

13. ENFOQUES PARCIALES EN LOS DISTINTOS ANÁLISIS DE MÚSICA PARA MEDIOS AUDIOVISUALES: HACIA UNA INTERACCIÓN SINÉRGICA

Sergio Lasuén

Conservatorio Profesional de Música de Lucena

RESUMEN

A la hora de afrontar cualquier análisis de música para medios audiovisuales hay que establecer claramente los objetivos que se persiguen. El perfil del investigador condicionará, en parte, esos objetivos, así como su planteamiento analítico. No obstante, el enfoque analítico rara vez se centrará únicamente en el contexto o en el objeto musical; una correcta ponderación de ambos será vital para la consecución de los objetivos previamente fijados.

Sobre esta premisa fundamental, este artículo incide en la importancia del estudio del objeto musical como parte de la obra audiovisual, clasificando los parámetros susceptibles de ser estudiados entre aquellos que son específicos de la música para medios audiovisuales y otros que, aun estando presentes en un análisis musical convencional, deberán ser reinterpretados.

¿Por qué analizamos?

Necesitamos analizar porque no somos capaces de comprender todo lo que está sucediendo al instante. Si fuésemos capaces de aprehender todo lo que estamos escuchando y todo lo que estamos viendo en un concierto o en una sala de cine y, además, la forma de entender esa obra fuese única, el análisis no nos aportaría nada. Pero no es así. Y por mucho que nos esforcemos, un análisis profundo permite darnos cuenta de algunos detalles que habían pasado desapercibidos. Y son precisamente esos detalles los que diferencian una buena interpretación de una interpretación excelente y, además, personal.

Pero ningún proceso de análisis está exento de riesgos. La propia definición de la RAE nos avisa de lo que va a suceder cuando establece, en su primera acepción, que el análisis consiste en la «distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos» (Real Academia Española, 2001: 145). Y la sabiduría popular nos enseña que cuando desmontamos un equipo de música o un ordenador, al volverlo a montar siempre sobran tornillos, unos elementos constructivos que los ingenieros que diseñaron ese aparato consideraron en su momento absolutamente necesarios. Por lo tanto, en cualquier análisis se pierde información. Es el precio que hay que pagar por llegar a comprender algunas cosas que pasaron inadvertidas en una primera escucha.

Por consiguiente, será un aspecto básico para cualquier analista determinar de qué información está dispuesto a prescindir. Y aquí entran en juego los distintos perfiles del analista, ya que no todos ellos estarán dispuestos a perder los mismos elementos porque sus objetivos son distintos.

Juan María Solare, circunscribiéndose al ámbito de la música, establece una clasificación de algunos de los perfiles más representativos de los analistas potenciales:

- El ejecutante, buscando «mapas» que orienten su interpretación, o simplemente como ayuda para memorizarla en fragmentos formales «naturales».
- El musicólogo, buscando ver qué posición tiene determinada obra en el contexto de las demás obras del autor, en su contexto sociocultural o histórico [...]
- El pedagogo o maestro de escuela, buscando ejemplos que ilustren el estudio de algún período histórico.

- El oyente lego, buscando comprender las intenciones del compositor y acceder a su obra y a su contexto, disfrutando más aspectos que los que ya lo habían atraído inicialmente [...]
- El compositor, interesado en la factura de una obra, en el artesanado, y para hacer algo con los resultados de su análisis (Solare, 2008: 40).

Cada uno de estos perfiles tenderá a centrarse en aspectos concretos y a obviar otros. A este respecto se pueden identificar dos casos extremos, tal y como se refleja en el gráfico 1. En uno de ellos se situarían aquellos que únicamente se centran en aspectos técnicos, es decir, que intentan entender cómo ha sido construido ese objeto, esa obra. Y en el otro extremo están los que se interesan únicamente en la relación que ese objeto ha tenido con su entorno, las influencias recíprocas que el objeto mantiene en función de su contextualización.



Gráfico 1. Línea imaginaria entre objeto y contexto

En ocasiones, incluso puede dar la sensación de que son dos visiones antagónicas. Pero al igual que no solo existen dos colores –blanco y negro–, y del mismo modo que un intervalo armónico no suele ser estrictamente consonante o disonante desde un punto de vista morfológico, un buen análisis no puede prescindir totalmente de ninguno de estos dos elementos. Es más, lo lógico es que aquellos analistas más interesados –y, por tanto, más especializados– en un análisis técnico complementen sus resultados con los obtenidos por otros analistas cuyo enfoque esté más centrado en el contexto, y viceversa.

Esta cuestión no es exclusiva del análisis de «música absoluta» –utilizando el término con el que según Carl Dahlhaus «debe llamarse de aquí en adelante a la música instrumental autónoma» (Dahlhaus, 1999: 10) en contraposición con «música aplicada», es decir, aquella cargada de elementos extramusicales–. Pero es cierto que en el análisis de música aplicada y, concretamente, en el análisis de música para medios audiovisuales, existen unas especificidades que deberán ser tenidas en cuenta, tal y como se verá en el siguiente apartado.

Análisis de música para medios audiovisuales

Actualmente, la línea mayoritaria en la musicología española suele estudiar la música de cine al margen de los elementos técnicos estrictamente musicales sobre los que se fundamenta. Es decir, se estudia su relación con la imagen, los aspectos extramusicales con los que se relaciona, las implicaciones sociológicas que se derivan de ella o incluso la manera en la que puede ser percibida por el público, pero sin entrar a valorar cómo se ha construido o si, por ejemplo, los elementos constructivos de esa música influyen en esa percepción (al margen de algunos comentarios concretos como los timbres utilizados o consideraciones análogas de carácter divulgativo, muy alejadas de los objetivos perseguidos por cualquier tipo de análisis estrictamente musical estándar).

Por otro lado, aunque hoy en día es minoritario, Josep Lluís i Falcó señala la existencia de un enfoque según el cual se estudiarían los elementos constructivos de la música, lo que él llama música de cine (MDC), pero sin tener en cuenta la imagen sobre la que se escucha.

No quiero decir que no se pueda abordar el análisis estrictamente musical de la música de cine. En la literatura especializada hay numerosos ejemplos, algunos muy interesantes desde esta perspectiva, de libros y artículos que realizan un análisis musicológico. Y la tendencia a tomar como único objeto de estudio la música, y no su aplicación, es también la que algunos departamentos universitarios de musicología y algunos conservatorios de música siguen. Pero en 1995, defendía ya una clara diferencia entre BSM (banda sonora musical) y MDC (música de cine), siendo a mi entender la primera la música aplicada a las imágenes, y la segunda una música cuyo origen es el cine, pero que puede escucharse prescindiendo de las imágenes que le dieron la razón de ser (Lluís i Falcó, 2005: 150).

En todo caso, independientemente del perfil específico del investigador, es ciertamente complicado que un enfoque situado estrictamente en uno de los dos extremos de la línea imaginaria entre objeto y contexto que aparece en el gráfico 1 sea el punto óptimo para alcanzar sus objetivos previos. Incluso si el propio analista, por su propia especialización, tuviera la obligación de situarse en uno de esos dos puntos, probablemente necesitaría consultar otros trabajos con un enfoque menos extremo para encontrar ese óptimo.

A la vista de todo lo anterior, los pasos a seguir a la hora de analizar música para medios audiovisuales podrían ser los siguientes:

1. Tener claro que no es obligatorio elegir entre objeto y contexto, sino que lo más lógico para conseguir un análisis válido y preciso suele ser situarse en un punto de esa línea imaginaria que no coincida con los extremos.
2. Delimitar previamente los objetivos analíticos perseguidos por el investigador, en función de su perfil y sus necesidades.
3. Elegir el punto específico de esa línea imaginaria entre objeto y contexto que permitirá conseguir los objetivos predeterminados de la forma más eficiente posible.
4. Concretar qué aspectos del análisis van a ser abordados por el propio investigador y cuáles van a ser aportados por otros académicos con enfoques distintos, cuyos resultados se van a utilizar de forma complementaria.

Una vez delimitado este planteamiento, el siguiente apartado establece las líneas generales que deben ser tenidas en cuenta para analizar el objeto musical, pero sin perder de vista las especificidades propias de la música para medios audiovisuales. Para ello, se incidirá, de forma breve y a modo de ejemplo, en una serie de parámetros que aportarán información precisa y relevante del objeto de estudio.

Análisis del objeto musical: parámetros específicos y parámetros reinterpretados

A la hora de analizar música para medios audiovisuales desde el punto de vista de sus elementos constructivos, hay que tener en cuenta una serie de parámetros que podrían clasificarse en dos grupos. Por un lado, aquellos que surgen de la interacción entre música e imagen; son, por tanto, elementos específicos de la música aplicada. Por otro lado, sería necesario reinterpretar una serie de parámetros que existen en cualquier obra musical, ya que en un contexto audiovisual adquieren una nueva significación.

Entre los ejemplos del primer grupo, habría que destacar aspectos como la sincronía, la integración con el diseño sonoro o la utilización de materiales previos, entre otros. En el grupo de parámetros que hay que reinterpretar se podrían citar el timbre, la armonía, el silencio o la estructura formal y coherencia estructural.

Profundizar en la utilización de todos estos parámetros sería realmente complicado sin poder visionar ejemplos concretos y, además, excedería en gran medida las pretensiones de este artículo. No obstante, al objeto de obtener una visión general de la forma de proceder en cada uno de los dos grupos, se comentarán sucintamente dos de ellos: la sincronía y la estructura formal.

La sincronía –o ausencia de ella– surge precisamente como resultado de la interacción entre música e imagen. Es, por tanto, un parámetro específico del análisis musical para medios audiovisuales. Tal y como establece la RAE, la sincronía se refiere a la «coincidencia de hechos o fenómenos en el tiempo» (Real Academia Española, 2001: 2069). En este caso, lo que habría que estudiar son los elementos musicales que son capaces de señalar esta simultaneidad. Entre ellos se encuentran la coincidencia con el tiempo fuerte y los cambios de timbre, texturales, armónicos o dinámicos. Pero, además, habría que observar con qué elementos se van a sincronizar esos parámetros musicales; y entre las numerosas posibilidades estarían los cambios de plano, los espacios generados por la ausencia del elemento sonoro principal –por ejemplo, los diálogos–, o el movimiento del elemento principal, cuyo caso extremo sería el *Mickey Mousing*. Incluso la ausencia de sincronía, es decir, la música ambiental, sería una forma de sincronía y, por consiguiente, debería ser tenida en cuenta en un análisis riguroso.

Son solo unas pinceladas, pero de ellas se puede intuir que, desde un punto de vista de la sincronía, no producirá el mismo resultado, por ejemplo, un cambio en la armonía que un cambio textural, aunque puedan ser utilizados con la misma finalidad. Y para ser capaces de contextualizar esos cambios hay que analizar tanto la armonía o textura que se viene desarrollando hasta ese punto de sincronía como la que se producirá desde ese momento.

Los parámetros que ya se tienen en cuenta en un análisis convencional, como la estructura formal, han de ser reinterpretados. Desde el punto de vista de la estructura formal, no es posible separar el análisis de la banda sonora del análisis formal del propio largometraje. Así, en referencia a aspectos macroformales, será fundamental comprender las partes en las que se divide la película, la situación de los puntos de giro y cualquier otro elemento que configure la estructura formal del film. Y solo a partir de ella se puede empezar a analizar la macroestructura de la banda sonora.

Por otro lado, en ocasiones la propia trama de la película influirá en la estructura formal de su banda sonora, algo todavía más evidente cuando la música intenta destacar la vertiente psicológica de los personajes. Un ejemplo

clarificador podría ser la banda sonora de *Intruso* (Vicente Aranda, 1993), donde José Nieto va reflejando la complejidad de la situación que se establece entre los personajes de forma progresiva. Precisamente la desintegración motivica acorde con esa situación generará la ambiciosa estructura formal de la banda sonora, tal y como explica Julio Arce:

El bloque inicial de los títulos de crédito presenta todos los elementos que se irán desarrollando en el resto de los bloques. Cada uno de los fragmentos sucesivos supondrá un alejamiento de la estructura musical original. Se produce, por tanto, una desintegración de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que conducen al clímax expresivo musical y cinematográfico. El bloque final repite el fragmento inicial; de alguna manera, se resuelve la tensión acumulada a lo largo de los fragmentos anteriores (Alvares, 1996: 203).

Asimismo, es habitual utilizar elementos que otorguen una coherencia formal a la banda sonora, de tal forma que ayuden a que esta sea percibida como un todo. Por ejemplo, una de las herramientas que ayudan a conseguir este objetivo es la asignación de algún tipo de *leitmotiv*. Se puede relacionar un motivo melódico con un personaje concreto, o con una determinada sensación. Posteriormente, el compositor puede reinstrumentarlo, rearmonizarlo, cambiar su carácter, su estructura rítmica o cualquier otro parámetro musical que evite su reconocimiento explícito, consiguiendo al mismo tiempo una sensación de unidad formal en el plano no consciente del espectador. En otras ocasiones, el mismo objetivo se puede conseguir mediante la asignación de un *leitmotiv* tímbrico a un personaje o a una situación concreta.

En definitiva, no solo hay que analizar parámetros específicos de la música para medios audiovisuales sino que habrá que reinterpretar los habitualmente estudiados en el análisis convencional. Incluso un parámetro aparentemente tan inocente como el timbre, tiene unas connotaciones tan fuertes en los medios audiovisuales que permite contextualizar una escena –histórica, geográfica o socialmente– o incluso definir el papel o el carácter de un determinado personaje. Otro de los parámetros que hasta ahora han tenido poco protagonismo en el análisis de música para medios audiovisuales ha sido la armonía; precisamente a su importancia como elemento de comunicación dedica el autor de este artículo su tesis doctoral.¹

¹ Lasuén Hernández, S. (2016). «La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales: evidencias empíricas e interpretación valorativa en el cine español de los noventa». Granada: Tesis doctoral dirigida por los doctores Xosé Aviñoa, Christiane Heine y Josep Lluís

Conclusiones

En este artículo se ha mostrado la necesidad de delimitar con claridad los objetivos de forma previa al inicio de un análisis de música para medios audiovisuales, algo que vendrá determinado por el perfil del analista.

Para la consecución de estos objetivos, normalmente no es conveniente situarse en un enfoque muy extremo, en el que únicamente se analice el objeto musical en sí mismo o el contexto en el que se desarrolla. En función de nuestro perfil, frecuentemente será conveniente complementar nuestro análisis con los resultados que hayan obtenido otros analistas con un enfoque distinto al nuestro. Una correcta ponderación de los distintos enfoques analíticos será la clave para obtener unos resultados acordes con nuestros objetivos iniciales.

En todo caso, un análisis estrictamente técnico del objeto musical siempre aportará algo positivo, siendo más o menos significativo dependiendo de esos objetivos previos. En este sentido, para analizar música para medios audiovisuales habrá que tener en cuenta nuevos parámetros que surgirán del proceso de interacción entre música e imagen, pero también será indispensable reinterpretar otros que se analizan en la música de concierto para adaptarlos a un contexto audiovisual.

En definitiva, es fundamental entender que los distintos enfoques analíticos en el ámbito de la música para medios audiovisuales suelen ser complementarios y que una omisión consciente o inconsciente de ello supone una pérdida de información que afectará a la validez y precisión del resultado obtenido.

Referencias bibliográficas

Alvares, R. (1996). «La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto». Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. (R. Barce, Trad.) Barcelona: Idea Books.

Lluís i Falcó, J. (2005). «Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga». En M. Olarte, *La música en los medios audiovisuales* (143-154). Salamanca: Plaza universitaria ediciones.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.

Solare, J. M. (2008). «Analizando el análisis». *12 notas preliminares* (19-20), 36-47.

Referencias audiovisuales

Intruso (Aranda, V., 2002). DVD. Círculo Digital.