

# *Cine y música: sobre la consubstancialidad de las artes y el diálogo de los sentidos*

**Marcos Sapró Babiloni**  
Universitat de València

## **RESUMEN**

El encuentro entre música y cine es un momento clave atendido ampliamente desde la perspectiva historiográfica, que sin embargo se ha sugerido también antecedido por una predestinación aparentemente ineludible de sus respectivas naturalezas. Se realiza un breve recorrido por algunos de los postulados que han alegado una esencia común entre el arte musical y el arte cinematográfico, la cual marcaría la atracción natural que ambos dominios experimentaron originalmente para construir una duradera relación recíproca en la conformación del objeto audiovisual. Este modelo consubstancialista se basa a su vez en la aproximación a un fondo compartido del que se dice surgen todas las artes y que, en el caso del cine y la música, proyecta algunos de los paralelismos e interconexiones que la percepción conjunta de lo visual y lo sonoro establece a través del diálogo entre la vista y el oído.

**Palabras clave:** cine / música / consubstancialidad / sinestesia.

## **ABSTRACT**

*The meeting between music and cinema is a key moment widely observed from the historical perspective which, however, has also been suggested to be anteceded by an apparent unavoidable predestination of their respective natures. A brief tour is realized by some of the postulates that have alleged a common essence between musical and cinematographic art, which would mark the natural attraction that both domains underwent originally to build a lasting reciprocal relationship in the conformation of the audiovisual object. This consubstantialist model is based at the same time on the approach towards a shared background from which all arts are said to arise and which, in the case of film and music, projects some of the parallelisms and interconnections that the joint perception of sound and the visual establishes through the dialogue of sight and hearing.*

**Keywords:** film / music / consubstantiality / synesthesia.

### PREDESTINACIÓN DE DOS ARTES: LA CONSUBSTANCIALIDAD DE LA MÚSICA Y EL CINE

En el momento en que se empieza a teorizar sobre la relación entre música y cine, apenas con excesiva dilación respecto a la popularización de la industria y en el propio seno naciente de la teoría cinematográfica, parte de los distintos desarrollos expuestos no dudan en buscar una fundamentación consciente de esa relevante colaboración. La demostración de un interés ostensible por introducirse en un pensamiento sonoro cinematográfico prueba la necesidad de comprender la raíz de esa alianza efectiva encontrada en la nueva reunión de lo visual y lo sonoro, más allá de los precedentes escénicos de mayor tradición. Muchos de los argumentos presentarían así su sospecha sobre la existencia de una esencia común que determinara la adecuación producida entre la representación de la imagen y la asistencia de lo musical. Se trata en definitiva de la incertidumbre sobre si cine y música comparten en su comienzo una naturaleza estética y estructural en la que ambos encuentran su origen y que les invita a participar de un medio conjunto de expresión de forma natural, casi predestinada. Este principal interrogante encontraría al mismo tiempo una variada forma de ser expuesto y lentamente respondido a través de cuestiones paralelas que emergían de la misma inquietud de la que había surgido la primera. Se abriría consecuentemente un debate sobre el diálogo de los sentidos, la infiltración de la escucha en un terreno que se imaginaba en principio exclusivo de la imagen, e incluso la complementariedad entre los sentidos activos en la percepción, la vista y el oído, buscando en muchos casos refutar a partir de esta idea la creencia en una exclusividad de la dimensión visual como única especificidad del cine.

El paradigma consubstantialista parecía en principio enfrentado a una perspectiva más amplia, que consideraba la adecuada intervención de la música en el cine un motivo típicamente funcional. Los primeros, convencidos de la existencia de un paralelismo elemental entre música y cine, trataban de establecer una relación de metáfora entre las características y dimensiones de desarrollo de ambos dominios, mientras que desde la aproximación funcionalista la presencia de la composición musical dentro del suceso fílmico respondía preferentemente a una intencionalidad reflexiva, a un esfuerzo consciente por aprovechar la percepción de este ámbito sonoro y suministrar al film un efecto que la imagen por sí misma no podía alcanzar en una magnitud semejante. Se trataba así de una actividad eminentemente pragmática que no respondía a ninguna exigencia surgida de un fondo común para las artes o una convergencia necesaria entre ellas, sino que era más bien el producto de un conveniente acuerdo de colaboración mutua. Ambas posturas, sin embargo, no supondrían necesariamente argumentos antagónicos, y así se entendería rápidamente desde la aproximación teórica a la banda sonora musical. La analogía natural entre música y cine no excluía en ningún caso la funcionalidad de la primera una vez formaba parte de la unidad del objeto cinematográfico, e incluso si el resultado derivaba de un contrato consciente entre ambas artes, esto no permitía obviar una posible atracción primigenia previa. Este aparente salvoconducto entre dos formas de entender la naturaleza audiovisual del cine sería aprovechado ágilmente para encontrar una lógica que reuniera las bases de sus respectivas razones y permitiera hilvanar a partir de ellas un único cuerpo explicativo.

Algunas de las primeras obras clave en el tratamiento de la música en el cine no dudan en estructurar sus argumentos de tal forma que permiten recrearse en la metáfora entre arte sonoro y arte cinematográfico como preludio a un discurso más amplio en torno a la observación y defensa de la participación funcional de la música dentro del film, dando así una idea de la rápida integración de ambos paradigmas.<sup>1</sup> La lógica que une las dos formas de acercarse al conjunto audiovisual en este punto surge como encuentro entre las dimensiones utilizadas en sus respectivos razonamientos, básicamente distribuidas alrededor de parámetros de tiempo, espacio, movimiento y proceso de comunicación con el espectador, que música y cine comparten en su avance. Sin embargo, en la época que enmarca el difícil momento de conciliación entre el cine y el sonido directamente incorporado al soporte visual, antes de que la unión entre consubstancialidad y función se convierta en una tendencia teórica natural, todavía se alega por separar las distintas razones que se encuentran detrás de la incorporación de la música al objeto fílmico. Diversos manifiestos cinematográficos tratarían de expresar el enlace que emparenta música y cine buscando en las propiedades de la construcción musical un modelo que actúe como indicativo de la dirección que debe adquirir la propia estructura cinematográfica.<sup>2</sup> Así, el carácter rítmico por el que se construye y organiza la música, su desarrollo en referencia constante al material anterior y posterior o las relaciones horizontales y verticales que se establecen entre los distintos elementos que la forman servirían como punto de partida para una ordenación semejante de la imagen en movimiento. Simultáneamente, la imagen actuaría como fondo sobre el que la música podría desarrollarse e incluso como ilustración representativa del contenido musical. La música y las posibilidades visuales del cine actúan desde esta configuración de acuerdo a una relación de tutela recíproca, en la que sus naturalezas lindantes permiten la yuxtaposición de sus características para formar en conjunto una entidad nueva, complementaria, que conforma en sí el auténtico objeto fílmico.

Desde la perspectiva de la yuxtaposición, ya no es posible hablar de incorporación de la música al arte cinematográfico, ya que tal formulación alude a la dimensión musical como un dominio autónomo, periférico al cine y cuya relación con este medio comienza únicamente a partir de una decisión consciente de afiliar las propiedades externas que presenta la música a la expresión del film. Es entender música y cine como entidades separadas e independientes. Por el contrario, la consideración de una esencia compartida propone comprender la música como parte de la unidad cinematográfica. Su autonomía es substituida de este modo por una presencia específica en el medio, una pertenencia que excluye lo visual como única especificidad de lo cinematográfico y cuestiona cualquier intento de ver en lo musical un simple acompañamiento funcional.<sup>3</sup>

La aportación de la ordenación musical a la propia organización del objeto fílmico no se limita a una cuestión estructural y de coherencia interna en la distribución del material utilizado, sino

<sup>1</sup> Ver LONDON, K. (1936): *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible development*. Londres, Faber and Faber.; ADORNO, T. W. y EISLER, H. (1981) [1944]: *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.

<sup>2</sup> Así puede observarse en manifiestos como *Cinéma et cie* (1919), de Louis Delluc, *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie intégrale* (1927), de Germaine Dulac, *Le temps de l'image est venu* (1927), de Abel Gance, o *Le cinématographe continue* (1930), de Jean Epstein (del primero, cit. en LACK, R. (2002) [1997]: *Twenty four frames under: a buried history of film music*. Londres, Quartet Books, p. 71; del resto, cit. en ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1993) [1989]: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, pp. 89-99, 455-64 y 487-92, respectivamente).

<sup>3</sup> Ver, en este sentido, BALÁZS, B. (1978) [1945]: *El film. Evolución y esencia de una arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 233 y MARTIN, M. (1996) [1955]: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, p. 132.

que toca igualmente la validez del film como representación de lo real. Según indicaba London, la dimensión musical consigue conceder al cine el realismo necesario para evitar que las imágenes sean percibidas como fantasmas en la pantalla, como espectros que se mueven fuera de las coordenadas de lo real, añadiendo la profundidad psicológica que aproxima en última instancia lo visual al universo conocido del espectador<sup>4</sup>. Esta afirmación resulta significativa no sólo por la contribución que realiza a la necesidad legítima de la música en el conjunto cinematográfico, sino también por el momento en el que es pronunciada, ya que demuestra la conciliación antes mencionada que se estaba produciendo entre consubstancialidad y funcionalidad. La extensión sobre el carácter realista introducido por la música sería ampliada precisamente desde este último paradigma, conectándolo en última instancia con la expresión subjetiva del medio.<sup>5</sup> De entre los distintos argumentos mantenidos a lo largo del tiempo, para Edgar Morin la impresión de realismo que el cine transmite por mediación de la música se produce sólo en el imaginario del espectador, constituido como un punto de encuentro entre lo representado y lo real. En él, la imagen alcanza a ser percibida simultáneamente como movimiento físico y afectivo o, en los términos utilizados por el autor, cinestesia y cenesesia.<sup>6</sup> Posteriormente, Jean Mitry reformularía el concepto de realismo de London para acercarlo de nuevo a una relación próxima a la idea de movimiento, pero en este caso aquél producido por el tiempo. Así, la dimensión musical tiene la responsabilidad de suministrar un marco temporal que actúa como indicador cinético a las sensaciones vividas en el film. Es decir, es el elemento capaz de representar en el transcurso del tiempo el movimiento psicológico de la narración y transmitir a la percepción del hecho cinematográfico la sensación de desarrollarse dentro de unos límites reales de la emoción humana.<sup>7</sup>

La ampliación que Morin y Mitry realizan sobre el realismo tiene sobre todo una importancia significativa en la tendencia demostrada a reunir música y cine dentro del lugar común de las artes del tiempo y del movimiento, cuya estructuración comparte una base formada por elementos como el ritmo, la flexión del discurso, la creación y resolución de tensiones o la variación en la intensidad de su expresión.<sup>8</sup> Chion nos recuerda que el hecho de que el cine fuera inicialmente considerado como un acto del movimiento, en lugar de un arte de la imagen, resultaba relativamente natural en una época donde precisamente la idea de movimiento era representante de la atracción hacia

4 LONDON, *Op. cit.*, pp. 35-37. Posteriormente, autores como Balázs o Kracauer ampliarían la impresión de las imágenes como presencia desfigurada en la pantalla en ausencia del factor subjetivo introducido por la música. BALÁZS, *Ibid.*; KRACAUER, S. (1989) [1960]: *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, pp. 178-179.

5 La cuestión del realismo a través de la música es un tema amplio, que ha formado parte continuada de la visión estética sobre la banda sonora musical y sobre el que se han pronunciado numerosos autores hasta el presente, como Theodor Adorno y Hans Eisler, Bela Balázs, Edgar Morin, Siegfried Kracauer, Michel Fano o Gilles Deleuze, entre otros. Desarrollar este asunto excede el propósito y la delimitación de este artículo, razón por la que sólo se introduce brevemente. No obstante, para ofrecer al menos un ejemplo de la perspectiva actual sobre el tema, cabe señalar que autores como Jaume Radigales y Teresa Fraile han reiterado que la dimensión sonora es la que finalmente aporta el grado simbólico que determina la credibilidad de la información transmitida desde el medio audiovisual, de tal forma que el sonido se convierte en “legitimador de la verdad visual.” RADIGALES, J y FRAILE, T. (2006): “La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión”, *Trípodos*, 19, 99-112, p. 100.

6 MORIN, E. (2001) [1956]: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, pp. 74, 89-94.

7 MITRY, J. (1978) [1963]: *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid, Siglo XXI de España, p. 136.

8 La música y el cine observados conjuntamente como artes del tiempo forma parte de la perspectiva sobre dimensión audiovisual del film de autores como Marcel Martin o Albert Laffay. Ver, MARTIN, *Op. cit.*, pp. 120-121; LAFFAY, A. (1966): *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Barcelona, Labor, p. 18. Una visión similar como artes del movimiento puede encontrarse en EISENSTEIN, S. M., GLENNY, M. y TAYLOR, R. (ed.) (2001): *Hacia una teoría del montaje, Vol. 2*. Barcelona, Paidós, p. 171. HACQUARD, G. (1959): *La musique et le cinéma*. París, PUF, p. 47; COLPLI, H. (1963): *Défense et illustration de la musique dans le film*. París, SERDOC, pp. 30-31; DELEUZE, G. (2001) [1985]: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, p. 128.



*El crepúsculo de los dioses (Sunset Blvd.)* de Billy Wilder (1950), drama sobre una estrella del cine mudo, arrinconada por el paso al sonoro.

la modernidad. Siendo la música, junto a la danza, una de las exclusivas artes del movimiento que precedían en el tiempo al cine, el primer lazo entre ambos dominios quedaba fácilmente establecido.<sup>9</sup> En esta integración de las artes, no obstante, el discurso sobre la confluencia retrospectiva de distintas formas de expresión en un mismo cuerpo creativo original es ya una constante del pensamiento estético contemporáneo. Enrico Fubini menciona dentro del contexto histórico la consolidada consideración sobre una misma actividad creadora y expresiva de la que surgen todas las artes, de tal modo que en su conjunto comparten ese fondo común del que derivan finalmente distintas formas de materialización de un mismo pensamiento. Afirmar en ese momento que la música posee unas características distintivas que la diferencian como entorno específico y autónomo respecto a los demás dominios artísticos sería adoptar una postura conflictiva, todavía no resuelta en la época en que la analogía entre música y cine se desarrollaba.<sup>10</sup> La inclinación hacia este paralelismo entre construcción musical y cinematográfica quedaba así facilitada por una tendencia activa hacia la correlación de las artes. Fubini, no obstante, expone también el origen ya en el siglo dieciocho de la diferenciación entre artes del tiempo y artes del espacio, donde la música habría ocupado una posición parcialmente aislada debido al particular grado de especialización requerido en su dominio y a la necesaria mediación del intérprete para hacer efectiva su existencia.<sup>11</sup> La idea de que todas las artes comparten en realidad un fondo creativo común habría roto al mismo tiempo con esa tendencia aislacionista y habría podido encontrar en el cine la oportunidad idónea para que la música superara definitivamente las condiciones que le mantenían como un arte individual, favoreciendo así las hipótesis consubstantialistas.

#### LA ESPECIFICIDAD VISUAL DEL CINE Y EL RECURSO AL DIÁLOGO DE LOS SENTIDOS

Con la aproximación de las respectivas naturalezas de música y cine, se disputa también una superación de la creencia sobre una especificidad exclusivamente visual del arte cinematográfico, la potestad de la imagen sobre cualquier otro componente del suceso fílmico. Se desea introducir un argumento que haga más creíble la óptima relación que lo visual y lo musical demuestran a través de su interacción coordinada y que, desde este paradigma, no puede aceptarse simplemente limitada a una complementariedad servil de la música sobre la imagen. La atracción y el mutuo beneficio que ambas dimensiones se profesan en el seno del cine demuestra una potencialidad recíproca que les impulsa a encontrar en el otro un mediador excepcional, y esto debe obtener una justificación que se sume a la aproximación teórica al medio. Sin embargo, una de las mayores dificultades que encontramos en el intento de aproximación a la confluencia estética audiovisual es el frecuente naufragio a la hora de abstraerse del principio romántico sobre el misterio del arte, la autolimitación que representa no superar en muchos de estos argumentos la justificación a través de una relación de alquimia,<sup>12</sup> de reactividad fortuita o respuesta espontánea de la imagen frente a la sugestión propia de la música, tal como adelantábamos más arriba.

<sup>9</sup> CHION, M. (1997): *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, p. 38.

<sup>10</sup> FUBINI, E. (2008) [1995]: *Estética de la música*. Madrid, Machado Libros, p. 17.

<sup>11</sup> FUBINI, *Op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>12</sup> Cabe apuntar aquí de nuevo que no se ha dudado en señalar reiteradamente la sorprendente pervivencia actual de esta creencia y la necesidad de “desterrar esa sensación [...] de que la música es un lenguaje abstracto que opera de forma misteriosa.” FRAILE, T. (2009), *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Salamanca, Universidad de Salamanca, Tesis doctoral, p. 27.



Siegfried Kracauer, desde su propia experiencia práctica como espectador, contemplaba la colaboración efectiva entre la música y la imagen dentro de esa misma reactividad eminentemente casual entre ambos elementos,<sup>13</sup> de tal forma que no parecía valorar como una necesidad estricta la existencia de un diseño intencional que justificara la interacción o planificara su resultado. De este modo, el diálogo entre el plano visual y el musical, así como la razón que se sitúa detrás de cualquier anticipación sobre el resultado expresivo, podía entenderse como una experiencia de hecho, que no precisa de una explicación formal, por otro lado posiblemente inalcanzable. El resultado obtenido parece simplemente requerir su lectura subjetiva como construcción eficiente, agotándose en el propio efecto alcanzado. La continuidad de esta perspectiva a día de hoy es, como se expone a menudo desde la teoría, abrumadora.<sup>14</sup> Fernando Infante y Manuel Lombardo enumeran de acuerdo con este principio alquímico tres niveles distintos de interacción entre música e imagen.<sup>15</sup> En primer lugar, existiría un nivel en el que las dos dimensiones comparten un mismo carácter en cuanto al significado que desean transmitir, cuya unión adquiere no obstante características propias, diferentes de las propiedades que cada uno de los componentes implicados posee por separado. En segundo lugar, existiría el nivel en el que es la música la que hace reaccionar a la imagen, contradiciendo o alterando sensiblemente su significado y proporcionando una vez más un resultado similar al alcanzado en el nivel anterior. Por último, se encontraría el nivel en el que de nuevo la música activa a la imagen, solo que en este caso sin obtener un producto distinto a su propia naturaleza, sino únicamente potenciando los valores ya contenidos en lo visual. Los dos primeros niveles de interacción se encontrarían cercanos a la concepción del medio audiovisual como la entidad nueva que referíamos más arriba, distinta a la simple suma de sus constituyentes individuales y cuyas propiedades trascienden cualquier significado que pudiera extraerse de ellos por separado. Esta perspectiva, a menudo referida como teoría del *tercer producto*,<sup>16</sup> actuaría como fundamento esencial desde donde defender la insuficiencia de la música y la imagen por separado, su pertenencia a una misma unidad creativa, así como la indivisibilidad del hecho cinematográfico tanto en la percepción como en el análisis. El último nivel propuesto, por el contrario, encerraría la visión de la música como complemento añadido de la imagen, sin aportar ninguna propiedad significativa distinta a las características ya presentadas por lo visual y, por tanto, con una presencia que se considera prescindible dentro del suceso fílmico.

La eliminación de la música de la unidad que forma el cine era una consecuencia lógica de la idea de autosuficiencia de la imagen en este medio, de la consideración de lo visual como única especificidad del arte cinematográfico. La predilección concedida a la imagen y el grado de desatención que desciende en este marco conceptual sobre las diferentes potencialidades de la música se encuentra una vez más tras la íntima relación que estos dominios mantienen con su capacidad teórica de representar la realidad. Autores clave como Eisenstein, Balázs o Arnheim coinciden en su visión

<sup>13</sup> El autor enmarca esta perspectiva dentro del relato de una experiencia vivida que él mismo titula *El pianista ebrio*. En ella, describe cómo un instrumentista bebido musicalizaba las imágenes sin prestar ningún tipo de atención o interés en lo que sucedía en la pantalla, consiguiendo sin embargo en todos los casos sugerir algún tipo de interpretación fortuita que casaba adecuadamente con el drama representado. KRACAUER (1989), *Op. cit.*, p. 181.

<sup>14</sup> Ver FRAILE (2009), *Ibidem*.

<sup>15</sup> COLÓN, C., INFANTE, F. y LOMBARDO, M. (1997): *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfara, p. 221.

<sup>16</sup> La noción comenzaría a tomar forma ya en la concepción de montaje defendida por Eisenstein a lo largo de su obra, donde la superposición de elementos debía llevarse a cabo anticipándose a las posibilidades de su interrelación complementaria para dar lugar a un producto más expresivo. Más tarde, autores como Martin o Morin profundizarían en este aspecto, observando la influencia recíproca que imagen y sonido ejercen para configurar un elemento completamente nuevo y afirmando a partir de esta observación que el lenguaje audiovisual es el resultado de la síncretis entre los distintos lenguajes que lo forman. MARTIN (1996), *Op. cit.*, pp. 138-39; MORIN (2001), *Op. cit.*, p. 168.

del cine como una oportunidad de reinterpretar esta realidad y transformarla de acuerdo con la particular visión del creador cinematográfico. Sin embargo, mientras Eisenstein no duda en incluir la dimensión sonora como uno de los integrantes fundamentales de esta reconstrucción,<sup>17</sup> Balázs y Arnheim consideran que cualquier elemento que aproxime la recreación artística a una noción de realismo, como la música, está actuando principalmente en su contra. El director ruso personifica en este aspecto la línea argumental de aquellos que participan de la idea del cine como un punto de reunión de las artes del tiempo y del espacio. Balázs y Arnheim, por su parte, pueden situarse como símbolo de quienes, a pesar de reconocer profundamente el valor de la intervención musical en el film, y quizá incluso en algunos aspectos su pertenencia al medio, observan ciertos inconvenientes en su incorporación a lo visual como un cuerpo expresivo único e interdependiente. Para Balázs, el problema de la música es, básicamente, que no constituye una representación de la realidad en cuanto a abstracción de una forma natural, sino que manifiesta directamente un sentimiento y, por tanto, reduce el valor reinterpretable del suceso cinematográfico.<sup>18</sup> Junto a esta circunstancia, introduciría además la existencia de un error en la extendida noción sobre un ritmo único en el film, derivado de la equiparación que se realizaba de ritmo visual y ritmo musical. En su opinión, no solo existen ritmos diferenciados entre lo visual y lo sonoro, sino que además, con el objeto de que este último no interfiriera en el primero, la música debía subordinarse a la imagen, con lo cual se minimizaba desde esta perspectiva hasta cierto punto cualquier posible analogía entre las dos dimensiones.<sup>19</sup> Arnheim, por su parte, reconoce el cine como un medio eminentemente visual, donde la imagen es capaz de expresar el significado de la narración a través de sus propios medios. La imagen establecería así un primer nivel de significación, el de los fenómenos sensoriales, mientras que la música únicamente actuaría como complemento expresivo allí donde la representación de la imagen no fuera suficiente.<sup>20</sup>

Cabe recordar, no obstante, que la exclusión de la música de la supuesta especificidad visual del film no implica en la mayor parte de los autores que se pronuncian en la línea de Arnheim o Balázs la oposición a su presencia en el seno de la producción audiovisual, si bien es valorada desde su incorporación funcional y auxiliar. La composición musical era entendida como una aportación generalmente positiva al rango de instrumentos disponibles para la construcción fílmica, a pesar de señalarse simultáneamente su eventual inadecuación al auténtico propósito del cine, ya fuera éste la reconstrucción subjetiva de la realidad o la atención exclusiva a la narratividad visual. Esta aparente contradicción esconde sin embargo la pervivencia y progresiva incorporación que estos autores realizan de uno de los argumentos consubstancialistas. La complementariedad de los sentidos, el diálogo constante que se produce entre vista y oído en la percepción del film, servía tanto para defender la necesaria coexistencia de la música y la imagen en la matriz del cine como para justificar la ventaja que suponía permitir esta colaboración en beneficio de la riqueza expresiva.

<sup>17</sup> EISENSTEIN et al. (2001), *Op. cit.*, p. 64.

<sup>18</sup> BALÁZS (1978), *Op. cit.*, p. 152. Este supuesto, no obstante, se encuentra en la actualidad con la confrontación de autores como Rick Altman o Tom Levin, para quienes el sonido en el cine sí constituye sin lugar a dudas una representación. Cit. en COLÓN, INFANTE y LOMBARDO (1997), *Op. cit.*, pp. 209-10.

<sup>19</sup> BALÁZS (1978), *Op. cit.*, p. 113.

<sup>20</sup> ARNHEIM, R. (1990) [1957]: *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, p. 148. Chion ofrece en este aspecto una postura afín y más reciente. Según expresa el autor, la autosuficiencia del cine mudo en ausencia de música es un hecho constatable. La música habría actuado simplemente como una especie de tutor, que habría guiado en sus inicios a la construcción visual a través de sus códigos de composición, pero en ningún caso debería establecerse como un elemento indispensable. De hecho, más adelante insiste en que en el cine se requiere tan poco para mantener la atención del espectador que no existe ningún elemento imprescindible dentro de él (CHION (1997), *Op. cit.*, pp. 63, 245).





*Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain)* de Stanley Donen (1952), película musical sobre el tránsito del cine mudo al sonoro.

La noción de cine como un arte multisensorial había planeado sobre la teoría cinematográfica desde sus inicios y estaba fuertemente representada en los postulados de autores como Eisenstein y London.<sup>21</sup> A partir de esta idea iría tomando forma el concepto de cine total, como reproducción exacta de la realidad a través de la reunión de todos los sentidos. Balázs, a pesar de no subscribir completamente la idea de consubstancialidad entre música y cine, no tuvo inconveniente en comprender la unión de los sentidos en la percepción del film como una alternativa a la primacía de la imagen, más próxima en cualquier caso a la materialidad de la recepción del objeto audiovisual. Frente al supuesto dominio de un solo sentido, Balázs equipara la importancia de vista y oído en la valoración del hecho cinematográfico. La audición, sin embargo, habría sufrido la desventaja de encontrarse infravalorada dentro del proceso de adquisición de información debido a su menor educación práctica respecto a la vista.<sup>22</sup> Adorno y Eisler comparten esta misma perspectiva en cuanto a la participación comparativa aunque jerarquizada de los sentidos, ya que, según indican, el espectador se encuentra culturalmente menos habituado a percibir a través del oído, convirtiendo esa aptitud en un sentido tradicionalmente pasivo.<sup>23</sup> Sin embargo, esta supuesta pasividad sería a menudo observada como una cierta ventaja para el propósito del film de establecer un enlace viable con la subjetividad del espectador. Así, Morin, para quien la recepción de la construcción cinematográfica era el resultado de la síncretis de sus lenguajes, afirmaba que en el contexto de interacción enmarcado por el objeto audiovisual el oído es un sentido más transigente que la vista con los significantes de la percepción.<sup>24</sup> De un modo similar, Hacquard señalaba poco después una ausencia de evaluación racional en la particular inmediatez proporcionada por la escucha, aprovechable desde el medio cinematográfico para acceder al imaginario del espectador superando cualquier posible barrera racional que cuestionara el mensaje sugerido.<sup>25</sup>

La participación actual sobre el diálogo de los sentidos en el acto de percepción audiovisual ha prolongado sobre todo el inconformismo ante la idea de una especificidad única de la imagen en el cine y el predominio de lo visual en la creación de significado. Se ha observado en general cómo la creencia en “la absoluta primacía de la visión como lo específico fílmico ha devaluado la complejidad de la experiencia cinematográfica,” de tal forma que “lo vivido, más cercano a ésta, ha cedido su lugar a lo visto.”<sup>26</sup> Desde una perspectiva más concreta, Félix Edo incluso propone su propia aproximación entre el sentido visual de la imagen y la escucha retrocediendo de nuevo a través de los distintos grados de la audición hasta los principios comunes de tiempo y movimiento implicados

21 EISENSTEIN et al. (2001), *Op. cit.*, p. 64; LONDON (1936), *Op. cit.*, pp. 35-36.

22 BALÁZS (1978), *Op. cit.*, p. 170.

23 ADORNO y EISLER (1981), *Op. cit.*, pp. 37-40.

24 MORIN (2001), *Op. cit.*, pp. 145-146, 188.

25 HACQUARD (1959), *Op. cit.*, p. 45. Chion de nuevo comparte la perspectiva de una mayor accesibilidad al ideario del espectador a través de la escucha, ya que en el cine ésta se produce de manera principalmente inconsciente. La composición musical que acompaña a las imágenes se beneficia a través de este mecanismo de una especial capacidad manipulativa a nivel afectivo y significativo. CHION, M. (1993) [1990]: *La audiovisión. Introducción a un estudio conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, p. 40. Para James Lastra, no hay duda de que la experiencia sensorial diseñada por el medio es principalmente un impulso por crear un mundo sustitutivo cuya aparente perfección busca reemplazar la experiencia real por otra mejor, más cómoda, protectora y anestésica, que el espectador reconocerá más fácilmente como propia. LASTRA, J. (2008): “Film and the Wagnerian aspiration: thoughts on sound design and the history of the senses” en BECK, J. y GRAJEDA, T. (eds.): *Lowering the boom: critical studies in film sound*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, pp. 123-138.

26 COLÓN, INFANTE y LOMBARDO (1997), *Op. cit.*, p. 210.

en cada uno de estos planos sensoriales.<sup>27</sup> El elaborado recorrido descrito comienza en el tercer nivel de escucha planteado por Roland Barthes, en el que el oyente dirige su atención hacia quien emite el sonido para completar visualmente la información recibida.<sup>28</sup> Desde este punto se inaugura una relación con el emisor que permite reconocer a través de la percepción visual cualquier significado no establecido por el mensaje sonoro, creando un nexo psicológico con el sonido por medio de su expresión en imagen. A partir de este enlace, según Edo, podríamos hablar de lo que denomina *imágenes de la música*,<sup>29</sup> aunque en todo caso, continúa el autor, más apropiado que imágenes sería hablar de *temas*, utilizado como aquello que aparece y coincide con la materia. La expresión del sonido a través del soporte tecnológico haría que la percepción del tema residiera en la materia pura que conforma la música, que es el tiempo y el movimiento, del mismo modo que la percepción de la imagen está constituida también por movimiento. De esta manera, los materiales puramente sonoros piden una convergencia con lo visual porque son signos de movimiento dentro de un espacio, y la música puede por tanto ofrecer como signos aspectos que se refieren al espacio o que son puramente visuales. A partir de esta fundamentación básica de la relación entre vista y escucha, Edo establece también la posibilidad de que el sonido adquiera sentido afectivo a través de una forma visual icónica, reuniendo en ambas representaciones la denotación de la imagen con la organización particular de ese sonido, es decir, con los mecanismos puramente musicales que se sitúan tras su apariencia. Desde esta unión, el icono adquiere la capacidad expresiva necesaria como condición previa a su combinación codificada con otros elementos similares. Junto a la propia codificación interna de la música en términos armónicos, melódicos y rítmicos, se establece por medio de esta relación un sentido narrativo y dinámico capaz de integrarse en el conjunto audiovisual y dar lugar a la idea de unidad que llevará al último nivel de equivalencia, aquel que entiende la composición como un conjunto que engloba los recursos de imagen y sonido en una única función de crecimiento.

#### CONCLUSIÓN: LA SUPERACIÓN DE LA EDAD CONMOVEDORA

Sin duda, la fascinación que ha ejercido y sigue ejerciendo el cine tiene mucho que ver con la observación de unas condiciones aparentemente idóneas para reunir diferentes expresiones del arte, para aspirar a convertirse en ese objeto total sobre el que soñaban algunos creadores. Es un espacio inmenso y, sobre todo, diverso, en el que consiguen darse cita gran parte de las dimensiones sobre las que se mueven numerosas destrezas estéticas, esenciales en la voz múltiple de la inquietud humana acerca de su propia naturaleza. Imagen, movimiento, tiempo, espacio, ritmo o relación horizontal y vertical son solo algunas de estas dimensiones, mencionadas en las secciones anteriores, que podrían igualmente invitar a enlazar el cine con dominios como la danza, la pintura, la fotografía, la

27 EDO, F. (2010): *Arquitectura del tiempo. La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros*. Castellón, Universidad Jaume I, Tesis doctoral, pp. 273-75.

28 BARTHES, R. (1986) [1982]: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós.

29 En realidad, aunque el autor no lo menciona, el supuesto nexo psicológico entre sonido e imagen tiene su propia equivalencia a nivel neurofisiológico, ya que la audición implica la actividad de una parte del hemisferio derecho del cerebro relacionada con la visión. Es decir, el estímulo sonoro genera a su vez una representación visual espontánea en el oyente, independientemente de la presencia de una imagen real asociada a la emisión. JANATA, P. et al. (2002): "The cortical topography of tonal structures underlying western music", en *Science*, 298, 2167-2170; IBARRA, R. (2009), "Neuroanatomía y neurofisiología del aprendizaje y memoria musical", en *Notas: Boletín Electrónico de Investigación de la Asociación Oaxaqueña de Psicología A. C.*, 5 (1), 39-51. Este concepto justifica mejor la idea posterior de *tema*, que en ningún caso tiene relación con el término utilizado en análisis musical, así como la convergencia entre imagen real y subjetiva.

escritura... La oportunidad de defender una relación esencial con la música se mostró pronto en la teoría cinematográfica como un argumento necesario e incluso, hasta cierto punto, evidente. Como se ha podido observar, es tal la congruencia aparente entre las propiedades de la música y el cine que generaría todo un intento de analogía entre ambas entidades, una pertenencia consubstancial de sus naturalezas que hacía inevitable el feliz encuentro producido en el seno del film.

La idea de consubstancialidad puede comenzar en el propio misterio de la música, alentado a su vez por la creencia en el origen común de toda representación estética y el deseo de un espacio hermanado de las artes. Sin embargo, la teoría no tardaría en buscar argumentos para intentar ofrecer un anclaje empírico que eliminara la impresión abstracta de estas ideas, demostrar que podía existir una racionalización imparcial de este complejo etéreo que parecían representar música y cine. Quizá, ese es el espíritu que ha llevado hasta hoy la posibilidad de superar el objeto pasional de la música en el cine, transgredir el misterio y aventurar nuevas relaciones que enriquezcan su perspectiva, su conocimiento significativo, atendiendo la expresa necesidad, en referencia al estudio de la banda sonora musical, de “abandonar la edad infantil y conmovedora de la disciplina.”<sup>30</sup> En los últimos años, el considerable avance en la investigación del objeto audiovisual debe mucho a la superación de esa edad, en muchos casos mediante la mirada al pasado que acabamos de describir. Se trata de una época en formación, en la que sin embargo se conformarían algunos diálogos permanentes que se mantendrían a lo largo de un continuo tránsito teórico hasta el presente, llamando la atención en cierto modo sobre la necesidad de comenzar a resolver sus incógnitas y encontrar otras nuevas. Esa mirada permite en el observador crítico comprender el extraño paradigma de percibir una obra de arte y detenerse en la reflexión subjetiva sobre su belleza, en lugar de imaginar una indagación más profunda que consiga reunir las razones de su manifestación.

Establecer un origen para estimular todo un recorrido disciplinar, tal como se hizo en esa época formativa, parecía también significar atender a las posturas fundamentales que surgen del primer contacto con el objeto. La consubstancialidad pura entre música y cine propone en definitiva la inviabilidad de hablar de música *en* el cine, porque la música *es* cine. Ambos elementos forman parte de una misma unidad fílmica y, por tanto, son indivisibles, sin posibilidad de separar la música de esa unidad y pretender que siga siendo cine. La teoría se encargaría de poner límites a esta enérgica perspectiva, de refutarla progresivamente y darle forma, e incluso la historia ofrecería su propia fecha de caducidad a esta conceptualización en el momento en el que decidiera prescindir de la música en distintas producciones cinematográficas.<sup>31</sup> Sin embargo, el gran logro de esta aproximación, aquello que permanecería en el ideal básico de la teoría fílmica para repercutir significativamente en el estudio de la construcción audiovisual, es la insistencia sobre el error de considerar la dimensión visual como única especificidad del cine. Este puede ser el auténtico origen de un interés creciente sobre otros componentes y el atractivo de su interacción, complementariedad y síntesis, más allá de la imagen y el sentido narrativo del drama. La investigación audiovisual reciente ha partido definitivamente no sólo de la exclusividad de la imagen, sino también de la centralización que existía sobre el componente musical en la banda sonora y de la creación cinematográfica para interesarse por otras muestras del complejo universo que forman imagen y sonido. Sin embargo, a pesar del deseo

<sup>30</sup> Chion, M. (1997): *Op. cit.*, p. 122.

<sup>31</sup> Son numerosas las películas que carecen de cualquier añadido musical, incluso diegético. Ver, por ejemplo, *La vergüenza* (*Skammen*, Ingrid Bergman, 1968). Algunas producciones han llegado incluso a prescindir completamente de cualquier toma de sonido, como es el caso de *Film* (Alan Schneider, 1965).