

Josep Torelló Oliver

LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC CINEMATOGRÀFIC I AUDIOVISUAL

El llenguatge cinematogràfic, i per extensió l'audiovisual, és un llenguatge artístic i comunicatiu certament complex, el qual ha evolucionat, d'una manera més o menys constant, durant el transcurs del segle xx. En aquest període, ha estat el llenguatge artístic genuïnament contemporani. I és clar que és un llenguatge basat en la representació iconogràfica. Però no només: en aquesta constant transformació podem considerar que la presència de la música en els films ha definit part dels mecanismes ontològics, narratius, expressius, dramatúrgics, psicològics i fins i tot històrics, amb els quals el llenguatge cinematogràfic ha articulat l'espai temps diegètic —és a dir, l'espai físic i mental on es desenvolupa la ficció—. Amb tot, l'estudi de la relació entre la música i la imatge en el marc audiovisual té múltiples vessants.

En l'article present ens centrarem a definir *l'stato quo* teòric actualitzat de la música en el si del llenguatge cinematogràfic i audiovisual; és a dir, procurem indagar en l'espai que s'ha atorgat a la música en el seu aparell teòric des d'un punt de vista sincrònic, amb l'objectiu d'extreure'n algunes conclusions generals.

En una primera aproximació a la bibliografia es fa evident que no hi ha un conjunt teòric consensuat que doni resposta, des d'un punt de vista acadèmic, a la pregunta *què defineix l'estatus de la música en el cinema?* Això no vol dir que el corpus bibliogràfic no provi de respondre a la qüestió formulada; el que succeeix és que, en termes generals, la indagació que n'ha resultat ha estat vacil·lant i, sobretot des de la perspectiva metodològica, poc homogènia en els seus procediments i en la terminologia emprada.

En referència a l'estat acadèmic de la investigació que es fa al voltant d'aquest camp d'estudi, la professora i teòrica Teresa Fraile escriu que:

[...] tot i l'interès d'aquest àmbit d'estudi, la investigació dins l'Estat espanyol sobre la música de cinema presenta àmplies mancances.^{1,2}

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p. 201-218

Recepció: 14-1-2019
Acceptació: 22-3-2019

¹ Les traduccions al català presents en l'article de fonts originals en castellà són de l'autor.

² Teresa FRAILE, *La creación musical en el cine español contemporáneo*, tesi doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 10.

³ Teresa FRAILE, «Música de cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina», *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 9, 2016, p. 11-29.

⁴ T. FRAILE, *La creación musical...*, p. 22-23.

⁵ *Ídem*.

⁶ T. FRAILE, «Música de cine en...».

Cal afegir que la indagació estètica de la música en l'audiovisual és, sens dubte, un camp d'estudi relativament nou. En aquest aspecte, Fraile argumenta que:

[...] si fem una mirada al passat de la historiografia sobre so i música en els mitjans audiovisuals espanyols ens adonarem que és un camp d'estudi relativament recent.³

En el món acadèmic hispanoparlant, el conjunt de les investigacions de Fraile són, com veurem, un corpus important. Sobre el conjunt de la bibliografia, Fraile subratlla dues consideracions o queixes generals que cal tenir sempre presents: 1) la mancança i la dispersió, tant en els estudis cinematogràfics com en els de musicologia, d'estudis concrets que tinguin com a objecte la música en el cinema; i 2) la incomunicació de les diferents disciplines que tracten el tema, que es tanquen sobre les seves pròpies metodologies i problemàtiques i obvien la pròpia naturalesa de la matèria d'anàlisi.⁴

Es dona la circumstància que, malgrat que la disciplina es troba en un moment evolutiu important,⁵ les aportacions a l'estudi de la música en els films encara no s'han vertebat al voltant d'un paradigma sòlid, panoràmic, complet i que resulti, a la vegada, funcional: la principal problemàtica d'aquesta disciplina és, sens dubte, la seva dispersió teòrica i metodològica.

Des d'aquest punt de vista i a partir de l'anàlisi de part de la literatura científica de la disciplina, considerem que articular una proposta per definir l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic i audiovisual és important per tal d'ordenar part del corpus teòric d'aquest camp d'estudi.

Dos paradigmes de la relació música-imatge

Per tal de definir aquest estatus de la música en l'audiovisual és evident que hem de desglossar part del corpus literari de la disciplina. No és el nostre objectiu, però, desgranar una panoràmica exhaustiva d'aquestes aportacions en l'àmbit teòric perquè, més o menys, aquesta empresa ja s'ha portat a terme en altres treballs acadèmics d'àmbit internacional o estatal. El més actualitzat de tots els de l'àmbit hispanoparlant és, sens dubte, l'article de Fraile «Música del cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina».⁶

Per contra, el nostre objectiu és atendre quin paper entenem que la música desenvolupa en relació amb la imatge en un mitjà audiovisual. I en aquest sentit, del conjunt dels treballs editats a l'Estat espanyol, ens cen-

trarem en dues obres de referència: 1) el llibre de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal i Manuel Lombardo, *Historia y teoría de la música en el cine (Presencias afectivas)*; ⁷ i 2), la tesi doctoral de Teresa Fraile, titulada *La creación musical en el cine español contemporáneo*.⁸

El treball de Colón *et al.* està enfocat a revisar i catalogar el corpus assagístic internacional que ha produït la disciplina, fet que ens proporciona una panoràmica interessant de la qüestió. Pel que fa a la tesi de Fraile, ens és molt útil en la mesura que s'hi articula un marc teòric rigorós —«Corrientes teóricas de la música en el cine»,⁹ el qual tractarem més endavant— i a la vegada fa una proposta pròpia de categorització de les funcions de la música en l'audiovisual.

Ens centrem primer en el treball extens i documentat de Colón *et al.*, en què trobem el capítol «Teorías de la música en el cine»,¹⁰ signat per Fernando Infante del Rosal i Manuel Lombardo. Més enllà de la rigorosa i complexa catalogació de textos, autors, conceptes i corrents de pensament —de la qual lloem la capacitat de generar vincles conceptuals entre fenomenologia inicialment dispar—, aquest capítol recull una aportació teòrica que ens ajuda a delimitar, des d'una òptica operativa, el marc inicial de l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic i audiovisual.

Infante del Rosal i Lombardo estableixen que la totalitat de la reflexió teòrica sobre la presència de la música en el cinema —i la bibliografia que ha generat— es desenvolupa al voltant de dos paradigmes teòrics fonamentals: un paradigma que es defineix per establir una concepció ontològica de la presència de la música en l'audiovisual, i un paradigma en el qual la relació entre la música i la imatge s'articula al voltant de la funcionalitat de la segona en el marc de l'*expressió cinematogràfica*.¹¹

Un [és un paradigma] que analitza o explicita la relació originària de la música i la imatge cinematogràfica, que la justifica [...] en termes d'una unió fonamental, i l'altre [és un paradigma] que la comprèn sota criteris de funcionalitat i de valors estructurals sense plantejar-se una relació consubstancial o de parentiu fundacional.¹²

Tal com indiquen els autors, el primer és un paradigma amb una vocació ontològica en el moment d'establir un posicionament teòric enfront de la relació entre la música i la imatge —el corpus bibliogràfic del qual es defineix aproximadament durant la primera meitat del segle xx—. Per contra, el segon paradigma, que s'elabora en l'entorn acadèmic del formalisme —i, per tant, es formula durant la segona meitat del segle xx—, té una vocació estructuralista a l'hora d'entendre la relació música-imatge en el context audiovisual.

⁷ Carlos COLÓN, Fernando INFANTE DEL ROSAL i Manuel LOMBARDO, *Historia y teoría de la música en el cine (Presencias afectivas)*, Sevilla, Alfar, 1997.

⁸ T. FRAILE, *La creación musical...*

⁹ Ídem, p. 79-222.

¹⁰ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 205-263.

¹¹ Fem servir intencionadament el concepte d'*expressió cinematogràfica*, el qual definim com el flux d'imatges i de sons que es projecten de manera conjunta a la pantalla. En aquest sentit, ens adonem que aquest concepte esdevé sinònim d'altres termes emprats àmpliament per la bibliografia, com ara *text cinematogràfic* o *imatge cinematogràfica*, amb l'important matís que, en el terme *expressió cinematogràfica*, hi volem incorporar de manera explícita la dimensió sonora.

¹² C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 206-207.

¹³ *Ídem.*

¹⁴ Francesco CASETTI, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 19.

¹⁵ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 207.

El primer model es basa en la teoria cinematogràfica, especialment en els plantejaments amb vocació ontològica; des de Béla Balázs a Edgar Morin. El segon cerca les seves arrels en el formalisme i pren rellevància en la teoria sistematitzadora francesa —Colpi, Porcile, Chion— i en la consolidació acadèmica dels estudis sobre la música de cinema. [...] En definitiva, es tracta de dues maneres de definir el lloc que ocupa la música en el cinema, una essencialista, l'altra, funcionalista. La primera descriu la competència de la música i la imatge com un fet precinematogràfic, ahistòric. La segona consolida les particularitats de la música cinematogràfica a partir de la sedimentació històrica. La primera és fundada en la *metafísica*, la segona en l'anàlisi.¹³

El primer espai —el paradigma ontològic— entén la música com l'element fundacional de l'ontologia cinematogràfica: la música és germinal de l'aparell teòric cinematogràfic. El segon —el paradigma funcional— considera, des d'una visió analítica, que la música és una peça més aviat pseudoautònoma respecte al film, un element que té el seu espai en l'aparell teòric per una conjunció històrica que podríem seguir i avaluar; la música esdevé un objecte que té un paper funcional i executiu en el conjunt del llenguatge cinematogràfic.

Les propostes ontològiques

Les propostes ontològiques sobre l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic se circumscriuen, de manera principal, a un període inicial de la teoria cinematogràfica general. De fet, el teòric italià Francesco Casetti defineix la producció teòrica d'aquest període com l'etapa de les teories ontològiques; les seves propostes es caracteritzen per provar d'articular un discurs estètic en el qual se cerca l'essència del fet fílmic.¹⁴

Per indagar en el paradigma ontològic, Infante del Rosal i Lombardo confeccionen una taxonomia a partir de conceptes que identifiquen, de manera repetida, en el corpus bibliogràfic que tracta la relació entre la música i la banda d'imatge cinematogràfica. Aquesta taxonomia es basa en els termes següents: 1) *consustancialitat*, 2) *alquímia*, 3) *reciprocitat* i 4) *demarcació*.¹⁵

- 1) La teoria definida com a *consustancial* —la qual sembla que és la més productiva de les esmentades— entén que la música és un element cinematogràfic que ha de tenir la mateixa consideració que qualsevol altre dels elements que conformen un film. És a dir, la teoria cinematogràfica general considera que hi ha un seguit d'elements dels quals no

es qüestiona l'especificitat fílmica —com, al contrari, passa en la teoria sobre la música en el cinema—, elements que són, doncs, consubstancials al film. Des d'aquesta perspectiva, es reivindica que la naturalesa de la música en el film no ha de ser diferent de la d'aquests altres elements cinematogràfics, la música és consubstancial als films i no n'és un element estrany; la música és substància genuïna amb la qual s'articula la diegesi fílmica.

La música va estar, des d'un principi, més relacionada orgànicament amb el film que amb el teatre. [La música] pertany al mecanisme de la imatge del film, com la llum i l'ombra. No només era un element imprescindible en el film mut, ho és també en el sonor.¹⁶

Aquesta concepció replica la perspectiva teòrica generalitzada de la hipervaloració de l'aspecte visual en la definició d'allò que és específicament cinematogràfic. Cal retenir la idea, interessant, que *la música pertany al mecanisme de la imatge del film*. Dit d'una altra manera, la música construeix part de l'ontologia de l'expressió cinematogràfica.

- 2) D'altra banda, Infante del Rosal i Lombardo expliquen que la relació ontològica de la música i la imatge es pot explicar a través del concepte d'*alquímia*. Aquest altre enfocament teòric remet a una «cohabitació [de les parts] dins d'una mateixa substància».¹⁷ En aquesta, la unió d'una música amb una imatge provoca l'aparició d'un tercer element que és distint dels dos primers.

Des d'aquesta òptica, la perspectiva química de la relació imatge-música troba una relació clara amb el nostre posicionament teòric, ja que el terme *expressió cinematogràfica* remet a aquest tercer element que inclou els dos anteriors —l'icònic i el sonor— i que se'n diferencia. Des d'una perspectiva semblant, Fraile parla del «tercer producte» audiovisual.¹⁸

Una de les característiques importants d'aquesta vessant de la teoria ontològica és que considera la música com un element que fa reaccionar la imatge, ja que la dilata i li cedeix profunditat. Aquesta perspectiva és interessant: considera que la música dona una nova dimensió a la representació iconogràfica —dona vivesa— sense la qual la imatge cinematogràfica restaria incompleta.¹⁹ És una perspectiva, sens dubte, força benjaminiana, si l'entendem en el sentit que la música aporta a la imatge una certa aura.²⁰

¹⁶ Béla Balázs és citat a C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 207.

¹⁷ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 221.

¹⁸ T. FRAILE, *La creación musical...*, p. 51.

¹⁹ És a dir, la imatge no tindria ànima. Sense música, la imatge restaria en un estat fragmentari, s'esdevindria una vivència fantasmagòrica del fet fílmic. Així va definir l'escriptor Maksim Gorki la seva primera experiència cinematogràfica sense música ni so de cap mena: el «regne de les ombres». Noël BURCH, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 41.

²⁰ Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro Libros, 2012, p. 13.

²¹ Noël Patrick Carroll citat a: C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 224.

²² Michel CHION, *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 11.

²³ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 224.

- 3) El tercer dels punts de vista teòrics del paradigma ontològic és el plantejament que entén que, en la relació formal entre la música i la imatge, s'esdevé una *reciprocitat* estètica entre ambdós elements.

A la vegada que els modificadors musicals influencien en la recepció del film, els indicadors fílmics també influencien recíprocament en la recepció de la música.²¹

Aquest plantejament, que considera que els elements icònics i visuals s'influencien recíprocament, és semblant al fenomen que descriu el conegut concepte d'*audiovisió*, àmpliament teoritzat per Michel Chion, el qual, recordem, postula que «no es veu el mateix quan s'escolta, no s'escolta el mateix quan es veu».²²

La perspectiva ontològica de la *reciprocitat* és un concepte en què

[...] la música ofereix el seu potencial significatiu i emotiu, desenvolupat durant segles, a la imatge; li ofereix la seva universalitat del llenguatge, i amb aquest fet perd aquest mateix caràcter d'universalitat i subjectivitat. Per una altra banda, la imatge no pot particularitzar el valor de la música sense universalitzar-se i subjectivar-se ella mateixa. En allò que una guanya, l'altra ho perd i viceversa.²³

D'alguna manera, aquesta explicació de la *reciprocitat* formal, pensem que prefigura *avant la lettre* el progressiu escenari d'audiovisualització de la cultura popular contemporània. La música i la imatge es connoten recíprocament en el si dels mitjans de comunicació, incapaces, potser, de tenir l'autonomia estètica de la qual havien gaudit en un passat més o menys remot. O, en tot cas, es troben en un procés continuat de pèrdua d'aquesta identitat estètica diferenciada, en un camí cap a l'assimilació recíproca o fusió. Recordem la idea que la música pertany al mecanisme de la imatge, perquè la imatge contemporània és, sens dubte, una imatge amb quatre dimensions: les tres de la representació iconogràfica i la temporal, aportada per la banda sonora. La imatge contemporània és, sempre, audiovisual.

- 4) L'última teoria ontològica és la que entén la música com una *demarcació* de la imatge. A partir del pensament del teòric Albert Laffay, es planteja l'estatus de la música en els films com una relació semblant a l'establerta entre el marc de les arts plàstiques i el seu contingut icònic: la música emmarca i demarca el film i el separa del món real; el diferencia com a objecte i com a construcció de la ficció enfront de la realitat; el condiona, a la fi, com a construcció de la imatge:

La música de films desenvolupa un paper anàleg al marc en les arts plàstiques. [...] Sense ella, el cinema corre el risc de convertir-se en una pàl·lida projecció d'ombres insubstancials damunt un tros de tela.²⁴

Observem, doncs, que, en el ventall de les teories ontològiques, la idea de fons que es planteja és que la música apodera la imatge a un nou estatus conjunt imatge-música, a un nou camp epistemològic de la imatge. La música aporta a la imatge quelcom que aquesta no tenia, abans.

Així, des del nostre punt de vista, la teoria ontològica, amb diferents matisos, explica com la música determina i defineix un nou estatus per a la imatge, ja que fa que esdevingui, a la fi i a través de la mediació de la música, una expressió cinematogràfica o audiovisual; és a dir, la converteix en aquella que articula, en una sola expressió, la dimensió de la representació iconogràfica i la dimensió musical.

Les propostes funcionals

En general, el paradigma funcional que explica la presència i l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic i audiovisual ocupa gairebé tot l'espai dels plantejaments acadèmics actuals. Aquesta tendència, com hem dit, s'accentua a partir de la segona meitat del segle xx. Així doncs, en la bibliografia més recent, la perspectiva funcionalista és majoritària. Aquesta situació articula un marc teòric en el qual:

[...] el plantejament originari del primer paradigma [...] es dissol en els estudis actuals com un fons ontològic inconscient i no rellevant per a l'anàlisi estructural i funcional de la música en el cinema.²⁵

Des de la perspectiva funcional, però, considerem que la bibliografia ha establert una categorització massa variable²⁶ pel que fa a les múltiples propostes nominals i conceptuals del paper de la música en l'audiovisual. És a dir, la teoria ha procurat «elaborar una taxonomia de les aplicacions de la música en el cinema»,²⁷ però aquesta no ha estat encara unificada en un paradigma panoràmic i útil.

El treball d'Infante del Rosal i Lombardo també prova de categoritzar el conjunt de funcions que la música realitza en l'expressió cinematogràfica, però no és tant una elaboració meditada i pròpia sobre l'assumpte, sinó que és una taxonomia que es torna a confeccionar a partir de l'anàlisi del corpus bibliogràfic existent.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ídem*, p. 225.

²⁶ S'observa que la falta d'un consens unificat esdevé una contrapartida evident en el desenvolupament de la disciplina.

²⁷ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 225.

²⁸ Guilles DELEUZE, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004.

²⁹ M. CHION, *La audio-visión...*, p. 83-84.

³⁰ Alain Bergala és citat a T. FRAILE, *La creación musical...*, p. 82.

³¹ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 243.

³² *Ídem.*

- 1) La primera de les funcions que els autors detecten és la *funció temporal*; la que dota el cinema d'una linealitat en la successió de la imatge. Aquesta funció posa de manifest la capacitat de la música per construir un contínuum que altera l'aparent discontinuïtat del muntatge visual. Dit d'una altra manera, la música articula l'esdevenir de la imatge.

Aquesta característica, malgrat que els autors la classifiquen dins el paradigma funcional, pensem que se situa en un espai ambigu, pròxim al paradigma ontològic, ja que definir la temporalitat de l'expressió cinematogràfica és, en definitiva, definir-ne l'ontologia; construir la imatge-temps teoritzada per Gilles Deleuze.²⁸ En aquest sentit, les paraules de Chion són clarificadores sobre la relació música-temps en el cinema:

Fora del temps i fora de l'espai, la música comunica amb tots els temps i tots els espais del film, però els deixa existir separadament i distintament [...]. La música és, en resum, un element que flexibilitza l'espai i el temps [cinematogràfic].²⁹

- 2) La segona funció assenyalada és la *funció narrativa* de la música en l'audiovisual. Observen encertadament, però, que les característiques d'aquesta funció estan vinculades a la dimensió temporal que acabem de descriure. I és que, en certa manera, tota (re)presentació tendeix a la narració;³⁰ és a dir, tota imatge —encara que sigui estàtica i no tingui a *priori* cap camp epistemològic de la dimensió temporal— acaba desenvolupant una narració. I, a la vegada, tota narració es desenvolupa sempre en un eix temporal.

Des d'aquest punt de vista, la música que s'articula en el film participa de la construcció narrativa temporal.

La música, pel seu caràcter temporal, facilita la narració fílmica, però també participa en el procés narratiu, i pot arribar a ocupar qualsevol dels estatus que hi són presents: la música pot representar la funció de l'anunciador i del narrador [...], i fins i tot la de personatge de la narració. [...] Cap element cinematogràfic personifica la figura del director més que la música. Ella és la veu interior amb la qual el realitzador es dirigeix als espectadors. Els seus moviments expressen la subjectivitat del director guiant la narració.³¹

- 3) Una altra categoria proposada és la *funció emotiva*. Infante del Rosal i Lombardo assenyalen que «allò emotiu constitueix per al cinema la part més procliu a manipular de la subjectivitat»,³² especialment

mitjançant el paper de la música en relació amb l'espectador. En aquest sentit, recullen l'encertada pregunta del teòric Edgar Morin:

Què fa la música en el film? Diguem únicament el que és: una presència afectiva.³³

Entendre que el paper de la música és més *ser* que *fer* demostra, altra vegada, una visió essencialista de la qüestió. Amb tot, la idea que planteja aquesta funció té relació amb el fet que, tot i que la música s'articula de manera conjunta amb la imatge en el marc cinematogràfic, aquesta manté part de la seva autonomia i de la seva capacitat evocadora, ja que estableix una relació directa —no mediada per la representació iconogràfica— amb l'espectador. Més endavant tornarem a aquesta qüestió.

- 4) La darrera funció descrita es troba estretament lligada a la següent categoria proposada, la *funció significativa*. En aquesta, a partir d'un únic significat, la música té la funció d'interpel·lar l'espectador i, a la vegada, la imatge. És a dir, l'espectador experimenta una evocació a través de la presència de la música —*funció emotiva*— i, a la vegada, en el context narratiu del film, la música *significa* —en el sentit literal del terme— la diegesi o qualsevol element icònic o narratiu del film, connotant-lo d'una emoció semblant o idèntica a la que experimenta l'espectador. La música significa la dramatúrgia del film i, a la vegada, proporciona evocacions subjectivament a l'espectador a través d'un únic significat musical.

Morin assimilava el paper de la música al del subtítol entenent que és l'element que assenyala el sentit pretès de les imatges. «La música desenvolupa un paper molt important de subtítol: ens dona el significat de la imatge».³⁴

- 5) Finalment, els autors categoritzen la *funció unificadora*, la que pretén donar unitat al film.

La funció principal de la música en els típics films comercials és accentuar l'efecte d'unitat que també s'intenta assolir en el nivell de la narració i de la imatge.³⁵

La música pot ser un element holístic del film; la música unifica el *tot* fílmic, en teixeix la dramatúrgia i la continuïtat de la imatge en els

³³ *Ídem*, p. 244.

³⁴ *Ídem*, p. 247.

³⁵ *Ídem*, p. 248.

³⁶ *Ídem.*

³⁷ W. BENJAMIN, *La obra de arte...*

³⁸ Teresa FRAILE, *Funciones de la música en el cine* [en línia], 2004. Consulta: 9 de gener de 2019. Disponible a: <https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf>.

³⁹ Teresa FRAILE, «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen», a Matilde OLARTE (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2005, p. 295-314.

⁴⁰ T. FRAILE, *Funciones de la música...*, p. 27.

aspectes narratius, fotogràfics, temporals o estilístics. Aquesta idea d'unitat ens remet al concepte d'*alquímia* tractat anteriorment: la creació d'un tercer element —el film— a partir d'elements dispersos.

La música, tal com ha exposat Caryl Flinn, concedeix al film el sentit de plenitud i unitat perdut en el sistema de producció de masses industrialitzat a què es referia Walter Benjamin.³⁶

Des d'aquest punt de vista, formulen altra vegada que la música associada a la imatge audiovisual restableix part de l'aura que l'obra d'art ha perdut en la seva secularització moderna.³⁷

D'altra banda, pel que fa a la categorització d'altres taxonomies de les funcions de la música en els films, cal destacar la interessant perspectiva de la disciplina que presenta el conjunt dels nombrosos treballs realitzats per Teresa Fraile. En primer lloc, en destaquem la tesina, *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*,³⁸ a la qual tan sols hem pogut accedir de manera parcial; també alguns dels seus articles en publicacions acadèmiques —en destaquem «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen» —;³⁹ i, de manera principal, posem el centre en la seva tesi doctoral ja esmentada, la qual considerem que és de revisió obligatòria per tot aquell que es plantegi treballar la naturalesa de la música present en el film i l'espai que aquesta ocupa en l'articulació de la diegesi cinematogràfica i audiovisual.

En el primer dels treballs esmentats, l'autora fa una prospecció del corpus teòric publicat fins al moment, que concreta i eixampla en la seva tesi doctoral. D'aquesta última, el ja esmentat segon capítol, «Corrientes teóricas de la música en el cine», és un extens fragment de gran valor acadèmic per la seva capacitat d'analitzar el conjunt de la teoria internacional de la disciplina de manera detallada, organitzada i relacionada.

De l'anàlisi bibliogràfica que Fraile fa en la tesina universitària, en planteja la qüestió següent:

Encara que diversos autors han pretès categoritzar la funcionalitat de la música, no s'ha arribat a un consens clar que en faciliti l'anàlisi. La situació de la investigació de la música cinematogràfica a l'Estat espanyol es troba encara en una fase inicial i, en molts casos, relegada a àmbits no científics, la qual cosa facilita que els estudis aïllats proposin sistematitzacions pròpies.⁴⁰

En el seu treball doctoral, Fraile porta a terme una anàlisi de la música de cinema que «n'ha de destacar la implicació en relació amb el conjunt audiovisual»; és a dir, una anàlisi que ha de fer evident les funcions que la música «realitza dins de la narració i del discurs significatiu» i posa l'atenció en com les característiques funcionals de la música es relacionen amb el tot global.⁴¹ En aquest sentit, Fraile defineix un seguit de categories pròpies que descriuen les diferents funcions de la música en el marc audiovisual i que exposem a continuació.

- 1) Fraile descriu les *funcions expressives*, les funcionalitats relacionades amb el contingut emocional de l'expressió cinematogràfica, que es basen en l'anàlisi del mecanisme amb què el cinema fa participar l'espectador d'una emoció narrada. D'alguna manera, aquesta funcionalitat de la música «ajuda a establir nexes entre l'espectador i el discurs audiovisual».⁴²
- 2) Es descriuen les *funcions estètiques*, que són les relatives a allò que Fraile anomena l'«estètica del film».⁴³ Aquesta és una funcionalitat en què la música participa en el film gairebé com un element d'*attrezzo*; la música esdevé un factor per contextualitzar el matís temporal, geogràfic o històric de la narració i la dramaturgia de la proposta audiovisual.⁴⁴
- 3) Fraile categoritza les *funcions estructurals* de la música en els films. Entenem que aquest conjunt de funcions són les que estan relacionades amb l'estructuració del discurs —no pas la narració—. És a dir, la vinculació de la música amb el temps psicològic de l'espectador, en què la música té una funcionalitat unitària: la música aporta coherència al conjunt discursiu, vertebrada les transicions de seqüències i marca el ritme visual.⁴⁵
- 4) Finalment, Fraile descriu l'anàlisi de les *funcions significatives o narratives* —taxonomia coincident amb la d'Infante del Rosal i Lombardo—, aquelles en què la música desenvolupa una funció en relació amb el contingut narratiu del film.⁴⁶

Algunes paradoxes teòriques de la relació imatge-música

Tal com hem vist, la qüestió teòrica de la relació imatge-música pren, a vegades, i a causa d'una sèrie de qüestions, una dimensió contradictòria

⁴¹ T. FRAILE, *La creación musical...*, p. 39.

⁴² *Ídem*.

⁴³ En aquest article utilitzem el concepte *estètica del film* d'una manera més extensa en relació amb el significat que hi dona Fraile. Reduït, ara, a l'aparença visual, que, des del nostre punt de vista, preferim anomenar *aspectes formals del film*.

⁴⁴ T. FRAILE, *La creación musical...*, p. 40.

⁴⁵ *Ídem*, p. 40-41.

⁴⁶ *Ídem*, p. 41.

⁴⁷ C. COLÓN *et al.*, *Historia y teoría...*, p. 230.

⁴⁸ *Ídem*, p. 218.

que ens porta a un seguit de paradoxes teòriques. L'aprofundiment sobre aquestes dilogies és un exercici interessant: el seu estudi ajuda a concretar el marc teòric de la relació estètica entre la imatge i la música. Infante del Rosal i Lombardo identifiquen algunes d'aquestes paradoxes de naturalesa sincrònica, que romanen latents en moltes de les propostes teòriques sobre la presència de la música en els mecanismes cinematogràfics.

A continuació en destaquem algunes i fem algunes reflexions al seu voltant:

- 1) Una de les paradoxes subratllades té relació amb el fet que la música, com a element autònom —és a dir, ara pensada com una expressió musical desvinculada de la dimensió iconogràfica—, es defineix per tenir un marcat caràcter d'*irrealitat*. Però aquesta es converteix, en el si dels mecanismes cinematogràfics i quan es conjuga unida a la imatge, en un element que articula el factor *realitat* de la diegesi. Aquest és un consens particular que l'espectador accepta i que la bibliografia subratlla repetidament:

La particularitat de la música davant la resta dels elements que entren en joc en un film es basa en el seu caràcter d'*irrealitat*, en el sentit que els esdeveniments interiors i exteriors del món no contenen música, i malgrat tot, la justificació de la seva intervenció en el film és justament aquesta, concedir una major realitat, una major versemblança al film. [...] La música del film és, sens dubte, l'element més inversemblant del cinema.⁴⁷

Aquest aspecte es planteja, també, en la teoria proposada per Michel Chion: la música té la capacitat d'articular la voluntat realista de l'expressió cinematogràfica, és l'element que procura no fer evident que la proposta cinematogràfica és una construcció il·lusòria.⁴⁸

Des d'aquest punt de vista, doncs, la música intenta establir, als ulls de l'espectador, la versemblança d'un fet —la música en un film, o el fet fílmic mateix— que hauria de resultar absolutament inversemblant.

- 2) En relació amb aquesta primera paradoxa, observem que podem oposar el caràcter subjectiu de la música al —suposat— caràcter objectiu de la imatge del film:

La contradicció interna de la música, la seva paradoxa d'element subjectiu amb capacitat per objectivar quelcom, es mostra obertament en el si del cinema, que treu partit precisament d'aquesta contradicció; el caràcter objectiu de les imatges fa encara més evident aquesta dualitat de la

música que extreu de la capacitat d'esdevenir problemàtica la raó de ser de la seva incorporació al cinema: «A l'objectivitat de la imatge i del diàleg —afirma Clàudia Gorbman— hi contesta la subjectivitat, la interioritat, la profunditat de la música extradiègètica».⁴⁹

En aquest punt hem de tractar una qüestió important: el llenguatge musical no estableix una significació estable de la seva expressió epistemològica. És a dir, esdevé una tasca erma provar d'objectivar el *significat* de qualsevol *significant* musical, ja que el primer és una abstracció sense cap analogia clara. La música no estableix una mimesi evident amb la realitat física. Edgar Morin escriu:

La qüestió problemàtica és de quina manera la música significa alguna cosa en particular, com pot expressar un enunciat concret.⁵⁰

En canvi, en la teoria sobre la imatge, trobem que el seu significat es relaciona amb una *empremta de la realitat objectiva*; el signe de la imatge és una *traça de la realitat* mitjançant la llum.⁵¹ Per contra, és clar que el signe musical no és empremta de cap realitat.

- 3) Finalment, i del tot relacionada amb les paradoxes esmentades, trobem la relació de la dualitat imatge-música amb la característica *immediat* o *mediat*, respectivament, de l'element sonor i de l'element icònic. En aquest sentit és interessant la consideració que fa Chion:

[La música] és l'element del film susceptible de la comunicació més flexible i immediata amb la resta d'elements. Deslligada de la contingència realista, no necessita justificar la seva aparició a través d'un artifici de presentació o una preparació, tret dels primers films sonors.⁵²

Cal observar la dilogia que assenyala aquesta dualitat: no deixa de ser curiós que l'element «deslligat de la contingència "realista"» —tal com escriu Chion—, l'element menys realista de la posada en escena naturalista del film, sigui el que té la capacitat d'articular la versemblança en la proposta fílmica i, alhora, sigui un element immediat de la relació film-espectador; un element no mediat per cap (re)presentació intel·lectual; pura abstracció asignificant.⁵³

Observem, doncs, que la contrarietat principal, en el moment d'establir un estat de la qüestió sobre la música en l'aparell teòric cinematogràfic i audiovisual, és que aquesta es veu obligada a integrar dos elements estètics —els icònics i els musicals— que tenen naturale-

⁴⁹ *Ídem*, p. 231-232.

⁵⁰ *Ídem*, p. 247.

⁵¹ En aquest sentit, des d'un punt de vista conceptual, el teòric del cinema André Bazin considera que la reproducció mecànica de la imatge que estableix la fotografia —i, per extensió, tota aquella imatge analògica— permet «considerar-la un modelat, una empremta de l'objecte mitjançant la llum». André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2012, p. 27. Cal dir que aquesta ontologia de la imatge, però, canvia radicalment amb la digitalització.

⁵² Michel CHION, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 218.

⁵³ En un sentit semblant, la professora Magda Polo parla de l'analogia d'allò *immediat* o *mediat*, que succeeix ara, però, entre la paraula —substituint la imatge, tot i que s'entén la *paraula*, també, com a (re)presentació de quelcom— i la música: «Mentre que la paraula està associada al món de les representacions, de les aparences, la música està associada, contràriament, al món en sí. La paraula és mediata, la música immediata. La música simbolitza; la paraula, significa». Magda POLO, *L'estètica de la música*, Barcelona, UOC, 2007, p. 72.

⁵⁴ Friedrich NIETZSCHE, *El naixement de la tragèdia o hel·lenisme i pessimisme*, Barcelona, Cedres Vermells, 2014.

⁵⁵ Obra publicada originàriament, l'any 1872, amb el títol *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El naixement de la tragèdia en l'esperit de la música*).

⁵⁶ M. CHION, *La audio-visión...*,

⁵⁷ M. CHION, *La música en...*

ses no coincidents i fenomenologies disperses, però que s'expressen en un mateix camp epistemològic, el film. Són elements que pertanyen, en definitiva, a dues dimensions expressives i artístiques diferents que es troben conjunturalment en l'«expressió cinematogràfica».

Per tancar aquest punt, davant d'aquesta dualitat de fons entre l'aspecte iconogràfic i la dimensió sonora, i per aprofundir en aquest seguit de qüestions estètiques plantejades, pensem que és útil atendre l'obra del pensador alemany Friedrich W. Nietzsche *El naixement de la tragèdia*^{54,55} i fer-ne una lectura contemporània.

En aquest treball Nietzsche observa un conjunt de dialèctiques que es troben en l'origen de la tragèdia grega. Explica com el món hel·lènic és capaç d'articular la contradicció de l'art figuratiu —art apol·lini— i no figuratiu —música dionisiaca— en una única obra d'art: la tragèdia. Tal com hem vist, és interessant adonar-se que la dialèctica Apol·lo-Dionís —la confrontació entre el somni i l'embriaguesa, la tensió entre la figuració i la no-figuració, la relació mediata o immediata amb la realitat de la imatge i la música, respectivament, etc.— és un conjunt de dilogies que també trobem en un camp epistemològic contemporani i que és estrictament cinematogràfic: el film.

L'estatus dual de la música en l'aparell teòric

En aquest article hem revisat un estat de la qüestió que presenta dos paradigmes teòrics antagonics que proven de definir l'estatus de la música en els mecanismes cinematogràfics i audiovisuals. La pregunta encara és pertinent i resta sense resposta: la música és essència del fet audiovisual, o només és una part d'un conjunt en el qual desenvolupa una funció? Hem vist que, quan es prova de respondre a aquesta qüestió, la relació imatge-música en el marc audiovisual esdevé complexa, i hi emergeixen un conjunt de contradiccions, paradoxes i qüestions filosòfiques i estètiques derivades.

Si hi ha alguna proposta acadèmica que aconsegueixi fer convergir, en el seu si, el conjunt de les perspectives esmentades —o, si més no, és la més actual i notòria—, aquesta és l'heterodoxa visió del teòric francès Michel Chion, el qual, com sabem, treballa el paper del so i la música en el cinema des de fa dècades. El seu treball més conegut és el popular *La audio-visión*,⁵⁶ però la seva recerca sobre aquestes qüestions és extensa i notable.

Tanmateix, pel que fa estrictament a la qüestió de la música articulada en l'«expressió cinematogràfica», Chion escriu un treball important, el ja esmentat *La música en el cine*.⁵⁷ En aquest text, amb un enfocament històric i a la vegada estètic de la qüestió —és a dir, diacrònic i sincrònic—,

hi formula que l'estatus de la música en el marc cinematogràfic és el de «coestructurar» i «coirrigar» un film.⁵⁸ Des del nostre punt de vista, aquesta formulació dual dona cabuda a les diverses teories descrites que s'articulen al voltant dels dos paradigmes teòrics esmentats en aquest article. D'una banda, amb l'expressió «coestructurar un film», Chion expressa el fet que la música forma part de la seva trama ontològica; forma part de l'estructura interna del fet fílmic. D'altra banda, Chion planteja que, a la vegada, el paper de la música és «coirrigar un film»; és a dir, que la música forma part del que entenem que és l'aparell dramaturgic, narratiu o significatiu del film.

Així doncs, l'estatus de la música en els films seria, de manera conjunta, formar part de l'estructura vertebradora del film —elaborar el seu camp epistemològic, *coestructurar*— i, a la vegada, tenir un paper funcional en l'articulació de les parts que formen el conjunt —portar a terme un seguit de funcionalitats, com les que hem descrit anteriorment, dins del film: *coirrigar*.

És interessant entendre que Chion no veu contradicció en el fet que la música —recordem que segons el seu parer és l'element més flexible de l'audiovisual—⁵⁹ tingui, a la vegada, diversos estatus en el film. Volem destacar que aquesta concepció de Chion estableix que la música és un element cooperatiu en l'articulació del film —subratllant-ne, especialment, el prefix *co*—: la música es posa, constantment, en relació amb el conjunt dels altres elements de l'audiovisual.

Des d'aquesta perspectiva, en la proposta teòrica de Chion, la música té un estatus dual —ontològic i funcional— i ho fa, a més, en un règim de cooperació amb els altres elements icònics i dramaturgics que configuren el conjunt. Les consideracions aportades per Chion no són, per tant, observacions d'un estatus genuí ni exclusiu de la música en l'audiovisual. Per al teòric francès, el film és un conjunt en el qual els elements tenen una relació solidària, no pas jeràrquica. Un estatus cooperatiu que proposa una perspectiva innovadora en l'estudi de l'estètica dels estudis cinematogràfics:

Si considerem que un film es, bàsicament, un conjunt d'elements que circulen i que, gràcies a la naturalesa rítmica del cinema, poden passar del so a la imatge, d'allò real a allò imaginari, la música esdevé llavors un material privilegiat en aquesta circulació. [...] En lloc de plantejar, segons la insuficient i reductora fórmula habitual, que la música *acompanya* el film, direm que el coirriga i el coestructura. El prefix *co* eludeix, evidentment, al fet que la música no és l'única que desenvolupa aquest paper; i també al fet que el film és un conjunt solidari i no jeràrquic, en el qual és absurd atribuir a un element qualsevol un paper dominant damunt dels altres.⁶⁰

⁵⁸ *Ídem*, p. 217.

⁵⁹ M. CHION, *La audiovisión...*, p. 195-197.

⁶⁰ M. CHION, *La música en...*, p. 218-219.

⁶¹ A. BAZIN, *¿Qué es el cine?...*

⁶² T. FRAILE, *La creación musical...*, p. 51.

En aquest sentit, Chion expressa una concepció original que mostra una visió diferent d'allò que, tradicionalment —o des de, com a mínim, les reflexions d'André Bazin sobre l'ontologia del film—⁶¹ la bibliografia ha entès que és la relació dels elements en l'articulació del film i, no cal dir-ho, especialment, la relació imatge-música. Des d'aquesta perspectiva, a la pregunta ontològica «què és el cinema?», Chion respon que el «cinema és un conjunt d'elements que circulen» en els quals no hi ha jerarquia; per Bazin, el cinema era «la traça de la realitat a través de la imatge cinematogràfica»: és a dir, Bazin dona preponderància a la dimensió icònica de la imatge i a la relació mimètica de la imatge amb la realitat per respondre a la qüestió, mentre que Chion emfatitza la idea de conjunt i de flux. Hem d'entendre l'audiovisual, doncs, com un conjunt d'elements —icònics, sonors, musicals, fotogràfics, històrics, sociològics, etc.— no necessàriament jerarquitats ni subordinats els uns als altres.

De fet, Fraile, en la seva tesi doctoral, també apunta en aquesta direcció quan s'interroga sobre qüestions referides a com afrontar, des d'un punt de vista metodològic, l'estudi de la música en l'audiovisual:

[...] les noves perspectives comencen a qüestionar-se si realment és convenient establir jerarquies entre els elements de l'audiovisual. [...] així, en lloc de parlar de jerarquies d'uns elements sobre altres, es podria parlar de relacions entre ells, en termes de tensions. En les noves anàlisis ja no es planteja la confrontació música-imatge, sinó el nou significat que sorgeix de la interacció d'ambdós.⁶²

Proposta per definir l'estatus de la música en l'audiovisual

A manera d'epíleg, el nostre propòsit és, a partir de la teoria generada en el si de la disciplina que hem estudiat, de les categories que s'hi descriuen i de les noves tendències analítiques que es plantegen, provar de formular una proposta original que defineixi l'estatus de la música en l'audiovisual la qual, en la mesura que sigui possible, ajunti les contradiccions dels dos paradigmes estudiats en un sol sistema analiticoteòric. D'una banda, perquè considerem que no són, en cap cas, incompatibles; de l'altra, perquè, igual que Chion, pensem que la música pot tenir, a la vegada, diferents estatus en una proposta audiovisual.

Des d'aquest punt de vista, considerem que es pot complementar l'estatus dual de la música en l'audiovisual descrit en l'apartat anterior afegint un tercer element d'anàlisi que tingui relació amb el llenguatge

musical mateix i amb la recepció de la música per l'espectador —una qüestió que la bibliografia esmenta però que no concreta.

Així doncs, fetes aquestes consideracions, exposem que l'estatus de la música en l'audiovisual es pot vertebrar tenint en compte tres factors: l'*estructuralontològic*, el *narratiufuncional* i el *poeticoautònom*; uns elements que, respectivament, posen l'estudi de la música en relació amb el film mateix, amb la seva trama i amb la seva recepció per l'espectador:

- 1) *Estatus estructuralontològic*: defineix el paper de la música en l'articulació del tercer element que és l'audiovisual; és a dir, estudia les contribucions que la música té en la construcció del flux iconicosonor de representació cinematogràfica. És un estatus que té relació amb la capacitat de la música d'apoderar la imatge i de definir-ne la trama epistemològica.
- 2) *Estatus narratiufuncional*: estudia la presència de la música en l'articulació de la dramaturgia del film; és a dir, estudia com la música es relaciona amb totes les qüestions que permeten que el llenguatge audiovisual desenvolupi les capacitats narratives, subratllant-ne significats que, des de la vessant dramàtica, són clau en la construcció del discurs. És un estatus que té relació amb com la música és capaç d'articular una definició geogràfica, històrica, cultural, sociològica, sentimental, etc., del relat iconogràfic exposat.
- 3) *Estatus poeticoautònom*: estudia com la música es concreta només en la seva condició d'element subjectiu i immediat en relació amb la recepció del film, i no com a element significant en relació amb la imatge representada en pantalla. És un estatus que té relació amb les pròpies característiques del camp epistemològic; és a dir, estudia la capacitat de la música present en el film —recordem: l'element més flexible de l'articulació audiovisual—, d'articular la significació de les pròpies capacitats autònomes de l'element música en el si del flux cinematogràfic. S'estudia la manifestació musical de manera autònoma en la relació música-film-espectador, obviant, per moments, que aquesta està vinculada a una imatge.

Josep Torelló Oliver
Universitat Politècnica de Catalunya
joseptorello@gmail.com

LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC CINEMATOGRÀFIC I AUDIOVISUAL

L'article present procura descriure l'estat de la qüestió actualitzat de l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic i audiovisual. És a dir, procurem indagar en l'espai que la teoria ha atorgat a la música en el seu aparell teòric des d'un punt de vista sincrònic. Es fa una prospecció de l'estat general de la disciplina, es descriuen els dos paradigmes de la relació imatge-música detectats en la bibliografia i també es referencien algunes de les paradoxes teòriques que sorgeixen en la relació imatge-música. Finalment, es proposa una definició original de l'estatus de la música en l'audiovisual que concretem en un model de tres estatus de la música en relació amb la imatge: l'estructuralontològic, el narratiufuncional i el poéticoautònom.

Paraules clau: música, cinema, film, audiovisual, estètica, imatge-música

MUSIC IN CINEMATOGRAPHIC AND AUDIOVISUAL THEORY

This article aims to describe the state of the art regarding the status of music in cinematographic and audiovisual theory. We investigate the space that theory has given to music in its theoretical apparatus from a synchronous point of view. A survey of the general state of the discipline is made, describing the two paradigms of the image-music relationship detected in the bibliography and also referring to some of the theoretical paradoxes that arise in the image-music link. Finally, we propose an original definition of the status of music in the audiovisual that we concretise in a three-status model of music in relation to image: structural-ontological, narrative-functional and poetic-autonomous.

Keywords: music, cinema, film, audiovisual, aesthetics, image-music

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeixin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

