

## **LA MÚSICA COMO MODIFICADOR ESTRUCTURAL EN EL ÁMBITO AUDIOVISUAL**

**Miguel Ángel Caro Barreda**

### **Introducción**

La música es utilizada en la mayoría de los proyectos audiovisuales (películas, documentales, etc.), debido, sobre todo, a su alta utilidad, ya que es capaz de desarrollar una gran variedad de funciones que permiten mejorar notoriamente estos proyectos. Aquí nos referiremos a una de las funciones más útiles y básicas que puede desarrollar la música: la modificación estructural del audiovisual, es decir, la reordenación de bloques y periodos que puede experimentar una obra audiovisual en virtud de la introducción de bloques musicales en ella.

### **Estructura del audiovisual**

El lenguaje audiovisual hemos de entenderlo como un “todo” en el que los procedimientos, consecuencias y desencadenantes están pensados con antelación y no se limitan a una libre selección de procesos sin relaciones entre sí. Todo lo contrario, se trata de sumergir al espectador en un mundo narrativo, visual y sonoro, en el que los diferentes elementos confluyen creando un complejo homogéneo, al menos en lo referente a su percepción superficial. El saber conjugar todos los elementos, artificios y recursos con maestría, no harán más que conseguir una mayor fluidez y articulación del medio. Quizás el principal problema consiste en hacerle percibir al espectador como real algo que visualmente es bidimensional, y para lograrlo se utilizan todos los recursos que se tienen a mano.

La estructura del audiovisual vendrá marcada en líneas generales por la forma en que se emplee este lenguaje audiovisual, pero más concretamente quedará determinada por el montaje, el cual podrá oscilar entre dos extremos: la búsqueda de una superficie narrativa continua o bien la clara división del audiovisual en secciones.

### **Estructura de la música para audiovisual:**

La música para audiovisual tiene una característica distintiva de la composición en general, característica que comparte con algunos tipos de obra como la ópera, el ballet, la música incidental o los ciclos de lieder con nexo argumental: son todas formas musicales

que tienen un elemento previo que determina en mayor o menor medida su estructura. De todos ellos, la música para audiovisual es la que padece mayores restricciones debido básicamente a dos aspectos:

- Está limitada por una duración bastante precisa de los bloques musicales: en la ópera, por ejemplo, el compositor puede decidir la duración de un aria; en el cine, la duración de un bloque musical estará limitado por la duración de la secuencia o secuencias en las que se encuentra.
- Se integra con otros elementos de gran importancia, habitualmente superior a la propia música: en la ópera consideramos a la música como el elemento primordial, por encima del texto o la escenografía; en el cine, en cambio está en un segundo plano con respecto al guión, y probablemente también con respecto a la fotografía (como mucho se situaría a su mismo nivel).

De entre todas estas formas, la más cercana en cuanto a limitaciones es la ópera, la cual, sin embargo, posee libertades inusitadas en relación a la música para audiovisual: posibilidad de introducir pasajes instrumentales, repetición de frases, posibilidad de alteraciones del tiempo diegético, etc. Por su parte, la música para audiovisual se encuentra limitada por multitud de factores: la trama, el guión, las situaciones, los personajes, los diálogos, las duraciones de los planos, los efectos de sonido, y también los presupuestos y las fechas de entrega. Pese a ello, la mayoría de los compositores audiovisuales se sienten cómodos en el medio y prefieren trabajar con estas limitaciones propias de la película ya rodada antes de hacerlo en el periodo de preproducción, en el que posiblemente se encuentren con algo más de libertad, y con posibilidades de modificar las duraciones de algunas secuencias.

En conclusión, la forma musical de estas otras estructuras musicales que mencionamos está determinada por ciertos factores. La música para audiovisual, en cambio, está absolutamente determinada por una estructura de grado superior -la del audiovisual- dentro de la cual habrá de integrarse.

En su relación con la estructura de la película, podemos distinguir varios tipos diferentes de bloques musicales:

- Genéricos: créditos iniciales y finales, y también el bloque musical que suena en las películas con intermedio.
- Bloque-secuencia: el bloque musical se incluye en su totalidad dentro de la secuencia. Puede ser total o parcial.
- Bloque de transición: une secuencias.
- Bloque-plano: ligado a un plano.
- Bloque continuo: existencia constante de música (como sucede en el cine mudo o la animación).

## **La música como modificador estructural del audiovisual**

Hasta aquí hemos visto como la música para audiovisual es afectada en su estructura por la del audiovisual. Ahora analizaremos el efecto contrario, esto es, cómo puede ser afectada la estructura del audiovisual por la música.

El principal factor en esta influencia es una característica propia de la música en el audiovisual: su capacidad para demandar la atención del espectador tanto con su aparición como con su desaparición. Efectivamente, la aparición de un bloque musical cuando no suena música o su final -quedando la secuencia en silencio- sirven de toque de atención al espectador, demandando su atención sobre lo que está sucediendo e introduciendo una alteración estructural en el audiovisual. A veces se producen estos principios y finales de bloques de forma poco perceptible (haciéndoles coincidir con efectos de sonido, o partiendo o finalizando en pianissimo), pero incluso en este caso el espectador detecta, quizás inconscientemente, la variación “textural”, si se permite el término musical.

### **Música, montaje y continuidad**

La música, como modificador estructural, puede afectar básicamente a dos aspectos de la estructura: al montaje y la continuidad.

Con respecto al montaje, la aparición o desaparición de bloques musicales puede provocar al espectador efectos similares a los cambios de plano o de secuencia, afectando por tanto directamente a la estructura del audiovisual. Por ejemplo puede aparecer, en un plano conjunto de varios personajes, una música directamente relacionada expresiva y texturalmente con uno de los personajes. El espectador lo asume y centra su atención en ese personaje, creándose de esta forma un primer plano musical que equivale a efectos narrativos a un primer plano. De esta forma, la música, demandándole al espectador su atención acerca de determinadas situaciones, personajes, objetos, etc., cumpliría parte de las funciones del montaje. Este posible empleo de la música es especialmente útil cuando, a la hora del montaje, el director no dispone de determinados planos que no se rodaron por falta de tiempo, dificultades técnicas o simplemente porque no se consideraron necesarios. Con habilidad, la música puede suplir esta falta de planos. Es necesario mencionar que esta funcionalidad musical se puede realizar no sólo con la entrada y salida de los bloques musicales, sino también con modificaciones a lo largo de los bloques: cambios de dinámica, textura, colores instrumentales, etc.

En referencia a la continuidad, es en primer lugar necesario indicar que la narrativa del audiovisual es en sí misma discontinua (en la mayoría de los casos) puesto que se realiza a base de multitud de planos que se van siguiendo (aunque podría hacerse una película en un solo plano, esto no es lo habitual). Evidentemente, el grado de discontinuidad de la imagen puede ser manipulado según la duración de los planos, pero esto no es siempre técnicamente posible. Por esto la música es una importante herramienta a la hora de controlar este elemento. La música puede funcionar como nexo que incremente el grado de continuidad entre planos o entre secuencias, pero también, con los bloques-plano o bloques-secuencia remarcar aún más la discontinuidad en los momentos deseados. Habitualmente la narrativa marcará la manera de proceder: por ejemplo dos secuencias sucesivas que pertenezcan a un mismo hilo argumental es correcto que contengan un bloque musical que se extienda de la primera a la segunda; por el contrario, si esas dos secuencias pertenecen a hilos argumentales diferentes lo más correcto será que no exista una música que genere continuidad: bien se dejarán sin música o bien se utilizará la música para remarcar la discontinuidad, por ejemplo introduciendo un bloque musical que termine a la vez que finaliza la primera secuencia,

quedando el principio de la segunda sin música. En el caso en que el tratamiento musical sea el contrario al indicado, pueden aparecer consecuencias muy negativas, ya que podemos producirle confusiones al espectador, de forma que pierda los hilos argumentales, dificultándole así el seguimiento de la narración.

## **Análisis de ejemplos**

En primer lugar vamos a ver dos ejemplos que nos muestran modificaciones estructurales producidas por la música. El primero de ellos lo encontramos en *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999, con música de Jon Brion). Es una película de una estructura muy particular pues posee nueve tramas paralelas que tan solo poseen entre sí relaciones temáticas. El diseño de la banda sonora entrelaza canciones pop con bloques musicales de larga duración que generan secciones estructurales que agrupan diversas secuencias, y que evitan que la película se convierta en una extensa sucesión de pequeñas secuencias con personajes y problemáticas diferentes. La música de Brion aporta un nivel organizativo en una película que lo necesita por su amplitud argumental y estructural. Su principio constructivo es el idóneo para enlazar estas pequeñas secuencias: Brion utiliza la técnica de la chacona, repitiendo sucesivamente el mismo material temático y armónico, pero haciéndolo siempre variado y ajustado a lo que vemos a través de cambios dinámicos, texturales e instrumentales. Una de estas macrosecuencias, con una duración de cerca de veinte minutos, comienza con la visita del oficial de policía Jim Kurring (John C. Reilly) a la casa de Claudia Wilson (Melora Walters) denunciada por sus vecinos. El bloque comienza tras la desaparición de la música diegética que hay en la casa. Posteriormente pasamos a una secuencia que muestra los preliminares de un concurso televisivo con niños, presentado por Jimmy Gator (Philip Baker Hall), tras la cual vemos a Donnie Smith (William H. Macy) en un bar, posteriormente aparece Linda Partridge (Julianne Moore) comprando medicamentos en una farmacia, de nuevo el concurso televisivo, ahora un plano de Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) con Earl Partridge (Jason Robars), otro de Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), y de nuevo el policía, el concurso, el bar, la farmacia, una comisaría, de nuevo el concurso, y nos detenemos en una secuencia que alterna a Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) telefoneando y el concurso televisivo, posteriormente pasamos a una entrevista que concede Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), y otra vez Linda Partridge (Julianne Moore) en la farmacia, y Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) al teléfono con Earl Partridge (Jason Robars), y Frank T.J. Mackey (Tom Cruise) entrevistado, terminando el bloque musical con Jimmy Gator (Philip Baker Hall) en el concurso diciendo “fin de la primera ronda”, cerrando este impresionante bloque, magistral tanto desde el punto de vista musical como desde el cinematográfico.

Un caso contrario al anterior lo encontramos en *Regreso al futuro II* (*Back to the future II*, Robert Zemeckis, 1989, con música de Alan Silvestri). Aquí encontramos una secuencia cuyo tratamiento musical es el opuesto al de la secuencia de *Magnolia* que acabamos de ver. Es aquella en la que Marty McFly (Michael J. Fox) intenta conseguir una revista que se encuentra en el despacho del director del instituto (James Tolkan). En este caso, tenemos una sucesión de pequeños bloques musicales que dividen la secuencia en pequeños fragmentos asignándole a cada uno un carácter: humorístico, de tensión, etc. Este tratamiento musical tiene el efecto de producirle al espectador un especial interés acerca de todos y cada uno de los actos y acciones del personaje hasta que éste finalmente consigue su objetivo.

Por último, veremos un fragmento de *Viaje alucinante al fondo de la mente* (*Altered States*, Ken Russell, 1980, con música de John Corigliano). Analizaremos un fragmento de cuatro minutos que, pese a su brevedad, muestra una alta diversidad de formas en que la música puede modificar la estructura del audiovisual. Comienza con la lectura de Emily Jessup (Blair Brown) de las notas de los experimentos de su marido (William Hurt), y termina con su llegada al hospital. Si estructuramos el fragmento sin atender a su música, podemos dividirlo en las siguientes secciones:

- Secuencia 1ª:
  - Lectura de las notas
  - Sueño y llamada telefónica.
  - Diálogo de la pareja.
- Secuencia 2ª: Emily en el hospital.

Ahora bien, si tenemos en cuenta la música, esta estructura se ve modificada: en primer lugar, la entrada -acentuada- de un bloque musical en sincronía con el plano general de la casa, remarca la división de estas dos primeras secciones de la secuencia 1ª, y posteriormente establece una mayor continuidad que la ofrecida por la imagen entre la salida del sueño y la llamada telefónica, ya que ahí el bloque va desapareciendo suavemente. En segundo lugar, la aparición del siguiente bloque musical en medio de la conversación de la pareja en dos partes bien diferenciadas -nótese que el compositor introduce la música cuando la conversación se va haciendo más íntima-. En tercer lugar, la prolongación de este último bloque musical sobre la secuencia 2ª genera una mayor continuidad entre ambas secuencias. Por tanto, la introducción musical genera las siguientes alteraciones en el fragmento:

- Secuencia 1ª:
  - Lectura de las notas (claramente separada de la siguiente sección).
  - Sueño y llamada telefónica (con unión interna más fuerte).
  - Diálogo de la pareja (dividida en dos partes).
- Secuencia 2ª: Emily en el hospital (con mayor continuidad con la secuencia 1ª).

### **Consideraciones sobre el cine mudo y la música diegética**

Es necesario señalar a la música del cine mudo y a la diegética como formas musicales que no tienen la potencia estructural del resto de la música audiovisual, es decir, la música extradiegética del sonoro. Efectivamente, sus características hacen que su funcionalidad en ese sentido sea muy baja.

Por un lado, la música del cine mudo se configura como una presencia continua, presencia justificada por razones técnicas y psicológicas que no son objetivo de tratamiento del presente artículo. Esta música funciona como soporte constante de la imagen, algo que conoce y tiene presente el espectador, y que hace que pierda poder de modificador estructural, ya que sabe que está ahí como portadora del único sonido posible en la película (ya que técnicamente es imposible que se oigan tanto los diálogos como los efectos de sonido).

Por otro, la música diegética, la cual la podemos entender como formando parte

del “decorado” de determinadas secuencias cinematográficas, está inevitablemente unida a los espacios físicos diegéticos en los que aparece, perdiendo así su posible poder estructural. Nos referimos aquí, evidentemente, a la música estrictamente diegética; no a aquellos bloques musicales que experimentan a lo largo de su desarrollo modificaciones en su condición diegética, como por ejemplo los que comienzan siendo diegéticos y posteriormente se convierten en extradiegéticos, que sí pueden tener valor estructural. Este es el caso de un bloque que aparece en *Harry Potter y el cáliz de fuego* (*Harry Potter and the goblet of fire*, Mike Newell, 2005, con música de Patrick Doyle), el que comienza con la clase de baile. La música, en principio diegética, pues emana de un gramófono, se convierte en extradiegética en la secuencia de montaje que viene a continuación, funcionando como nexo estructural ante la sucesión de planos de diferentes personajes situados en diferentes localizaciones que se nos muestra (aunque enlazados por el tema del amor).

## **Bibliografía**

- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley: University of California Press.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer.
- Falcó, J. L. (2005): *Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga*. En Matilde Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 143-154). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Karlin, F. y Wright, R. (1989). *On the track: a guide to contemporary film scoring*. New York: Schirmer.
- 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.
- Xalabarder, C. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.