

# MÚSICA E IMAGEN <sup>1</sup>

## 1. LA MÚSICA EN EL CINE

La música aplicada a la cinematografía ha sido abordada por numerosos autores mostrando, a través de diversos puntos de vista, distintas facetas. El reportaje periodístico, la biografía, capítulos abundantes en interesantísimas anécdotas, el detallado relato de la evolución de la música en las películas, suele ser el núcleo de estas obras. En algunos trabajos se intenta una aproximación a las funciones que puede tener la música en un film pero ninguna se detiene a analizar los fundamentos de estos roles. Es muy escaso el material teórico que describa los procedimientos que habitualmente siguen cineastas y músicos en la realización de sus objetivos, como también es prácticamente inexistente encontrar un enfoque crítico que considere los distintos elementos que se conjugan en la producción cinematográfica y en la composición de música para películas.

Nos parece fundamental entender primero que cuando hablamos de cine estamos hablando no sólo de arte sino también de industria, de capital, de poder económico, de mercado, de imposiciones, de intereses que se cruzan con la intención artística. Y estos condicionamientos tienen su correlato en la tarea de la composición musical. La música en cine está incluso alejada un escalón más de la autonomía al tener que sujetarse no sólo a los presupuestos estéticos que impone la industria, sino también a las exigencias del plan dramático establecido en el guión.

Revisemos brevemente la complejidad de facultades profesionales y técnicas, tecnologías y saberes, que se conjugan en la producción cinematográfica, con la finalidad de ubicar en este mapa la labor del compositor. Haremos consideraciones generales, en principio sólo descriptivas y para nada críticas, teniendo como modelo el que ofrece el cine comercial pero sin perder de vista que en cada producción este formato variará adaptándose a las condiciones puntuales.

En general, una primera distinción la encontramos entre lo artístico y lo empresarial, a grandes rasgos tareas desempeñadas por el director y el productor<sup>2</sup>, respectivamente. Los objetivos de cada una de estas áreas están en permanente colaboración, pero también en constante pugna. Existe un presupuesto que no puede ser sobrepasado, y lo artístico se ve siempre condicionado por la realidad económica. Es más, en general es el productor el que contrata al director sobre la base de un proyecto de guión, lo que marca desde el inicio quién es el que tiene la última palabra. A las órdenes del director, junto a sus asistentes y asesores, está tanto el equipo técnico (iluminación, fotografía, sonido)<sup>3</sup> como el específicamente artístico (guión, reparto, actuación, escenografía, diseño de vestuario, banda sonora).

Aproximándonos al objeto que deseamos estudiar, diremos que la producción de la banda de sonido se logra por la equilibrada mezcla de cuatro fuentes:

---

<sup>1</sup> Este texto, fue elaborado por Octavio Sánchez como material de estudio de la materia Taller De Producción Aplicada de la carrera de Producción Musical de la Universidad Nacional de San Luis. Algunos conceptos del punto 2. fueron elaborados conjuntamente con Gabriel Correa especialmente el 2.2.f.

<sup>2</sup> No debemos confundir la figura del Productor Cinematográfico con la del Productor Musical. En cada esfera profesional tiene significados totalmente distintos y sus funciones son para nada análogas. Mientras que en cine es el responsable de llevar a cabo toda la empresa cinematográfica, convocando a un gran equipo de especialistas, buscando la financiación para el proyecto, negociando la distribución para la exhibición del film, y hasta invirtiendo capital económico en la empresa constituyéndose en muchos casos en el propietario legal del producto, en música tiene funciones exclusivamente artísticas siendo comparable su función a la del Director Cinematográfico.

<sup>3</sup> Según la producción, algunos rubros como la fotografía forman parte tanto del equipo técnico como del artístico.

- el sonido directo (tomado simultáneamente con las imágenes)
- los efectos de sonido (creados artificialmente en estudio)
- los diálogos (doblaje de las voces grabadas en estudio)
- la banda sonora musical (grabada en estudio)

Esta última puede estar formada por música compuesta especialmente para el film o simplemente seleccionando composiciones previamente grabadas, siendo habitual una combinación de ambas situaciones. Lamentablemente, por razones presupuestarias, suele optarse por la no contratación de un creador musical, reduciéndose la musicalización a un popurrí inconexo de trozos de música grabada con otros propósitos, o limitando la función del compositor a la realización de la canción identificatoria o "tema de amor". En este trabajo, cuando hablamos de música de cine, nos referimos a música compuesta por encargo, una partitura "original" para una determinada película; es la situación ideal debido a que esta modalidad posibilita una estrecha relación entre discurso de la imagen y discurso musical. Usualmente, el director se reúne con el compositor con la finalidad de fijar las pautas generales de la musicalización de las imágenes, teniendo como base un guión donde aparecen las distintas escenas con relación a un código temporal. Se decidirá sobre cada secuencia, cuál es el papel de la música, cómo interactuará con la imagen, con el montaje, con la dinámica y con el argumento; si pertenecerá al universo sonoro de los protagonistas o si tendrá carácter incidental; si colaborará a definir, acentuar o equilibrar estados anímicos y sentimientos; y si deberá ubicar cultural, social, histórica o geográficamente el desarrollo argumental. Justamente estos son algunos de los supuestos cometidos que cumple la música en una película del circuito comercial y que podrían esquematizarse, según el español Conrado Xalabarder (Enciclopedia de las Bandas Sonoras, 1997) en los siguientes puntos:

1. Ambientar las *épocas y lugares en que transcurre la acción*.
2. *Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles.*
3. *Sustituir diálogos que sean innecesarios.*
4. *Activar y dinamizar el ritmo, o hacerlo más lento.*
5. *Definir personajes y estados de ánimo.*
6. *Aportar información al espectador.*
7. *Implicar emocionalmente al espectador.*

De una publicación aún más reciente del musicólogo Russell Lack (*La música en el cine*, 1999) podemos destilar, después de una atenta lectura a sus comentarios sobre algunos clásicos del cine, algunas funciones un tanto más sutiles:

- Acceder a nuestra experiencia del paso del tiempo.
- Dar cuenta no sólo de la psicología de los personajes, sino también del tejido social de las comunidades culturales particulares.
- Focalizar el tiempo y el espacio.
- Sustentar la narrativa. Estructurar y enfocar la acción dramática
- Poner una marca de familiaridad a entornos visualmente extraños o acentuar el extrañamiento.
- Impactar dramáticamente, incluso por ausencia.
- Desencadenar respuestas emocionales.
- Producir asociaciones.
- Acentuar el estilo básico de las escenas.
- Trazar a gran escala el ambiente de una escena.
- Traducir o simplificar la complejidad del laberinto de imágenes.
- Servir de eje en los saltos temporales.

Respetando lo pautado por el director y con un razonable margen de flexibilidad, el músico decide con qué elementos técnicos llevará a cabo la composición. Para cada bloque deberá crear melodías, armonizaciones, texturas, definir instrumentaciones y niveles dinámicos. Es muy frecuente que se trabaje sobre la secuencia de imágenes ya compaginada debiendo entonces ajustar la intención del discurso musical al desarrollo visual. Una vez finalizada la composición y la orquestación, en las grandes producciones realizadas por músicos distintos, la obra se graba en estudio, cuidando sobre todo el sincronismo con las imágenes, para pasar finalmente a formar parte de la banda sonora y posteriormente del metraje de la película.

## 2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS, PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN

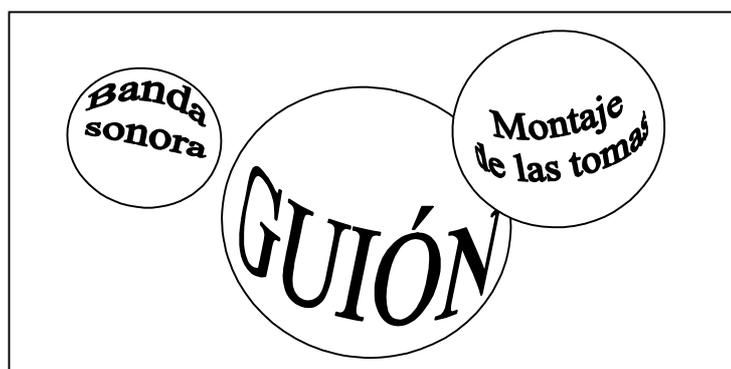
### 2.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Una vez aclarado el lugar que ocupa el compositor y su música dentro del aparato cinematográfico, vayamos al punto central de este escrito. La idea es identificar parámetros que nos ayuden en la construcción de un análisis de la música en una película. Estas mismas categorías nos servirán a la hora de la producción, como herramientas de nuestra tarea compositiva.

Pensamos que también es un aporte para mejorar la comunicación entre el director cinematográfico y el compositor, al identificar y nombrar elementos y procedimientos ya presentes en la praxis cinematográfica pero que son de difícil definición.

En nuestra tarea no debemos perder de vista que estamos trabajando sobre la relación que se establece entre música e imagen, y que ambos elementos son percibidos conjuntamente por el espectador. Algunos teóricos del cine actualmente hablan de una imagen audiovisual, ya que en esta percepción conjunta es donde se construyen los conceptos y se otorgan las significaciones, mediante la colaboración de la vista y el oído.

Pero además existe un tercer elemento alrededor del cual deben gravitar la imagen y el sonido: la historia que se desea contar. La función de la música en la cinematografía entonces no sólo esta relacionada con su interacción con lo visual sino también con la multiplicidad de conexiones que surgen desde lo narrativo. Todo esto, como fue comentado en el apartado anterior, sin perder de vista que la música está inmersa en la banda sonora, donde los textos y diálogos son fuertemente responsables de portar el argumento. Se establece una especie de campo de fuerzas donde la composición musical, como parte del total sonoro, y el montaje de las tomas se sustentan en torno al guión, pero a su vez generan sus propias líneas de tensiones.



De este complejo espacio de relaciones surgen las funciones que tiene la música en la cinematografía.

Por último, para facilitar el análisis vamos a entender o interpretar que la banda sonora musical está constituida por bloques<sup>4</sup>; la delimitación de estos bloques es arbitraria, pero los límites son bastante intuitivos; en general, cuando deja de haber música en una determinada secuencia o episodio argumental, consideramos que el bloque ha terminado.

## 2.2. CATEGORÍAS

a. FUNCIÓN ARTICULADORA. Esta categoría da cuenta del protagonismo de la música en relación con la imagen. Por ejemplo, en un film del género "musical" la imagen está supeditada a lo sonoro; sin embargo, en la mayoría de los casos la música tiene un carácter adjetivo y no sustantivo frente a la responsabilidad que le cabe a lo visual. Lo que debemos preguntarnos es si la música está en función de la imagen o viceversa. Sobre la base de este parámetro distinguimos dos funciones:

- secundaria
- protagónica

b. JUSTIFICACIÓN ÓPTICA Y ARGUMENTAL. Es importante discriminar si la música que escuchamos como espectadores está también presente en el mundo del desarrollo de la historia. Si la escena narra una situación en un bar donde está actuando un grupo musical lógicamente que, tanto personajes como asistentes a la proyección del film escucharán los sonidos de los instrumentos; estamos frente a lo que se denomina música diegética. Distinto es el caso cuando la música sólo es escuchada por los espectadores intentando realizar algunas de las finalidades descriptas anteriormente. En resumen, pueden encontrarse dos tipos de música según esta categoría:

- diegética
- incidental

c. INTERACCIÓN SEMÁNTICA. Se intenta indagar acerca de cómo funciona el discurso sonoro cuando interactúa con el significado o sentido del discurso visual, proponiendo identificar mensajes convergentes o divergentes en relación con distintos elementos. Por ejemplo, si la música reafirma la dinámica de dos personajes que entablan una lucha, activando la rítmica en el momento de mayor movimiento y distendiéndose al final de la pelea estamos frente a un claro ejemplo de convergencia física<sup>5</sup>. Si en cambio se quiere resaltar las dudas de un soldado frente al combate, intentando involucrarnos en la psiquis del personaje la convergencia es hacia lo anímico o emotivo. Si mediante el uso tímbrico de tambores se nos quiere sugerir que la escena se desarrolla en la selva africana habrá una convergencia cultural poniendo el acento en la ubicación geográfica; se podrían sugerir mediante la música diferentes épocas y hasta ayudar a definir el estrato social al que pertenece cierto personaje.

Además, el compositor puede jugar con este recurso de una manera antitética e intentar equilibrar ciertas situaciones otorgándole a la música un carácter o significado opuesto que el que porta la imagen. Puede ser de gran efecto estético el superponer una música de marcada inactividad rítmica,

---

<sup>4</sup> Seguimos en esto al musicólogo Josep Lluís Falcó que está desarrollando un prometedor trabajo que llevará por título "El análisis de la banda sonora musical cinematográfica: del proceso creador al proceso recreador. Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica", del cual se ha editado un avance en una publicación de la Universidad de Barcelona (Falcó, 1995).

<sup>5</sup> Un caso extremo de concordancia del tipo físico es el denominado mickeymousing que es la meticulosa descripción sonora de los movimientos del personaje, recurso obviamente heredado del cine de animación iniciado por Disney.

sobre una escena de violencia y gran dinámica; pueden lograrse incluso momentos de ironía, reflexión, incertidumbre.

En síntesis, según lo que se intente evidenciar, sugerir o definir, la música podría tener convergencia o divergencia:

- física
- emotiva
- cultural

d. INTERACCIÓN SINTÁCTICA. Cuando se requiere una música que no esté cargada con significados, donde deliberadamente no se quiere provocar ninguna asociación ni convergente ni divergente, cuando no se quiere remitir a ninguna época, momento o emoción, el compositor puede jugar con los aspectos formales de los lenguajes musical y visual. Se trata entonces de establecer relaciones entre la forma del discurso cinematográfico, regida básicamente por el ritmo del montaje, esto es por la percepción de los cambios de plano, y el ritmo musical determinado por la forma, las repeticiones, las frases musicales y la rítmica interna. Anteriormente vimos la concordancia del discurso de la imagen con niveles pequeños del ritmo musical, relacionando actividad rítmica con actividad física de algún personaje o de algún suceso; es lo que llamábamos «convergencia física». En cambio ahora intentamos ver si existe convergencia entre los ritmos de los discursos, es decir, prestando importancia a la sincronización de elementos de las formas y no de los contenidos. Puede haber una escena donde cada vez que tengamos un cambio de plano, alternemos entre un tema A y un tema B de la composición; obviamente estamos hablando en este caso de un ritmo de montaje relativamente lento, y de pequeños temas de pocos compases, de tal forma que se llegue a percibir la forma de la composición; cabe aclarar que en música cinematográfica se usan siempre formas pequeñas sin desarrollo en el sentido clásico. En otro caso, puedo acompañar rítmicamente cambios de plano sincronizando cada compás con cada corte del montaje, cuando estos se desarrollan isocrónicamente y en un tiempo muy breve.

En síntesis, esta categoría, vista también sugiere una connotación compositiva, entra a jugar frecuentemente como último recurso en los casos en que tengamos divergencia física, cultural y anímica. Aunque el compositor desee ser creativo y original, no puede haber ausencia total de relación entre su música y el film; por lo menos se debe buscar correspondencia entre la articulación de la música y la articulación de la secuencia de planos.

Podemos identificar:

- convergencia sintáctica
- divergencia sintáctica

e. INTERACCIÓN NARRATIVA. Comparando el discurso de un bloque musical con la línea argumental del film encontramos distintos recursos musicales que pueden relacionarse con aspectos de la narración. Uno de los más evidentes y utilizados es el leitmotiv elemento musical (rítmico, armónico, tímbrico, pero frecuentemente melódico) que asociado a algún personaje determinado de la historia y que aparece cuando dicho personaje se presenta en la escena. Este recurso puede tomar muchas formas como, por ejemplo, evidenciar la presencia del personaje aún cuando no lo veamos en la pantalla, o estar asociado a ciertas actividades de un protagonista y no simplemente a su presencia, de tal manera que se escuche el leitmotiv sólo cuando éste desarrolla un acto heroico, por citar un ejemplo. Algunos teóricos son demasiado críticos al referirse a este recurso; es cierto que la música no debe intentar ser siempre la duplicación de lo que sucede en la escena pero un uso creativo y sutil del leitmotiv puede enriquecer notablemente la composición. Otro recurso narrativo muy utilizada es el de irrumpir con la ejecución de un fragmento coincidentemente con una aparición sorpresiva en el discurso visual, o con situaciones que concluyen o inician de una manera

abrupta o simplemente con cambios de planos. Distinguimos, entonces, distintos medios con los que se puede interactuar desde lo narrativo como por ejemplo:

- leitmotiv (asociación con un personaje)
- elipsis (remarcando o sugiriendo saltos temporales)
- irrupción/interrupción (en sincronismo con momentos clave de la narración)
- número musical (cuando el texto de una canción está asociado a la narración)
- tema circunstancial (sin relación con la narración)

f. DIRECCIONALIDAD EMOTIVA. Proponemos esta categoría como herramienta para señalar la clara intención del músico de utilizar materiales convencionales para comunicar una idea anímica en particular, que hasta puede ser independiente del aspecto emotivo de los personajes. Es una posibilidad que puede darse a partir de la arbitrariedad del director en busca de generar en el espectador un estado de ánimo determinado ex profeso. En tal sentido, el músico recurre a formatos ya estandarizados para activar en el auditor sensaciones relativamente precisas.

Hay materiales musicales que se han estandarizado con una gran carga significativa, podemos señalar, por ejemplo, a los “provocadores de melancolía” o “generadores de llanto” en todo sus matices, ya que hay mucho recurso musical acumulado para ello y con un alto grado de efectividad. Aquí estamos hablando, en definitiva, de una intervención dirigida a crear picos emotivos. Por ejemplo, si en el momento de mayor voltaje “romántico” del film, en el cuadro del beso de los protagonistas, yo (espectador-analista) pienso que pueden aparecer “violines” en la música para estimularme al lagrimeo, y justamente hay un insert sonoro de un cuarteto de cuerdas sonando en la *menor*, obviamente ha habido un intento de manipulación por parte del director y músico.

Si, por el contrario, no se hacen uso de tópicos tan certeros, podemos decir que no se alcanza a establecer tan claramente una intencionalidad, no habría un claro propósito de manipular los ánimos del espectador hacia un estado emocional determinado. Esta no-direccionalidad puede lograrse tomando una cierta distancia de materiales muy contaminados histórica y culturalmente. Evitando esta direccionalidad, se facilita la posibilidad de que la música tenga cierta autonomía, y junto con el continuo sonoro sea más escurridiza a identificarse tan contundentemente con un puñado de estados de ánimo que cierto uso de los materiales puede hacer con llamativa facilidad.

No debemos confundir esta categoría con la «convergencia emotiva». En ésta se relaciona la música con el estado anímico de algún personaje; en cambio la «direccionalidad emotiva» nos habla de la intención de provocar una emoción o sensación en el espectador. Pueden darse simultáneamente pero no siempre es así. Por ejemplo, una niña está jugando muy alegre cerca de una montaña; la cámara enfoca una gigantesca roca que se desprende desde lo alto y comienza a caer; la niña sigue muy contenta con su juego; la música se vuelve muy tensa y estremecedora; si lo musical tuviera que dar cuenta del estado anímico de la protagonista (alegría, ternura, ingenuidad infantil) estaríamos dentro de la «convergencia emotiva», pero no es este el caso; estamos frente a un bloque musical con «direccionalidad emotiva»: obviamente el director quiere provocar pánico y desesperación en nosotros los espectadores.

Las alternativas podrían ser simplemente:

- presencia de direccionalidad emotiva
- ausencia de direccionalidad emotiva

g. UBICACIÓN EN EL MONTAJE. Esta clasificación nace de la comparación entre el bloque musical que estemos analizando y el bloque definido por la secuencia visual o argumental. Podemos encontrar que la música puede acompañar una escena en toda su duración o sólo parcialmente; o utilizarse como nexos o transición entre dos escenas distintas con la finalidad de otorgar la continuidad no ofrecida por lo visual; puede tener como objetivo acompañar los créditos finales o

iniciales del film; lo musical puede subrayar algún aspecto de un personaje sólo cuando esta en primeros planos o durante todo un bloque secuencial. De esta forma, podemos encontrar distintos tipos de bloques musicales:

- genéricos (entrada o salida)
- secuencia (total o parcial)
- transición
- de planos

h. PLANO AUDITIVO. Establecemos aquí la relación entre la banda sonora musical y la banda sonora total. Esto es, qué lugar adquiere la música, en términos de protagonismo, frente a los textos y al mix formado por el par sonido ambiente/efectos de estudio.

- primer plano
- secundario
- de figuración o de fondo

---

Las categorías hasta aquí presentadas no son las únicas posibles. Cada analista, cada compositor y cada director podrá, seguramente, encontrar o construir otras y servirse de ellas a modo de herramientas.

---

---