

## **MÚSICA E IMAGEN: INTERACCIONES RÍTMICAS EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL**

**Miguel Ángel Caro Barreda**

### **Introducción**

La mayoría de las producciones audiovisuales que podemos ver en el cine o en televisión poseen una banda sonora musical, independientemente de su tipo: ficción, documental, animación, experimental, etc. Esto es debido a la importante capacidad que posee la música para modificar y/o complementar la narración que estamos presenciando. La influencia de la música en el audiovisual puede ser de muy diversos tipos y graduaciones. Aquí nos centraremos en los aspectos rítmicos tanto de la música como de la imagen y de la amplísima gama de matices que este elemento puede aportar a la narrativa audiovisual.

### **Características del ritmo musical y del visual**

En primer lugar es necesario describir los elementos que configuran la rítmica en ambos mundos.

En el musical, el ritmo constituye uno de los elementos básicos y más claramente perceptibles en la audición. Es un elemento nítidamente dominado por el compositor a lo largo del proceso, el cual matiza de manera muy precisa sus características y parámetros. El resultado rítmico de una determinada pieza musical responde, por tanto, de manera bastante exacta a las intenciones del creador en base al control de una serie de elementos, entre los que se encuentran:

- El tempo, es decir la velocidad del pulso musical.
- Las duraciones de las figuras y los motivos rítmicos generados.
- El compás.
- El ritmo armónico.
- La acentuación y los elementos texturales.

En base a estos elementos el compositor configura el impulso rítmico de la música. El resultado final será el producto de la interacción de estos elementos, que puede ser compleja. Por ejemplo, ¿qué producirá un mayor impulso rítmico, un tempo

rápido con notas sin acento o bien un tempo lento con una fuerte acentuación de las figuras? No existe una respuesta correcta a esta pregunta, ya que probablemente será diferente en cada caso particular, y dependerá además de otros elementos, rítmicos como el compás, o alejados de éste como el sistema armónico bajo el que se encuentre la pieza o pasaje que estamos tratando. Pero en cualquier caso, el grado de control que ejerce el compositor sobre el ritmo se puede considerar como alto.

En el mundo de la imagen, los elementos que configuran el ritmo no son tan claros como en el mundo de la música. En principio, porque el ritmo que el espectador percibe no es algo controlado por el director o realizador de manera total, ya que depende del resultado de la combinación de diferentes elementos que intervienen en la narración cinematográfica, como los movimientos de la cámara, los de los actores, la cadencia de los diálogos, la música, el montaje, etc. Pero, en segundo lugar, porque no siempre están claramente definidos cuál o cuáles de estos elementos producen la resultante rítmica que percibe el espectador. Podemos dividir en dos los factores que contribuyen a la rítmica cinematográfica:

- Los asociados al montaje, básicamente la sucesión de diferentes planos de diferentes duraciones.
- Los asociados al rodaje, es decir los movimientos de cámara, de actores, la velocidad en que dicen sus diálogos, etc.

De nuevo nos encontramos con una confluencia de factores que alteran la rítmica cinematográfica: ¿que tendrá un impulso rítmico superior, una secuencia de un solo plano y cámara estática que nos muestra diez personas corriendo y peleando o bien una conversación de dos actores sentados en un sofá con planos que no duran más de 5 segundos? La problemática es similar a la musical, pero aquí el control del creador es menor, es decir los resultados dependen de factores de más difícil previsión y de mayor dificultad de manipulación.

Por esto, una de las principales funciones de la música en el audiovisual va a estar basada en su capacidad de aportar ritmo a la imagen o de modificar la percepción del ritmo de ésta.

### **Influencia rítmica de la música en el audiovisual**

Efectivamente, la música, o más concretamente su rítmica puede influir de manera notable en la imagen, modificando la sensación rítmica que obtendríamos en el caso de que no existiese apoyo musical. En general, el compositor audiovisual va a buscar una rítmica musical que discurra paralela a la audiovisual, que no la altere, pero en el caso de que sea necesario, la música puede constituirse como una herramienta modificadora del ritmo que percibiríamos sin ella.

En primer lugar, la propia existencia de sonidos que “salpiquen” una secuencia producen en el espectador un incremento de la percepción del ritmo. Es decir, percibiremos como más larga una secuencia sin sonido que la que lo contiene. Esto se debe a que esos sonidos de alguna manera contribuyen a la ordenación del espacio sonoro, que pasa de estar vacío a estar ocupado por objetos, el tiempo se organiza así constituido por segmentos de diferente longitud acotados por los eventos sonoros,

modificando nuestra percepción.

Ahora bien, la existencia de música, independientemente de sus características rítmicas, hace disminuir la percepción de la duración de una secuencia aún más que si esta está poblada de sonidos. Esto se debe a que la música, con su habitual estructuración rítmica en compases y en pulsos fuertes y débiles construye una estructuración del tiempo mucho más potente que los sonidos colocados “aleatoriamente”. La organización del tiempo es más alta y, consecuentemente, la percepción de su paso será por tanto más rápida. Es este un fenómeno que suelen tener en cuenta los directores y realizadores, ya que saben que una secuencia que quede excesivamente lenta verá incrementado su ritmo simplemente poniéndole cualquier tipo de música (a excepción, claro está, de músicas con fuertes componentes aleatorios en su rítmica).

Evidentemente, y más allá del incremento rítmico producido por la existencia de música, las características rítmicas de la música van a ser determinantes en la percepción del audiovisual. Esto se basa tanto en la propia rítmica musical como en las percepciones de sincronía visual y auditiva: en general, las asociaciones sincrónicas van a producir una detención del ritmo, ya que los eventos visuales y auditivos quedan asociados percibiéndose como uno solo, en cambio cuando hay asincronías percibimos mayor cantidad de eventos en el tiempo y nos produce una mayor sensación rítmica.

Por tanto, el juego entre las rítmicas de la imagen y la música, unido a los diferentes niveles de sincronía entre ellos ofrecen infinitas posibilidades de control y manipulación en la percepción audiovisual. La música se constituye así en un instrumento de primer orden en la narrativa audiovisual.

### **Funciones de la música en la rítmica audiovisual. Tipos y ejemplos**

Los efectos concretos de la música en el audiovisual van a depender en gran medida no de la propia música en sí misma, sino de la interpretación que haga de ella el espectador en combinación con las imágenes junto a las que aparecen. En general podemos distinguir las siguientes funciones:

- Aceleración.
- Retardo.
- Lanzamiento.
- Detención.
- Suavización de las elipsis.
- Suavización de las elaboraciones.

La aceleración es el uso rítmico más habitual, pues es un recurso necesario en muchas situaciones motivadas por la narrativa cinematográfica, como por ejemplo un plano general largo de una batalla o el interior de un coche que circula a gran velocidad. En casos como estos la movilidad de lo rodado es baja, por tanto el impulso rítmico visual también lo será, y será la música la que le imprima el dinamismo. Una secuencia muy interesante en este sentido es la de la persecución en la estación ferroviaria en *Atrapado por su pasado* (*Carlito's way*, Brian de Palma, 1993, con música de Patrick Doyle). Durante los nueve minutos que dura esta secuencia, la música de Doyle le proporciona un

impulso rítmico constante y arrebatador, incluso en los momentos en los que los personajes permanecen quietos. La maestría con que Doyle utiliza los cambios de dinámica en la música hace que la sensación de movilidad se encuentre siempre presente, por ejemplo en los planos en que vemos a la novia del personaje principal esperando, en los que unas dinámicas bajas hacen que no dejemos de percibir claramente la persecución a que éste es sometido, fuera de campo.

También hay notables ejemplos de retardo de la acción, aunque aquí lo que se busca habitualmente es la generación de una atmósfera concreta. Este es por ejemplo el caso de *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997, con música de Michael Nyman): las piezas simples y minimalistas de Nyman generan tanto una aparente lentitud en lo que vemos, como un ambiente pulcro y sereno, una atmósfera muy acorde con el diseño artístico de la propia película. En otras ocasiones se desea provocar en el espectador sensaciones de lentitud y hastío, casi siempre asociadas a los sentimientos que experimentan los personajes y que se quieren transmitir al espectador, como sucede en *El diario de Ana Frank* (*The diary of Anne Frank*, George Stevens, 1959, con música de Alfred Newman), cinta en la que encontramos una secuencia en la que se nos transmite las sensaciones de los personajes, obligados a permanecer todo el día quietos y en silencio, a través de una música pesante que se entrelaza con las campanas diegéticas de las iglesias cercanas a la casa donde habitan. Pese a tratarse de una secuencia de cuatro minutos, el trabajo de Newman hace que nos parezca infinita.

A veces podemos observar bloques musicales con la apariencia de retardo, pero que realmente tienen una función expresiva: bloques con un ritmo excesivamente lento en relación con lo que vemos en la pantalla, discrepancia que es captada por el espectador, el cual inmediata y casi inconscientemente le asigna un significado que no es la descripción musical de lo que está viendo. Es lo que sucede, por ejemplo, en la secuencia de la toma del castillo en *Ran* (Akira Kurosawa, 1985, con música de Toru Takemitsu), en la que un afligido adagio posee un fuerte carácter expresivo que nos habla de la tristeza que nos produce la guerra. Otro ejemplo, más elaborado, lo encontramos en *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001, con música de Howard Shore): en la secuencia de lucha en la que muere Boromir (Sean Bean) encontramos en primer lugar una música con una rítmica muy cercana a la visual, pero cuando Boromir es herido la música se vuelve lenta y espiritual, introduciéndose coros: es de nuevo expresiva, mostrándonos los sentimientos de los personajes; poco después las imágenes se nos muestran a cámara lenta, uniéndose por tanto al ritmo lento de la música. Este juego de distanciamientos y acercamientos rítmicos aportan un enriquecimiento narrativo muy importante del que se ve beneficiada la película.

El lanzamiento y la detención de la acción por parte de la música pertenecen a la categoría de anticipaciones musicales: momentos en los audiovisuales en que la música informa al espectador de lo que va a suceder -quizás dentro de algunos segundos, quizás media hora más tarde-. Este juego de anticipación de información al espectador es, evidentemente, característico de la narrativa cinematográfica, y es muy grata para el espectador ya que le genera la ilusión de que se está dando cuenta de lo que va a suceder. En lo referente a los aspectos rítmicos, podemos anticipar tanto la aceleración rítmica de la imagen como su enlentecimiento. Esto se puede hacer simplemente modificando el ritmo musical en los puntos concretos en los que, en base a otras informaciones que posee el espectador acerca de la película que está viendo, le permita interpretar que el cambio rítmico musical le está avisando de un próximo cambio rítmico

en la imagen.

Un momento de lanzamiento de la acción lo encontramos en *Braveheart* (Mel Gibson, 1995, con música de James Horner), en el encuentro entre William Wallace (Mel Gibson) y Nicolette, la criada de la Princesa Isabelle (Jeanne Marine), la cual le entrega una carta, tras cuya lectura comienza un rítmico bloque musical con percusiones que anticipa y da entrada a la siguiente secuencia, con el ejército de Wallace corriendo por un sendero.

El caso contrario lo podemos ver en *Troy* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004, con música de James Horner) en la secuencia de batalla desarrollada en la playa en la que Aquiles (Brad Pitt) mata a los defensores de un templo. En ese momento, sobre un acercamiento de la cámara a primer plano de la cara del actor, se produce un cambio rítmico musical, pasándose desde la rítmica movida que acompañaba las escenas de lucha a otra mucho más lenta. Aunque después del primer plano retornamos a planos de conjunto con movimiento de tropas, nosotros ya sabemos que la batalla ha terminado, lo que se nos confirma segundos más tarde con el grito de “¡retirada!” de un soldado.

Por último, comentaremos aquí la contribución musical a dos técnicas narrativas cinematográficas como son las elipsis temporales y las elaboraciones, que, si bien no se encuentran directamente relacionadas con el elemento rítmico, sí lo están de forma indirecta por tratarse de modificaciones en la percepción temporal, que es, como ya sabemos, uno de los principales efectos de las manipulaciones rítmicas.

Con el término elipsis temporal nos referimos a los saltos temporales que a veces aparecen en la narrativa habitual, y en especial en los momentos en los que se realizan varios saltos en un periodo breve de tiempo. En estos casos, la música es la herramienta idónea para ensamblar estos diferentes periodos temporales sin que se produzca un posible desconcierto en el espectador. En este sentido, es paradigmática una de las secuencias más famosas de la historia del cine como es la del desayuno de Charles Foster Kane (Orson Welles) con su esposa (Ruth Warrick) en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941, con música de Bernard Herrmann). En ella presenciamos el deterioro de la relación personal del matrimonio a través del tiempo. Dividida en seis momentos temporales separados por barridos de la cámara, tanto su continuidad narrativa como su separación en “episodios” están garantizadas por la genial música de Herrmann, el cual escribe una pieza con la forma de tema con variaciones. Cada variación posee un carácter expresivo diferente, en correspondencia con lo que vemos, pero, a la vez, están fuertemente unidas por la existencia del tema único.

Si bien las elipsis temporales son muy habituales en el cine (debido preferentemente al necesario cumplimiento de las duraciones estándar de las películas comerciales), las elaboraciones lo son menos. Con elaboraciones nos referimos al aumento de la duración de un evento determinado por encima de lo que dura en la realidad. Esta técnica es a veces requerida por los directores cinematográficos por necesidades expresivas o poéticas. De nuevo, el acompañamiento musical permite al espectador asumir la discrepancia entre la duración de la escena en la película y su duración “en la vida real”. Como ejemplo de ello podemos mencionar una secuencia de duelo entre El Indio (Gian Maria Volonté) y Tomaso (Lorenzo Robledo) en *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965, con música de Ennio Morricone). El preámbulo musical a los disparos tiene una duración que habría resultado inaceptable, por la detención del ritmo cinematográfico, si no contuviera la música de

Morricone. Es ésta la que le permite a Leone el estiramiento de ese momento, la que le permite la elaboración.

## **Conclusiones**

La rítmica musical y la de la imagen son elementos que dependen de parámetros muy diferentes, con muy distintos niveles de control por parte de los creadores. Sin embargo, sus interacciones se complementan y permiten una gran variedad de efectos y modificaciones en el audiovisual. La música cumple por tanto una doble función de herramienta útil y de elemento de potenciación artística prácticamente en cualquier tipo de producto audiovisual: películas, documentales, series de televisión, etc.

## **Bibliografía**

Chion, M. (1997). La música en el cine. Barcelona: Paidós.

Cueto, R. (1996). Cien bandas sonoras en la historia del cine. Madrid: Nuer.

Karlin, F. y Wright, R. (1989). On the track: a guide to contemporary film scoring. New York: Schirmer.

Lack, R. (1999). La música en el cine. Madrid: Cátedra.

London, K. (1992). Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments. London: Faber and Faber.

Nieto, J. (1998). Música para la imagen. La influencia secreta. Madrid: SGAE.

Prendergast, R. (1991). Film music: a neglected art. A critical study of music in films. New York: Norton.