico de las primeras muestras cinematográficas explican la conexión inmediata entre el cine y la música: en la primera década las películas fueron exhibidas en teatros junto con obras cómicas teatrales y presentaciones musicales. Para entonces los músicos ya estaban presentes en la sala de proyección: era natural que acompañaran el programa cinematográfico (Gorbman, 1987). Alrededor de 1911 se inventan las *cue sheet*, una composición musical de rápido acceso para acompañar escenas fílmicas en relación al valor emotivo que cada una contenía. Rápidamente las compañías de cine comenzaron a contratar compositores para que escribieran partituras dedicadas a sus producciones. En 1914 “El nacimiento de una nación” de Griffith resultó ser una de las primeras películas con partitura original (Stokes, 2008).

La psicología del acompañamiento musical solía ser bastante sencilla. Cuando el villano aparecía en pantalla por ejemplo, el músico tocaba un acorde menor disminuido que tiene como efecto un sonido misterioso o desconcertante. Los héroes; enaltecedores himnos, las persecuciones; un tempo acelerado y las escenas tristes; melodías lentas y sombrías.

Estas primeras técnicas psicológicas de emplazamiento musical establecieron el estándar para las composiciones en el cine moderno. Y mientras las orquestas se hicieron más grandes y las partituras más efectivas, las ideas primordiales del cine silente permanecieron intactas.

La famosa escena de la ducha en “Psycho” donde Marion Crane es apuñalada, es un buen ejemplo sobre los efectos de yuxtaposición de la música en el cine: el sonido chirriante de los violines imita sonidos que biológicamente asociamos con el estrés y el peligro. Un estudio de la universidad de california (Blumstein, Davitian, & Kaye, 2010) , dio cuenta de que los sonidos de alarma no lineales producen una respuesta emocional que instintivamente trastornan nuestra psiquis. Bernard Hermann, el compositor de la pieza de la ducha en “Psycho” construyó una partitura que reproduce estos sonidos. Como resultado, se consiguió una escena significativamente más aterradora.

Otro buen ejemplo es el caso de la obertura de “Tiburón”: escuchamos la música amenazante antes de que veamos cualquier peligro. Sabemos que algo malo está a punto de ocurrir; los personajes en la película no. El verdadero suspenso yace en que no tenemos ninguna otra opción más que esperar y observar a que el horror se despliegue. Mientras la música se acelera, también lo hace la cámara: sentimos el terror psicológico a través del desorden de la música y la anticipación de lo inevitable.

La mayoría de las partituras para cine son pensadas intencionalmente para situarse en el fondo, dotando de marcas sutiles para la audiencia. El compositor Aaron Copland (Copland, 2004) propuso cinco formas en las que la partitura sirve a la pantalla:

La primera es crear una atmósfera más convincente respecto al tiempo y el lugar: esta es una forma que casi se explica en sí misma. Muchos géneros tienen su propio estilo sobre la música para acompañar el estilo del film. La partitura nos sitúa sobre dicho estilo. (ej, un western).

La segunda, está en relación a acompañar algunos refinamientos psicológicos: pensamientos no expresados o peligros no vistos, son mostrados o reforzados a través de la música. Tal vez no veamos el peligro, pero la música nos recuerda que está ahí.

El tercer principio es construir un sentido de continuidad: si la música entre los tiros y las escenas es la misma, tenderemos a relacionar esas escenas entre sí. En "Citizen Kane" por ejemplo, se usan marcas musicales como un indicador de flashbacks.

El cuarto es para darnos una impresión de finalidad. Copland dice que este principio está situado casi siempre al final de un film o después de superar una gran adversidad. El triunfo en el sonido de la música psicológicamente nos transporta al triunfo en lo mostrado en pantalla.

En el quinto principio, Copland sugiere que la música está ahí simplemente para llenar el vacío del silencio. Curiosamente manifiesta que ésta es la forma más difícil de utilizar la música, porque la audiencia no debería notarla.

La partitura original en la época clásica de Hollywood busca una música más discreta (dentro de la película) y menos popular. Se pugnaba porque la música cinematográfica ascendiera al rango de arte (Theodor W. Adorno, 1981). En este período la música siempre se presenta subordinada a las imágenes. Es llamada *Background Music* (música de fondo) o melodías inaudibles, nombrada así por Claudia Gorbman en su libro *Unheard Melodies: Narrative film music* (Gorbman, 1987).

Por otro lado, están los argumentos sobre los orígenes de la utilización de música en el cine basados en la especificidad tecnológica del mismo. Frecuentemente los críticos nos recuerdan que la música ha estado ahí con el propósito práctico de encubrir el ruido mecánico del proyector (Chion, 1997; Gorbman, 1987): no había aislación acústica entre el proyector y el auditorio, pero esta explicación técnica levanta una importante pregunta: ¿por qué una vez estandarizada la aislación de la cabina de proyección la música continuó? Más aún, ¿qué criterio se usa para decir que la música distrae menos que el ruido del proyector?

Por qué la música nodiegética continúa en el cine sonoro.

El cine tiene el efecto psicológico de aplanar lo real en una superficie de dos dimensiones. En el cine mudo, la música vendría a compensar la falta de diálogos. Si los intertítulos ofrecen el contenido informativo faltante del discurso hablado, la música estaba ahí para compensar los tonos de la voz, el ritmo, las inflexiones (Gorbman, 1987). Además, todos los sonidos existen en tres dimensiones. La música como sonido regresó o al menos compensó la falta de espacialidad de la realidad retratada de manera tan inquietante en el nuevo medio.

Por otro lado, el movimiento temporal regular de la música pareciera tener algo que ver con la justificación estética que da paso al movimiento visual en pantalla: la razón estética y psicológica - dice Kurt London - más esencial para explicar la necesidad de la música como un acompañante del cine mudo es sin duda la de el ritmo del film como un arte del movimiento. No estamos acostumbrados a aprender el movimiento como una forma artística sin el acompañamiento de sonidos, o al menos ritmos audibles (Gorbman, 1987).

Jean Mitry, teórico y realizador de cine, argumentaba que la música mediaba entre el tiempo real que la audiencia experimentaba y el tiempo diegético o psicológico adherido por la película: considerando su naturaleza irreal, el cine mudo fue incapaz de hacer sobre la experiencia del espectador la sensación de duración (Mitry, 1997). El tiempo vivido por los personajes del drama, las relaciones temporales de los tiros y secuencias, todo esto era perfectamente entendido más que sentido. Faltaba un pulso que justificara la cadencia y el ritmo cinematográfico. Este pulso fue provisto por la música.

Hanns Eisler y Theodor Adorno se refirieron al fenómeno diciendo que el sonido en forma de música regresó a esas “imágenes fotográficas muertas” algo de la vida que perdieron en el proceso de reproducción mecánica (Theodor W. Adorno, 1981). La música fue introducida como una suerte de antídoto contra la imagen, para ayudar al espectador a absorber el “trauma”. Se sintió la necesidad de cuidar al espectador del desagrado de ver cabezas cortadas parlantes actuando o incluso personas parlantes que estaban al mismo tiempo en silencio. Otra tesis de Eisler y Adorno está en relación a que la música soporta valores sociológicos y psicológicos que evocan la idea de comunidad colectiva: la música actúa como un mediador que liga a la audiencia a una comunidad de participantes oyentes.

Percibir música es algo arcaico en comparación a la percepción visual, en la que al menos la civilización occidental contemporánea está basada. Lo visual es el registro del sistema de significado, mientras la percepción auditiva conserva un trato comparativamente más extenso de colectividades pre-individualistas (Gorbman,

1987). Quizás esta relación de colectividad, intrínseca en el fenómeno en sí misma, está conectada con la sensación de profundidad espacial, inclusividad y absorción de la individualidad que le es propia a toda música.

Christian Metz por su cuenta propuso que la imagen significa la presencia de una ausencia. “Es el retrato de algo que estuvo presente, no la cosa en sí misma”. La imagen fílmica significa una carencia, pero el discurso cinematográfico ha desarrollado estrategias para aceptar esta carencia. Algunas estrategias restauran la creencia (o la *suspensión de la incredulidad*) en la inmediatez y totalidad de los eventos fílmicos (Metz, 2001).

En resumen, la música permite un posicionamiento psíquico más profundo en el gris, mudo y bidimensional mundo del cine silente. La voz grabada por ejemplo, reincorporó al cuerpo humano en pantalla, sin embargo lo hizo otorgándole un “excedente de realidad”.

La música en el cine sonoro no ocupa la banda sonora de manera total o aislada, comparte la banda con los diálogos, efectos, ambientes, etc, cuya fuente aparente está situada en el espacio diegético. El hecho de que en el sonido coexista la música con el habla y otros efectos diegéticos afectó la relación con el espectador. Desde que hay sonido diegético, la música se percibe más claramente fuera del relato. Uno de estos aspectos es que no es interpretada de corrido como en el cine mudo.

La música remueve las barreras de la incredulidad: conecta al sujeto con lo representado, envuelve al espectador y al espectáculo en un mismo espacio. Como en la hipnosis, silencia la censura del espectador. Es una sugerencia: si funciona bien, nos hace menos críticos y un poco más propensos a soñar. Se podría decir que la música ha permanecido en el cine porque comete varios cumplidos de una sola vez: su libertad como lenguaje explícito, sus útiles valores decorativos y expresivos -fácilmente comprendidos por los oyentes y desarrollados en el siglo XIX por la tradición orquestal- su maleabilidad, su espacialidad, ritmo y sus valores

temporales, le dan un estatus especial y complejo a la experiencia del film narrativo (Gorbman, 1987).

Por otro lado, la música de fondo cumple dos roles globales que serán caracterizados como semiótico (como un anclaje o *ancrage* como lo entiende Barthes) y psicológico (como sutura o conector).

La música no continuó ininterrumpidamente del cine mudo al sonoro. Max Steiner declara que los productores de cine sonoro antes de 1932 consideraban la música de fondo inaceptable, temiendo que los espectadores demandaran saber de dónde venía (Cooke, 2010). Por media década el estado tecnológico del sonido y tal vez las percepciones de lo que se consideraba realista, no permitieron la música de fondo. Cuando volvió el uso de la música (1932-1933), no fue necesariamente por los mismos usos que en el cine mudo. Una vez que son asimiladas las nuevas implementaciones técnicas en el cine, cuando son absorbidas por el punto de vista del espectador en la invisibilidad del discurso, condición necesaria para el “efecto diegético” completo (o *suspensión de la incredulidad*), la impresión de realidad (relación del espectador con la película) alcanza un nuevo status. Michel Chion sugiere que si vemos una toma en silencio de una casa, la temporalidad es indeterminada. Si le introducimos el ruido de un perro ladrando o un auto pasando, el sonido crea en la imagen la sensación de duración vivida (Chion, 1997).

Función de la música nodiegética en el cine narrativo clásico.

La música cumple varios roles dentro del film (Chion, 1997; Copland, 2004; Gorbman, 1987; Levinson, 1996) , desde “enmascarar” el ruido al interior de una sala (en los días del cine mudo, el ruido del proyector), a establecer el ánimo, interpretar la ambigüedad de lo representado visualmente, proveer continuidad sobre la discontinuidad de cada fragmento audiovisual conectado por el montaje, dirigir la atención y atraer al espectador.

Algunos de estos roles han sido presentados a la investigación empírica, pero la mayoría todavía quedan restringidos al desarrollo de la discusión teórica.

Para responder a la pregunta "¿cómo la música crea un *punto de experiencia* para el espectador?" Gorbman desarrolló tres métodos por el cual la música puede "significar" en el contexto narrativo del cine:

Significación musical pura: resulta de relaciones sintácticas altamente codificada inherentes en la asociación de un tono musical con otro. Patrones de tensión y descarga proveen de un sentido de organización y significado de sonido musical, aparte de cualquier asociación extramusical que pueda existir.

Los códigos musicales culturales: son ejemplificados por la música que viene siendo asociada con un cierto ánimo o estado mental. Estas asociaciones han sido en extremo canonizadas por la industria cinematográfica de Hollywood al punto de crear ciertas expectativas convencionales, implícitamente anticipada por la audiencia adscrita a los códigos culturales, determinado por el contenido narrativo de una escena específica.

Códigos cinemáticos: caracterizan el significado musical debido a su colocación en una película. La música de los créditos de la apertura o el cierre de un film ilustran este tipo de significación, al igual que al recurrir a temas para representar a un personaje o una situación dentro de la narración (leitmotiv). Según Kracauer, la música ayuda a definir la imagen, así como al juntar dos palabras se produce un significado diferente de cada palabra por separado, también ocurre al juntar la música con la imagen.

Además, Claudia Gorbman sugirió algunos aspectos en relación al carácter utilitario de la música sobre la imagen del cine que conviene tener en cuenta: La música cinematográfica - dice - se parece mucho al *easy-listening* o música ligera en cuanto a su función: calmar al espectador hasta hacerlo un sujeto observador menos crítico. Así como el *easy-listening* ayuda a reducir el disgusto de la tensión

económica al ir de compras, el miedo físico del taladro del dentista, la música cinematográfica ayuda a reducir dos tipos de disgusto con la experiencia fílmica:

1. Ayuda a alejar el disgusto de la significación incierta: interpreta la imagen, determina con precisión y canaliza el significado “correcto” (deseado) de los eventos narrativos representados. Suple de información para complementar la imagen y el sonido diegético potencialmente ambiguo. Le da una marca al espectador sobre las posiciones narrativas: por ejemplo, el tema amenazante en “Tiburón”, oído incluso antes de que la cámara revele a la criatura asesina acercándose a los nadadores, otorga al espectador un conocimiento adelantado de la amenaza narrativa. Por un lado crea una distancia irónica entre el espectador y los personajes y por otro, crea una complicidad con la voz narrativa del film.

Más aún, la música, en particular la del cine clásico, establece eficientemente una posición histórica y geográfica a través de su codificación cultural altamente desarrollada. La significación alcanzada a través del uso de esta música (ej: un evento cómico, el lejano oriente, una posible amenaza, etc) desplaza el disgusto de las imágenes potencialmente ambiguas, que Barthes ha caracterizado como “el terror de las señales inciertas”. Esta función semiótica primaria de la música es lo que Barthes luego llamó *ancrage* en relación con el epígrafe fotográfico. La música, así como el epígrafe, ancla el significado de la imagen, arroja una red sobre el significante visual flotante y conduce al espectador a una canalización de significado seguro.

2. Otra clase de desplazamiento del disgusto de la significación ambigua de la imagen sobre la mirada del espectador es alejarlo de la identificación de las bases tecnológicas de la articulación cinematográfica: Vacíos, cortes en el montaje, el cuadro en sí mismo, silencios en la banda sonora: cualquier cosa que amenace la “suspensión de la incredulidad”, cualquier cosa que nos recuerde la materialidad del cine que ponga en peligro la formación de subjetividad; el proceso por el cual el espectador se identifica con el sujeto del discurso fílmico, están suavizados o

“espantados” (idea de Eisler y Adorno: la música como antídoto a la imagen), por las operaciones reguladas cuidadosamente por la música cinematográfica.

Podemos añadir que la música está directamente subordinada al resto de los sonidos de la banda sonora, en servicio de la narrativa en sí misma: bajará de volumen por ejemplo si un personaje habla, porque la inteligibilidad del diálogo es más importante en la jerarquía narrativa. Igualmente, la música está subordinada normalmente a las condiciones temporales y dramáticas de la segmentación narrativa: el baño afectivo, el “efecto de bálsamo”, que enmascara las contradicciones, y enmascara la discontinuidad espacial y temporal con su continuidad armónica y sónica. Además, la música reduce la atención sobre el cuadro, el soporte: sumerge al espectador en la ilusión diegética.

Desde el psicoanálisis, la música es una suerte de puente sónico y psíquico entre la sobriedad y la inconsciencia . Ciertamente la música consiste en un discurso, unas series de unidades organizadas y entendidas (de una forma u otra) por los seres humanos, que involucra la transferencia o circulación de energía de tensión y liberación. Pero su discurso sin un referente claro y siendo ciertamente norepresentacional, tiene por consecuencia, su poder afectivo y su relación con el placer eludidos.

Según Platón el placer musical depende de una habilidad intelectual para percibir estructuras (Platón, 1968): en oposición a los argumentos estéticos, el placer musical se origina en los sentidos, argumentando que el ritmo, la armonía y los movimientos melódicos estimulan respuestas sensoriales que llamamos experiencia estética.

Por su parte, los freudianos han señalado homologías entre estructura y procesos del inconsciente: en ambos lugares la energía circula y sus manifestaciones están reguladas por una cantidad limitada de procesos. Por ejemplo, condensación y desplazamiento, liderado por el principio del placer; la resolución de la tensión. Otros señalan a la música como un lenguaje no-referencial que estimula la regresión temporal: es un lenguaje seguro que evade la lógica verbal y su articulación, que

interrumpe las defensas para ganar de esta forma acceso a las emociones profundas (Schäfer, Sedlmeier, Städtler, & Huron, 2013)

Para muchos psicólogos (M. G. Boltz, Ebendorf, & Field, 2009; Claudia Bullerjahn, 1994; Annabel J. Cohen, 2010) la “emoción musical” se debe a las respuestas psicológicas respecto al *pitch* (tono) , ritmo, tempo, timbre, entre otras características. Esta aproximación debe ser vista como una extensión de la tradición estética sensorial (Krumhansl, 1991). Algunos prefieren medirlo (“Gustav Fechner,” n.d., “Hermann von Helmholtz,” n.d.), otros (Cross, 2001) prefieren ver la emoción musical puramente como el efecto de la repetición y asociación en la cultura, manteniendo que consiste mayormente en un conjunto de respuestas aprendidas, estudiando la memoria tonal y los efectos de la repetición.

Los psicoanalistas en el estudio de la música tienden a estar de acuerdo con que las respuestas a la música están relacionadas con los primeros periodos de desarrollo. Algunos lo relacionan a los “sentimientos oceánicos” experimentados por el oyente, sintiendo que los sonidos de la música vienen no solo del exterior sino también del interior de sus propias emociones (etapa pre-edípica), el período preverbal de cuando los límites entre el yo y el otro aún no existen (Gorbman, 1987).

A partir de los argumentos psicológicos sobre cómo afecta la música en el sujeto-oyente podemos decir que la música debilita las defensas y nos hace más susceptibles a la fantasía. Desde luego que la música es una organización discursiva altamente codificada, pero su libertad de significación lingüística y de representaciones de cualquier tipo la vuelven más deseable, como un “lenguaje seguro”. Rosolato sugiere que el placer de la armonía musical es en sí una nostalgia por la fusión original imaginaria con el cuerpo de la madre: “he ahí la dramatización completa de los cuerpos separados y su reunión por medio de la armonía” (Elisabeth Weis, 1985) . Para Jean-Louis Baudry, el cine clásico es una institución que posiciona al sujeto-espectador en un estado de regresión: “el espectador de cine es como un soñador en la oscuridad en un estado hiperreceptivo” (Casebier, 1991).

La música ejerce un poder sobre los miembros de un grupo desde dos perspectivas. Una es en torno a su capacidad para identificar al sujeto con lo representado y la otra, en relación al “espectáculo”. A propósito de la primera perspectiva, podemos decir que su función es crear involucramiento sin que sea percibida. Lo que amenaza nuestra creencia en la diégesis no es el carácter sobre explícito de lo representado, sino lo super implícito: la “verdad” detrás de todo el aparato.

La música entra para satisfacer una necesidad de compensar y rellenar la profundidad emocional que no puede representarse verbalmente. Podría decirse que la verdadera razón para que la música exista en el cine es que una pieza visual fílmica, carece de cierta habilidad para emitir el trasfondo.

“Muchas veces en muchos films, el diálogo no es capaz de transmitir los sentimientos de un personaje” Bernard Hermann (Gorbman, 1987) .

Mary Ann Doane dice: “la cualidad inefable, intangible del sonido, su falta de concretismo es conducente a una ideología de empirismo: requiere ser emplazada en el lado de lo emocional o lo intuitivo. Si la ideología de lo visible demanda que el espectador entienda las imágenes como una representación verdadera de la realidad, la ideología de lo audible demanda que allí exista simultáneamente una verdad diferente y otro orden de realidad de donde el sujeto pueda agarrarse” (Elisabeth Weis, 1985).

En el caso del espectáculo, la música de fondo invita al espectador a contemplar: ayuda a hacer un espectáculo de las imágenes que acompaña; toma prestada una cualidad épica de los eventos diegéticos. En vez de involucrarnos en la narrativa, nos posiciona en la contemplación de ésta. Aquí el espectador es más apto para darse cuenta de que la música señala una pausa en el momento narrativo con el propósito de externalizar, hacer un comentario sobre éste y enlazar a los espectadores no con los sentimientos de los personajes, sino con el resto de los espectadores. Es lo que tal vez Eisler y Adorno llamaron “música universalizada entre actos” (Theodor W. Adorno, 1981).

A finales del siglo XIX, Helmholtz y Fechen fueron los primeros en intentar llevar la física, la fisiología y la estética a un entendimiento común (Gorbman, 1987) para entender, por ejemplo, cómo se responde a los elementos musicales desde los parámetros básicos del sonido, tales como el tono, el timbre, el ritmo y la amplitud. Este trabajo desembocó en un centenar de investigaciones empíricas sobre la psicología de la música, más tarde desarrollados por la neurociencia y psicología experimental.

3. La perspectiva de la psicología experimental.

La psicología experimental es una disciplina científica que considera que los fenómenos psicológicos pueden ser estudiados por medio del método experimental para el estudio del comportamiento y de los procesos que los sustentan (Wiley, n.d.). Parte de su labor apunta a determinar cómo la percepción de eventos u objetos en el mundo dependen directamente de las propiedades de éstos eventos u objetos que estimulan los sentidos. Tal información es obtenida mediante experimentos replicables en los cuales las respuestas humanas son medidas bajo diferentes condiciones controladas de estimulación externa. Los experimentos conducen a resultados precisos respecto a, por ejemplo, la sensibilidad del ojo al color y la luz o la respuesta del oído a una frecuencia e intensidad sonora determinada (Annabel J. Cohen, 2013).

Las investigaciones en el campo de la psicología experimental han logrado revelar aspectos complejos sobre la percepción, tales como la lectura, el habla y más recientemente, la música. Mientras en el último siglo se ha progresado en la explicación de cómo el ojo y el oído pueden representar información simple y compleja, esto es, información visual o auditiva, poco se sabe acerca de cómo el cerebro representa información multisensorial (ej: información audiovisual). Sin embargo, el contexto multisensorial es propio de la experiencia del día a día. La información auditiva y visual por ejemplo co-ocurren naturalmente: el follaje de un árbol empujado por el viento, un hablante articulando, etc. Un contexto multisensorial, en particular el audiovisual, provee de información correlacionada tanto para el oído como el ojo. El cine, como otros soportes multimediales, son otra fuente común de información multisensorial, no obstante, su co-ocurrencia no es necesariamente natural.

Aunque ambos dominios -el de la combinación natural y artificial de información multisensorial- se sobreponen considerablemente, hay una diferencia importante a tomar en cuenta. En un medio natural, la co-ocurrencia de la información auditiva y visual está sujeta a las reglas de la física. Por ejemplo, al golpear un objeto de una forma, peso y material específico, sonará con una intensidad y cualidad particular. Sin embargo, en el mundo representacional del cine, cualquier sonido o música grabada puede arbitrariamente acompañar por ejemplo, el impacto de una piedra contra el suelo. No obstante, los teóricos de la música en el cine (Chion, 1997; Annabel J. Cohen, 2013; Gorbman, 1987), sugieren que la aplicación de música en un film no es arbitraria: ciertas combinaciones entre un film y música son más efectivas que otras.

Varios compositores tal vez coincidirán en explicar que lo que resulta esencial en la creación de una partitura para cine es un sentido innato de qué es “lo correcto” para una película. Desde la psicología experimental, la aplicación apropiada de música en el cine refleja reglas psicológicas. Se ha sugerido que los críticos de la música para cine, los compositores y los miembros de la audiencia tácitamente entienden estas reglas.

La música normalmente acompaña a las películas. Es considerada un factor importante en la contribución de significado en las producciones. La perspectiva de la psicología experimental examina la influencia de la música en dichas producciones y ha propuesto un marco teórico amplio con varias aproximaciones al problema que permiten explorar cómo esta influencia en la interacción música-cine es llevada a cabo. En especial Marshall y Cohen con su modelo bipartito de “asociación y congruencia” sugirieron que “la música altera el significado de un aspecto particular de la imagen”(Marshall&Cohen, 1988).

Una sugerencia de rápido acceso al análisis es que en la experiencia cinematográfica, tanto música como imagen, simplemente se suman para producir un significado compuesto (o un tercer significado). Si bien esta perspectiva en muchos casos podría resultar insuficiente para explicar todas las dimensiones del

problema, el desglose de música en estructura y significado, nos es útil porque la misma dicotomía también puede ser aplicada a los aspectos visuales de una presentación: en el caso de la imagen cinematográfica, pensemos por ejemplo, en los aspectos temporales involucrados como el ritmo del montaje o el ritmo al interior de un plano, la segmentación espacial por medio de los cortes o los aspectos fotográficos de la captura de la imagen. Por otro lado y de la misma forma que la música, el significado está referido a las asociaciones, sentimientos o interpretaciones que las imágenes nos traen a la mente, normalmente vinculados a una compleja red de codificación cultural.

Para los propósitos de esta investigación, se considerará como una aproximación posible las ideas básicas del modelo de congruencia y asociación de Marshall y Cohen. Este modelo, como su nombre lo indica, estudia las congruencias (o diferencias) entre las estructuras de audio e imagen en movimiento y las relaciones asociativas (o de significado) entre los elementos musicales y visuales que conforman la experiencia audiovisual.

1. Congruencia.

Los estudios de congruencia centran su atención en las similitudes (y diferencias) estructurales a través de las modalidades auditivas y visuales. Esta aproximación reconoce la estructura o los elementos relacionados de cada estímulo y sus potenciales paralelos estructurales a través de diferentes medios (ej. un hablante articulando la vocal “o” respecto a una forma particular de la boca) (A. Cohen, 2015). En el caso de un medio audiovisual podríamos estudiar la sensibilidad de un espectador en relación al grado de similitud estructural de dominios cruzados (audio-imagen en movimiento), como por ejemplo, respecto a la sincronía temporal.

2. Asociación.

La mayor parte de la gente olvida la estructura que yace bajo la música que oyen. Son las asociaciones (significados) vinculadas a la música la que da forma a la experiencia. Las asociaciones incluyen tanto el significado emocional como intelectual que la música produce en el sujeto (Sloboda 1985; Juslin Soleado 2001). Los estudios de asociación en música y cine generalmente se centran en cómo la música establece un contexto de interpretación para la película. Uno de los problemas teóricos es determinar cómo la música adquiere significado en primer lugar. La asociación es uno de los caminos claves en el cual la música resulta ser significativa. Por ejemplo, la música asociada con fiestas patrias o una ceremonia religiosa (matrimonio, funeral, etc), adquieren significado de dichos eventos, tal como los tonos oídos por el perro de Pavlov adquirieron significado con la hora de la comida. Lo mismo por ejemplo, es aplicable para el leitmotiv de la ópera, en el cual el tema musical es emparejado con un evento o un personaje, e independientemente, en la ausencia de un evento o personaje, esta música traerá a la mente ideas asociadas de dicho evento o personaje. Esta técnica es a menudo implementada en el cine (ej. el tema de “Jaws” asociado al peligroso tiburón).

Experimento de interacción entre música e imagen cinematográfica.

1. Generando el experimento.

El experimento se realizó a partir de examinar una misma escena dispuesta bajo tres condiciones sonoras respecto a la música: primero la escena en silencio, luego la escena con música a elección y finalmente, la escena con su banda sonora original. Las experiencias fueron realizadas en un sala de clases, usando un proyector digital y amplificación estéreo standard, sin las condiciones de aislación sonora y lumínica que una sala de cine podría tener. Se sometió al experimento a diez y ocho estudiantes de composición musical, separados en tres grupos de a seis personas, según cada caso respectivamente. Ningún espectador había visto la película antes. Al finalizar la escena, a cada uno de los grupos se les preguntó:

1.- ¿Qué vieron? Esto en relación a los aspectos estructurales que hayan sido identificados.

2.- ¿Qué significa lo que vieron?

El estudio, tiene como principal interés tratar de comprender cómo, a través de los aspectos estructurales y asociativos de varios elementos musicales, un film puede ser afectado respecto a su significado. Para restringir el análisis de la estructura musical, nos referiremos principalmente a cuatro características del sonido: tono (pitch), timbre, duración (tempo) e intensidad (db). Por su parte, los aspectos asociativos estarán en relación al significado o interpretación de las características sonoras (ej: con qué está asociado un tono grave en contraste a un tono alto, etc) en relación a la imagen. Respecto a la música, los datos estructurales de ésta serán entregados por el autor de la investigación en la sección de discusión.

Los objetivos del experimento son:

- 1.- Recolectar datos estructurales sobre la imagen cinematográfica respecto a lo percibido por el espectador.
- 2.- Recolectar datos de interpretación (significado) de la imagen respecto a las tres condiciones sonoras: qué asociaciones aparecen en el espectador en relación a la escena en silencio y a las escenas musicalizadas.
- 3.- Comparar y contrastar los datos, tanto estructurales como asociativos, de los tres casos para sugerir una idea de cómo la música interactúa sobre la imagen cinematográfica.

La escena seleccionada fue la obertura a “The Shining” de Stanley Kubrick. La pieza consiste en un fragmento de 2:46 minutos de duración que muestra, por medio de tomas aéreas y grandes planos generales, el tránsito de un automóvil hacia un hotel ubicado en las alturas de las montañas. Cuenta con ocho planos. El primero de ellos, conectado por fundido encadenado al segundo, y el resto, por seis cortes secos. A la altura del cuarto plano de la secuencia, comienzan los créditos.

Una de las razones que motivó el uso de esta secuencia fue el carácter ambiguo de lo relatado visualmente: si las imágenes fueran demasiado obvias, demasiado explícitas respecto a la narración, a lo que se quiere contar, la influencia de la música sobre estas sería anulada. Por otro lado, otra razón fue a propósito de las características que reúne una obra relacionada con las grandes producciones cinematográficas: un lenguaje hipercodificado en su manufactura e hipercodificado en su relación con el espectador; un espacio consensuado y de rápido acceso a la comprensión de cualesquiera que sean las narrativas desplegadas. En el caso de una obertura, como código cinemático (Gorbman, 1987), la música suele asumir un rol fundamental: de manera similar al prólogo en las estructuras narrativas clásicas, hace una síntesis de la historia; es un conjuro, un presagio, una anticipación, que intenta ponernos al tanto de lo que vamos a experimentar. Además, para los efectos prácticos del experimento, se ha utilizado este fragmento, puesto que no

cuenta con ninguna pista en la banda sonora, excepto por la música, lo que facilita la yuxtaposición de otra composición sobre las imágenes.

El primer grupo (Caso A) fue expuesto a la escena en silencio con el fin de obtener datos estructurales y asociativos solo respecto a la imagen. El segundo grupo (Caso B) fue expuesto a la escena con una composición elegida a propósito sus valores asociativos contrarios a la banda sonora original: “An Ending (Ascent)” de Brian Eno, una pieza musical utilizada en varias películas a modo de resolución narrativa (el final en el caso de “Traffic” y “28 Days Later”) y en otros casos, asociado a la resolución del conflicto entre personajes (“Drive”, 2011). Finalmente, el tercer grupo (Caso C) fue expuesto a la escena con la música compuesta originalmente para la película.

2. Datos.

Caso A: Escena 1, “The Shining”. Sin música.

Estructura.

Los aspectos estructurales de la imagen destacados por el primer grupo sujeto al análisis fueron principalmente el ritmo en el montaje, percibido como una “secuencia lenta” y el ángulo de las tomas (se preguntan cómo fueron realizadas, además de notar que no son muy estables). Por otro lado, el foco de atención visual fue el seguimiento del auto y sus características, tales como color y modelo, además de una descripción general de los objetos alrededor de la carretera: principalmente bosques de pinos, un río y las montañas. Imaginan el sonido ambiente de la naturaleza, además de añadir o imaginar también música donde no la hay. Se consideró también las gráficas de los créditos.

Significado.

Al interrogar a los participantes sobre el significado de la escena en el caso A, las respuestas tendieron a una interpretación neutral: un viaje a un lugar aparentemente lejos y apartado de la ciudad: se trata de un auto en dirección a lo que pareciera ser un refugio en lo alto de la montaña. Hay una impresión general de introducción a una historia, sin embargo, resulta difícil plantear de qué trata la escena.

Caso B: Escena 1, “The Shining”. Música “An ending” de Brian Eno

Estructura.

La atención sobre los aspectos estructurales de la imagen destacados por el segundo grupo fue notar nuevamente el ángulo de las tomas, poniendo especial atención de su altura, pero esta vez son percibidas como tomas fluidas y estables. Además, rasgos asociados a color, distinción de superficies (en especial la

autopista y el cielo en el fondo), fueron tomados en cuenta, sin embargo, esta vez el texto de los créditos no fue considerado.

Significado:

Al interrogar a los participantes sujetos al análisis del segundo caso sobre el significado de la escena vista, las asociaciones tendieron a estar relacionadas con la paz y la tranquilidad:

se trata de un viaje reflexivo y existencial: una metáfora del ascenso hacia un estado superior, conectado con lo celestial. Hay una sensación generalizada de fin o desenlace de una historia.

Caso C: Escena 1, “The Shining”. Música original: “The Shining”, Wendy Carlos y Rachel Elkind-Tourre.

Estructura.

Esta vez los aspectos estructurales sobre la imagen estuvieron centrados principalmente en la perspectiva de los grandes planos generales, en especial la dimensión de las grandes montañas en contraste con el auto que avanza ascendiendo, percibido como una miniatura. Además, fue destacada la toma que se aproxima rasante a la carretera junto al auto, a propósito del movimiento al interior del plano y sus cortes en relación a la música. Así mismo, hubo consideraciones en torno a algunos aspectos estructurales de la música, tales como su carácter reiterativo y el aumento de su intensidad reforzada con otros instrumentos.

El texto de los créditos también fue considerado.

Significado.

Al interrogar a los participantes sujetos al análisis del tercer caso sobre el significado de la escena vista, las asociaciones tendieron a estar vinculadas a la incertidumbre, tensión, inestabilidad, miedo, suspenso y expectación: un viaje que espera un destino trágico.

3. Discusión.

Caso A: escena en silencio

Estamos tan acostumbrados a ver cine acompañados de música, a ser conducidos por ésta, que cuando no la hay, pareciera que un excedente de realidad asaltara la diégesis, poniendo a la narración en una dimensión más concreta y al espectador en un estado más crítico. Más aún, cuando la imagen cinematográfica carece completamente de cualquier sonido, ya sea ambientes, diálogos, sonido directo, foley, efectos especiales, etc, ésta al parecer, queda expuesta a ser percibida, sobre todo, desde sus soportes: en el experimento el silencio denunció no solo los aspectos estructurales de la imagen que fueron descritos por los participantes, sino también su espacio de representación; la sala de proyección por ejemplo y sus características: el ruido exterior y el ruido al interior de algunos murmullos, crujidos de sillas, etc. En definitiva, estímulos externos que distrajeron la atención sobre la película. Además, a propósito de este estado más crítico, pareciera haber un efecto de “hipersubjetividad” en el espectador: el silencio lo sitúa aquí y ahora fuera de la película, consciente del espacio, de su cuerpo y sus propios ruidos y los que le rodean. Con esto, podemos inferir que en principio el sonido como estímulo, y más aún, la música, es un ingrediente fundamental en la experiencia cinematográfica para que la atención sea sostenida sobre la narración desplegada por medio de las imágenes, como una suerte de directriz subperceptual. En este caso, no podemos hacer un análisis de congruencia, porque no hay estímulo auditivo para comparar.

Respecto a las asociaciones, todo queda sujeto a las características de las imágenes y su narrativa o a lo que pueda inferirse de ellas: una mera descripción de lo que se ve en pantalla, un fenómeno similar al análisis preiconográfico propuesto por Panofsky para la apreciación de las artes visuales: la persona describe lo que perciben sus sentidos; formas, colores, masas, etc. y es capaz de describirlas de acuerdo a su experiencia práctica; esto está asociado con la significación primaria o

natural, la cual se ubica en el mundo fáctico, donde reconocemos la realidad a través de nuestros sentidos. Es un estudio que se concentra en las formas y en las leyes internas que determinan su configuración (Panofsky, 1998). Por ejemplo que la organización visual de ciertas líneas, formas, colores, etc, correspondan en esta escena a relacionarse con la idea de lo que es un auto, o en el caso de un código cinematográfico, que con la aparición de los créditos podamos inferir que se trata de una introducción o el término de una película. Más allá de todo esto, y dadas las características de la secuencia, el silencio nos arrastra al ya mencionado “terror de las señales inciertas” al cual se refiere Barthes en la retórica de la imagen a propósito del epígrafe fotográfico (Barthes & Heath, 1978) : no hay un “ancla” del cual el espectador pueda afirmarse para interpretar las imágenes, por tanto, hay una aproximación al disgusto de las imágenes potencialmente ambiguas.

Caso B: obertura “The Shining” , música “An ending” de Brian Eno.

La música puede crear focos de atención en los aspectos escenográficos de un film con los que comparte estructura (ej: patrones de tiempo). Cohen (2013) propuso que los aspectos estructurales de la música que coinciden con los aspectos estructurales de la imagen producen patrones de excitación neuronal similares entre sistemas específicos (ej: sistema auditivo o visual) de redes celulares en el cerebro. La resonancia de ésta excitación de patrones similares lleva a la atención o conciencia aquellos componentes en el film que incorporan estas características compartidas. Kubovy y Yu (2012) sostienen que “la relación más fuerte entre la organización perceptual en la visión y la organización perceptual auditiva ocurren por vía análoga a las leyes de la Gestalt (ej: agrupación por similaridad).

En esta ocasión pareciera haber una respuesta estética en las congruencias de modalidades cruzadas (aspectos estructurales de música e imagen): la música, de carácter tonal, armónica y consonante, genera una relación sinestésica audiovisual entre la “almohada sonora” de la melodía, junto a la velocidad de desplazamiento de las tomas aéreas y sus notas largas (redondas) y el movimiento al interior de cada plano; la música “suaviza” los movimientos y los cortes del montaje.

En otras palabras, invisibiliza en parte el soporte cinematográfico, lo que permite al espectador una mayor aproximación con el universo diegético, sin embargo, pareciera no percibirse un relato o narración determinada: el tema no fue compuesto para la escena. La melodía presenta un registro predecible, su intensidad se mantiene constante. Excepto por la sutil adhesión de timbres corales “angelicales”, no hay una variación melódica ni variación de su densidad polifónica. Si bien en este caso se nos cuenta algo a propósito de la música, estamos restringidos a su repetición invariable respecto a lo que sucede en pantalla. En cuanto a los términos asociativos, fueron conectados a la emotividad del tema: “viaje reflexivo y existencial: una metáfora del ascenso hacia un estado superior, conectado con lo celestial”. A pesar de no haber sido mencionado los créditos, hay una sensación generalizada de fin o desenlace de una historia y la composición elegida se llama “An ending”: “Un final”.

Caso C: Obertura “The Shining”, música original: “The Shining”, Wendy Carlos y Rachel Elkind-Tourre.

Esta vez nos enfrentamos a la obra creada originalmente para la escena, basada en el Dies Irae (“Día de la ira”). Este es un famoso himno latino del siglo XIII atribuido al franciscano Tomás de Celano (1200-1260), amigo y biógrafo de San Francisco de Asís. El poema describe el día del Juicio Final, con la última trompeta llamando a los muertos ante el trono divino, donde los elegidos se salvarán y los condenados serán arrojados a las llamas eternas (“Dies Irae,” n.d.).

El tema “The Shining” es una adaptación electroacústica compuesto principalmente por un *motif* melódico de tonos graves consonantes, ejecutado principalmente por un sintetizador que pareciera imitar a un corno francés, el cual le otorga a la escena peso y un carácter solemne: tiene compostura y orden (casi marcial). Su tempo es un adagio: se asimila a un caminar, pero no cualquier caminar: el registro bajo y el “paso” lento y firme pareciera no solo ser el presagio de algo terrible, sino que también algo grande, inmenso: un gigante o la monstruosa monumentalidad de la naturaleza, en especial las altas montañas, pronto a devorar o aplastar al pequeño

automóvil que se aproxima a éstas. La figura rítmica prominente de la frase es una *negra*, que no presenta novedad excepto por el final que es *negra con punto y corchea* ligada a una *redonda*, que da la impresión de embestir o afirmar lo que dice este himno (ej. “la muerte”, “el juicio final”, etc).

La primera modificación o el primer giro de la melodía es un leve aumento de su intensidad (o amplitud) al entrar al segundo plano, producida por la suma de una “almohada sonora” o *drone* que sostiene el tono más grave y que a, a propósito de su procesamiento electrónico, es rico en armónicos y al igual que en el caso B, pareciera haber congruencia entre el audio y la imagen a propósito de las tomas aéreas y el desplazamiento del auto. Este efecto se hace más evidente aún en el cuarto plano, donde, al mismo tiempo que incrementa la intensidad musical, también incrementa la proximidad con el auto, a través de una toma rasante a la autopista, siendo esta parte de la secuencia uno de los focos de atención destacado por los espectadores.

Teniendo previo conocimiento del relato, pareciera no ser casual la adición de instrumentos disonantes, justo al aparecer el nombre de Jack Nicholson en los créditos, tales como voces procesadas, percusiones metálicas, cuerdas destempladas, en disonancia, distintos timbres con distintas alturas tonales, que dislocan poco a poco la melodía principal. No es raro que en términos asociativos los espectadores hayan relacionado la escena con incertidumbre, tensión, inestabilidad, miedo, suspenso, etc. El desagrado respecto a la música disonante está vinculado a una larga tradición de convenciones culturales que han ido dando forma a la música tal como la conocemos (Cousineau, McDermott, & Peretz, 2012). Finalmente, después del climax de densidad polifónica (al inicio del plano seis), se adhiere una cuerda de registro polar que es ejecutada al unísono del motif melódico principal. Desde la misma convención musical, podríamos hablar de alto contraste tonal. En términos asociativos, podríamos decir que la música se trastorna; es poseída por un desequilibrio.

Conclusión.

Teniendo en cuenta la investigación teórica y en especial, la experimentación en busca de un modelo de estudio simple para analizar la interacción de la música nodiegética y la imagen cinematográfica, y entender además cómo opera esta relación, podemos decir que, el problema en sí mismo no logra resolverse en la convergencia de una fórmula universal. Sin embargo, el trabajo desarrollado principalmente por la psicología experimental pareciera reunir suficientes estudios para abrir el camino al desarrollo de una metodología que permita una primera aproximación en términos prácticos al asunto en cuestión y además, incorporarlo a la teoría del cine.

La música en el cine crea puentes entre el mundo interno de una audiencia y la información provista por la pantalla. De esta forma, la música sobre la imagen otorga una oportunidad para estudiar las semánticas internas y externas sobre cómo los individuos crean sentido y significado personal fuera de las marcas que la naturaleza y la realidad cultural proveen. Sea la versión clásica o la versión no ortodoxa de unir la música con las imágenes (como así también las palabras), la asociación crea un tercer significado: un tercer relato. La música en el cine media. En su estatus noverbal y nodenotativo permite cruzar todo tipo de bordes: entre los niveles de narración (diegético/nodiegético), entre los agentes narradores y entre el tiempo visto y el tiempo psicológico. Es un bálsamo, un espacio, un lenguaje, un pulso, un significante interno de profundidad y emoción también como proveedor de énfasis de movimiento visual y espectáculo. Une toma con toma, a la narración con el significado, al espectador con la narrativa, al espectador con la audiencia. La música facilita la entrada a la subjetividad del espectador: está casi directamente conectada a la psiquis.

Podemos agregar que la música fusiona al espectador con el “cuerpo” cinematográfico, desviando o apaciguando la censura del preconsciente de manera efectiva. En este caso, mejor aún si es música de fondo, de tal manera que “el efecto diegético” o la “suspensión de incredulidad” sigan operando sin que el vínculo entre la audiencia y la pantalla sea destruido.

Bibliografía.

- Barthes, R., & Heath, S. (1978). *Image-Music-Text*. Macmillan.
- Bazin, A. (2012). *¿Qué es el cine?* (J. L. L. Muñoz, Ed.). RIALP.
- Blumstein, D. T., Davitian, R., & Kaye, P. D. (2010). Do film soundtracks contain nonlinear analogues to influence emotion? *Biology Letters*, 6(6), 751–754.
- Boltz, M. (2004). The cognitive processing of film and musical soundtrack. *Memory and Cognition*.
- Boltz, M. G., Ebendorf, B., & Field, B. (2009). Audiovisual interactions: The impact of visual information on music perception and memory. *Music Perception: An*. Retrieved from <http://mp.ucpress.edu/content/27/1/43.abstract>
- Casebier, A. (1991). *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge University Press.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. (Grupo Planeta (GBS), Ed.). Paidós.
- Claudia Bullerjahn, M. G. (1994). An empirical investigation of effects of film music using ... - ResearchGate. *Universität Hildesheim, Germany*. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Claudia_Bullerjahn/publication/254734846_An_empirical_investigation_of_effects_of_film_music_using_qualitative_content_analysis/links/0c960531c95f6be8d7000000/An-empirical-investigation-of-effects-of-film-music-using-qualitative-content-analysis.pdf
- Cohen, A. (2015). Congruence-Association Model and Experiments in Film Music.
- Cohen, A. J. (2005). How music influences the interpretation of film and video. *Selected Reports in Ethnomusicology: Special Issue in Systematic Musicology*.
- Cohen, A. J. (2010). Music as a source of emotion. In *Handbook of music and emotion*. Oxford.
- Cohen, A. J. (2013). Film Music and the Unfolding Narrative. In *Language, Music, and the Brain*. The MIT Press.

- Cooke, M. (2010). *The Hollywood Film Music Reader*. OUP USA.
- Cook, N. (2001). *Analysing Musical Multimedia*. (O. Oxford, Ed.).
- Copland, A. (2004). *Aaron Copland: A Reader : Selected Writings 1923-1972*. Psychology Press.
- Cousineau, M., McDermott, J. H., & Peretz, I. (2012). The basis of musical consonance as revealed by congenital amusia. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 109(48), 19858–19863.
- Cross, I. (2001). Music, cognition, culture, and evolution. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 28–42.
- Dies Irae. (n.d.). Retrieved from https://es.wikipedia.org/wiki/Dies_irae
- Elisabeth Weis, J. B. (1985). *Film Sound: theory and practice*. Columbia University Press.
- Retrieved from <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS52/readings/FilmSound162.176.pdf>
- Eyre, L. (2007). The Marriage of Music and Narrative: Explorations in Art, Therapy, and Research. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 7(3).
- <https://doi.org/10.15845/voices.v7i3.549>
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana University Press.
- Gustav Fechner. (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Fechner
- Hermann von Helmholtz. (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_von_Helmholtz
- Krumhansl, C. L. (1991). Music psychology: tonal structures in perception and memory. *Annual Review of Psychology*, 42, 277–303.
- Levinson, J. (1996). Film Music and Narrative Agency. In D. B. N. Carroll (Ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. U Wisconsin Press.
- Linares, J. B. (1999). La música y los mitos. Retrieved from <http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/36162/029425.pdf?sequence=1&isAllo>

wed=y

Lipscomb, S. D., & Tolchinsky, D. E. (2005). The role of music communication in cinema. In *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press.

López, A. (2007). LA MÚSICA COMO LENGUAJE: La importancia en la educación primaria.

Retrieved from

<https://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj2muHnicjUAhXEKZAKHaS2AZIQFggIIMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.filomusica.com%2Ffilo82%2Flenguaje.html&usg=AFQjCNFVAs2G8I9B5yfGfSuWDvhMtb13wQ&sig2=y5agTCGV7sknPIOMg2181g>

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós.

Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Indiana University Press.

Nietzsche, F. (2007). EP 25. In Alianza (Ed.), *El nacimiento de la tragedia*.

Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre Iconología*. (Alianza editorial, Ed.). Alianza Universidad.

Platón. (1968). *La República*. Aguilar.

Roger Manvell, J. H. (1975). *The Technique of Film Music*. (P. Day, Ed.).

Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Larcher, K., Dagher, A., & Zatorre, R. J. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*, 14(2), 257–262.

Schäfer, T., Sedlmeier, P., Städtler, C., & Huron, D. (2013). The psychological functions of music listening. *Frontiers in Psychology*, 4, 511.

Schulkin, J., & Raglan, G. B. (2014). The evolution of music and human social capability. *Frontiers in Neuroscience*, 8, 292.

Stokes, M. (2008). *D.W. Griffith's the Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time*. Oxford University Press.

Theodor W. Adorno, H. E. (1981). *El cine y la música*. Editorial Fundamentos.

Timothy Corrigan, P. W. (2012). *The Film Experience: An Introduction*.

Wiley. (n.d.). Psicología experimental. Retrieved from

https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_experimental

Zatorre, R. J., Chen, J. L., & Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music:

auditory-motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews.*

Neuroscience, 8(7), 547–558.