

## **Carmelo Saítta ¿Hay una música para cine, hay un cine para la música?**

Aunque parezca obvio, es imprescindible partir de la idea de que el cine es un medio audiovisual, esto es, que involucra la imagen y el sonido. También es necesario considerar que los diferentes "tipos" de cine se valen más o menos del sonido.

El cine, que fue originariamente pensado como un "discurso" de imágenes cinéticas, tuvo la necesidad de ir incorporando (en la medida en que la técnica se lo fue permitiendo) al sonido en sus diferentes aspectos.

Esta incorporación puede ser estudiada desde dos ángulos: desde los diferentes géneros -comedia musical, dibujos animados, documentales, etc.- o desde la evolución que se opera en el interior de cada uno de ellos.

Dice Jean Mitry: "... Por no ser el cine solamente un arte nuevo, sino un arte que descansa en parte en todas las otras artes, es imposible en nuestra opinión pretender establecer una estética del film sin reconocer, en aquellas artes que lo precedieron, efectos o manifestaciones de los principios en los cuales se funda, una coca aclara la otra".

Preguntémosnos ahora que es una banda sonora, que le puede aportar esta al cine. En su aspecto más elemental: la fonación del habla, el soporte acústico del texto, ya sea este directo o doblado, que ha exigido un desarrollo técnico, basado primero en la necesidad (obvia) del sincronismo entre sonido y movimiento y luego en la necesidad, cada vez mayor, de considerar la calidad acústica como 'al y en relación con el ambiente en que se supone fue generado.

Este mínimo criterio es el que deberá tenerse en cuenta para el sonido ambiente, sea directo o no. Este debe ser realista y por supuesto coincidir con los movimientos o las acciones de las cuales forma parte.

Aquí el concepto "realista" debe ser entendido con reservas, puesto que al doblar los sonidos (lo que sucede con mas frecuencia de lo que se supone, dada la "pobreza de la toma directa) no se emplean los mismos medios; es decir, el sonido del caminar de una persona en el césped se graba, por ejemplo, a partir de acciones realizadas con las manos sobre viruta de madera contenida en una caja. En rigor, mas que "realista" deberíamos usar la palabra verosímil. Es decir: los sonidos deben ser creíbles.

Como se ve, a conducta que se sigue se basa en una supuesta fidelidad con la imagen. Tanto en el caso de a palabra como de los sonidos que producen as personas o los objetos en movimiento, no se trata, en principio, de otra cosa que de la consecuencia acústica de la imagen; conjunción que tiene sentido por la experiencia cotidiana. Si este primer nivel, el más elemental, ya no es real, nos caben dos preguntas:

¿Es posible, conservando el sincronismo, resaltar las demás cualidades del sonido en aras de una mayor expresión para provocar un desplazamiento de lo denotativo a lo connotativo? (dado que, de todos modos, aquellos no son reales) y luego, y en correspondencia con la idea de espacio off, ¿no podemos pensar en un tiempo off, donde, al no existir la necesidad del sincronismo, no sólo podríamos cambiar las cualidades materiales del sonido sino también las temporales? Es más, en el espacio off puede suceder, acústicamente hablando, cualquier cosa, siempre que sea "verosímil", y este concepto adquiere en este caso un nuevo significado, en particular cuando se lo sugiere no sólo desde la imagen. Está claro que siempre (aunque no se lo sugiera) hay un espacio off, mas allá de los límites de la imagen, y por lo tanto no tiene sentido limitar el texto y el sonido solo a los acontecimientos que "se ven". De aquí a los efectos acústicos especiales sólo hay un paso.

El cine de los últimos años nos ha acostumbrado a un nuevo uso del sonido. El cine donde el sonido se limita al mero efecto auditivo de una acción no solo resulta "pobre", sino que esta pobreza conspira en su contra. Es que el cine, que por supuesto es una ficción, aunque pueda ser representativo, como todo arte representativo necesita de la experiencia del espectador, de la referencia a una determinada realidad, de los ajustes propios del arte visual (para no hablar del sonoro), de aquellos aspectos que tienen que ver con las condiciones mismas de la percepción (tamaño de la pantalla, distancia del observador, etc.).

También hay que considerar los aspectos que tienen que ver con la virtualidad de cada arte, con sus reglas de concreción, que no sólo permiten la alteración de la referencia a la realidad, sino que hacen por demás necesario dicho desplazamiento. Más allá de que el cine narrativo pueda aludir a una realidad, su propia realidad es una ficción, una virtualidad, y como tal tiene sus propias reglas, su particular forma de significación, donde los elementos que intervienen contribuyen a su conformación en la medida en que puedan apartarse, que puedan perder lo denotativo que los caracteriza para adquirirla una nueva significación; ésta, ahora, por su relación con el resto, más abierta, más próxima a la connotación metafórica.

Bien, hablemos ahora un poco de las decisiones acústicas. Si el cine se vale de las estructuras sonoras, sean musicales o no, será porque éstas son capaces de suministrar cierta información y a su vez porque

se pretende establecer un vínculo entre esta información y la información visual o narrativa. Pero ¿cómo establecer una relación funcional entre tres "cosas" cuando no sabemos en que consiste una de ellas? Operativamente, se suele separar el sonido en cuatro planos o estratos (los que podrán tener en su aspecto constructivo varias bandas): el habla, el ambiente, los efectos especiales y la música. Este criterio, que es práctico, no responde a la realidad perceptiva, donde el entrecruzamiento que se puede operar entre dichos planos (incluyendo en cierto sentido también el habla) borra los límites de los mismos, creando otros que dependen del azar o de la voluntad estructural según el caso. Una análoga reflexión cabría si nos planteáramos -y este no es el momento- cuestiones de tipo estético respecto del tratamiento de la banda sonora, de su unidad estilística, de un criterio global en su tratamiento.

El problema general de las estructuras sonoras y de su vinculación con las imágenes, con los fenómenos cinéticos o con los argumentales, debemos estudiarlo teniendo en cuenta tres aspectos básicos:

a) La semántica del mensaje acústico no verbal (incluyendo el nivel de la onomatopeya). Esto es, qué información es, capaz de suministrar un sonido o una estructura sonora elemental.

b) La música (y aquí englobamos una cantidad muy diferenciada de productos) en su doble aspecto: el estructural, derivado de su organización interna, y el de su referencia, esto es, de la información extra-estructural que es capaz de "transportar" o de generar.

c) La relación que se pueda establecer entre el sonido o una determinada estructura musical, sus contenidos intrínsecos y extrínsecos con una secuencia cinematográfica y en esta expresión incluimos la imagen y su evolución, la forma temporal de la misma y la situación argumental (narrativa) que soporta o genera.

Henri Pousseur dice: "... los sonidos nos aportan una imagen de las cosas, una información sobre algunas de sus propiedades... ". Cada sonido nos cuenta una pequeña historia. Para este autor este mensaje puede considerarse desde dos lugares diferentes, según tenga o no intención de comunicar. Es decir, por un lado sonidos que no son producidos con la intención de comunicar y sin embargo, más allá de esta no voluntad, nos suministran una determinada información. Dentro de dicho grupo podemos encontrar:

- Los fenómenos azar o estadísticos, como son por caso la lluvia, el viento, el sonido que produce una ola al chocar contra las rocas, etcétera.

- Aquellos sonidos que ponen de manifiesto un fenómeno mecánico, esto es, la ley de gravedad, el peso, la energía implícita, como podría ser la caída de un cuerpo, etcétera.

- Y por último, aquellos sonidos que además de involucrar fenómenos atmosféricos incluyan artefactos. Por ejemplo, el golpear de una puerta-debido al movimiento generado por el viento, etcétera.

Por otro lado, tenemos los mensajes acústicos que si tienen la intención de comunicar, como dice Pousseur: "... puesto que el emisor lanza la llamada y desea ser oído... ". Dentro de este grupo se encuentran los mensajes acústicos verbales, los no verbales y, entre ambos, el de las onomatopeyas.

También Pierre Shaeffer nos propone diferentes cadenas de lenguaje. Para él las cadenas son cuatro: la naturaleza, donde no sólo involucra a la lluvia o los truenos, sino que también incluye los sonidos que producen los animales; el habla, con todas sus variables; la música y, por último, los sonidos de los artefactos, cuyo fin no es precisamente el de producir sonidos.

Como se ve, estos dos enfoques -por cierto diferentes son más que suficientes para plantearnos, por un lado, la oposición naturaleza-artefacto, y por otro -y esto está ligado a lo que Shaeffer llama el "escuchar ordinario" o el "escuchar reducido" -a dos aspectos del sonido o, mejor, a las dos áreas de información: la que deviene de considerar al sonido como un índice, esto es, capaz de evocar (y nos referimos a la captación de un fenómeno, donde lo sonoro es parte del todo) o la que deviene de considerar al sonido como estímulo acústico, es decir, donde en ausencia (o enmascaramiento) de lo evocativo, se privilegian las cualidades acústicas. Y es este mayor o menor compromiso con estas cualidades lo que, sumado a un mayor o menor compromiso con las organizaciones a que se ve sometido, nos permite encarar, ahora sí, el hecho de que los lenguajes sonoros intencionales (excluyendo los verbales y onomatopéyicos), más allá de lo que puedan evocar, se pueden caracterizar del siguiente modo:

La ambientación sonora, cuya lógica discursiva esta dada por la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte. En todo caso las alternativas que se presenten deberán estar dentro de lo verosímil.

El sonomontaje, que si bien no reniega de lo evocativo, en su interior se debe establecer una relación de contigüidad, de analogía, de oposición entre dos sonidos o dos estructuras. La lógica no se funda solo en aquella cualidad evocativa, sino más bien en una relación acústica o estructural, es decir, en una relación par-par, por lo menos en el mantenimiento de un parámetro común entre dos sonidos, que no necesariamente deben ser conservado en el par siguiente. Su mayor riqueza consiste en la ambigüedad

que se puede generar por medio de estos dos posibles niveles de significación.

Con la música, el problema es un poco diferente, si analizamos la forma en que su discurso se articula. Además de la ausencia de la cualidad evocativa, podemos constatar lo siguiente: por un lado, el hecho de que el músico está obligado a ejercer un "control" desde el principio hasta el fin sobre todos los parámetros que se involucren y, además, a establecer una red relacional, es decir, un control sobre las relaciones, los "cruzamientos" entre dichos parámetros. Este doble sistema, en principio, es condición necesaria para caracterizar este lenguaje.

Sin embargo estas condiciones no son suficientes para caracterizar a la mayoría de las obras de arte y esto representa un problema que podemos encarar de dos maneras: o establecemos una gradación dentro de la categoría anterior -la música- o creamos una nueva.

Digamos entonces, para no dilatar, que ya sea que hablemos de jerarquías dentro de un mismo sistema o que pensemos en la creación de una nueva categoría siempre nos llevará a separar a la música del arte-musical (artesanía y arte) dado que este último término, además de permitirnos establecer una diferencia sustancial entre sus concepciones materiales y estructurales, nos va a permitir establecer también una diferencia sustancial entre las conductas que una y otra puedan involucrar.

Está claro que la música -más allá de que los sonidos no denotan- denota como cultura y su comunicación se hace más eficaz cuando sus estructuras no sólo son simples, sino también cuando mantienen cierto carácter iterativo, como sucede, por ejemplo, con la música comercial. Esta simplicidad estructural es determinante del bajo índice informativo. Debemos recordar que informatizan se opone a mensaje.

El mensaje es más eficaz como comunicación, cuanto menor es la información que suministra; recordemos que: "...información significa, en cualquier caso, la medida de una libertad de elección dentro de un sistema de probabilidades determinado."

Digamos, entonces, que el arte musical no se basa sólo en principios más o menos compartidos, sino más bien que una de sus características es la constante puesta en crisis de sus principios para instaurar otros que sean capaces de crear nuevos símbolos. No olvidemos que la historia de la música, tal como la consideramos hoy, es la historia de las innovaciones, de los músicos que han innovado, que han hecho aportes, hayan sido conscientes o no de ello. Esta distinción no sólo es necesaria para explicar las obras, sino también, como ya dijimos, para entender las conductas que éstas puedan involucrar.

Los rasgos que caracterizan al arte musical son: uso original de un parámetro existente, incorporación de nuevos parámetros en su sintaxis y, por último, el establecimiento de una nueva red, de un nuevo sistema relacional.

Lo importante a nuestros fines es entender el mayor o menor compromiso de estos lenguajes con el material. Podemos considerar este mayor o menor compromiso también como una graduación entre lo evocativo y lo acústico, como un menor o un mayor compromiso con las estructuras, variables éstas que nos permiten, en última instancia, desplazarnos gradualmente de un arte de representación a un arte de signos, de un mensaje con poca información a otro de mayor información, donde información significa libertad de elección de que se dispone, no ya para construir un mensaje, sino para estimular la imaginación.

Por supuesto, estos aspectos son por demás útiles al cine. La clave será no ignorar la mayor o menor información que caracteriza a estos lenguajes; información que podemos considerar dentro de un marco más general. Pensemos que tanto los sonidos como las estructuras sonoras nos suministran información a dos niveles. El sonido pone de manifiesto sus cualidades evocativas (funciona como un índice) o pone de manifiesto sus cualidades acústicas. Una estructura sonora o musical también puede ser reducida desde dos lugares diferentes, a una la llamamos reducción analítica y a la otra reducción metafórica.

Ahora nos interesa analizar estos lenguajes acústicos no verbales desde este doble lugar. Digamos que, en cuanto a reducción analítica se refiere, en mayor o menor medida estas estructuras se comunican a sí mismas, comunican como han sido organizadas, como se articula su sintaxis, etc. Este aspecto, el sintáctico-formal (por oposición al simbólico inconsciente) es fundamental a nuestros fines, puesto que tanto el cine como cualquiera de estos diferentes lenguajes, tienen en el tiempo su dimensión fundamental, y no nos referimos a una analogía entre tiempos cronométricos o psicológicos, sino a tiempos vitales, los que son propios de estas disciplinas. No debe sorprendernos que Mitry dedique un capítulo de su libro al ritmo musical y al ritmo prosódico. Del mismo modo podríamos aludir a los aspectos formales de una y otra disciplina. Esto, que es fundamental, merece ser tratado de manera más profunda; de momento, y antes de dejar este tema, diremos con Gisèle Brelet: "En el ritmo surge en su pureza la esencia misma de toda estructura: forma total cerrada sobre sí misma, cuyas partes tienen

sentido por el todo que las comprende... " y más adelante, "... arte del tiempo, la música solo encuentra su estructura definitiva, en la actualidad del tiempo vivido... ". Umberto Eco nos sirve como ejemplo, pues, paradójicamente, él hace en su novela El nombre de la rosa lo que muchos directores de cine deberían hacer: "De allí las extensas investigaciones arquitectónicas con fotos y planos de la enciclopedia de la arquitectura, para determinar la planta de la abadía, las distancias, hasta la cantidad de peldaños que hay en una escalera caracol. En cierta ocasión, Marco Ferreri me dijo que mis diálogos son cinematográficos porque duran el tiempo justo. No podía ser de otro modo, porque, cuando dos de mis personajes hablaban mientras iban del repertorio al claustro yo escribía mirando el plano y cuando llegaban dejaban de hablar... ".

Ocupémonos ahora del otro aspecto, del que depende más de los aspectos extrínsecos, de aquellas "cosas" que sin ser las estructuras vienen por añadidura con ellas o, en todo caso, son capaces de generarlas en el espectador, es decir, el considerar la música (y por extensión los otros lenguajes) como un referente. En este sentido digamos:

- Que una música puede marcar cierta continuidad, cierta unidad de sentido. Todo discurso musical, por ser explicitado en un tiempo, "enmarca" ese tiempo en una unidad temporal. Mientras la música no cambie su campo rítmico ni su campo armónico, todos los elementos extramusicales que participen de ese tiempo tenderán a formar parte de esa unidad de sentido. Determinada música hace evidentes las características de la permanencia.
- Que una música, por su variedad, puede marcar el carácter de diversidad, de oposición, de dinámica, etc.; es decir, provocar una tendencia a lo múltiple, al cambio. En este sentido, esta característica se opone a la anterior.
- Que toda música es siempre un exponente de una forma particular de movimiento, ayuda a la formación de la idea de espacio interior, de traslación de un lugar a otro. En, este sentido, es siempre un exponente de la idea de velocidad. Este fenómeno es muy importante puesto que está ligado a los fenómenos temporales y rítmicos.
- Toda música marca una conducta psíquica o es exponente de un determinado estado emotivo. A ello contribuyen ciertos rasgos como, por ejemplo, la repetición o no repetición, la alternancia, la recurrencia, la direccionalidad, la incrementación rítmica, el cromatismo, etcétera.
- Cierta música puede remitir a factores sobrenaturales o a la formación de nuevas imágenes en la medida en que no tenga referentes mediatos para el oyente. Este rasgo es más aplicable a cierta música nueva o a la música donde, por ejemplo, no se reconozcan las fuentes.
- Que la mayoría de las músicas remiten a factores extramusicales, ya sea por el texto, ya sea por el título, ya sea por el género, conocimiento del autor, época, etcétera.
- Que sus diferentes formas de manifestación ayudan a captar diferentes niveles sociales o diferentes grupos, los que por lo general tienen determinadas preferencias musicales.
- Toda música es capaz de marcar el carácter de una sociedad, su evolución histórica, particularidad social de un determinado momento, etc. Esto está en general determinado por el tipo de instrumentos que se usan, la manera en que están organizadas sus estructuras, el particular uso que se haga de los elementos constructivos, etcétera.
- Que cierta música, por su correspondencia estructural, permite marcar similitudes entre diferentes sociedades. Es fácilmente asimilable por grupos culturales muy diferentes.
- Toda música alude a una historia y a una geografía por medio de sus rasgos característicos, en particular aquellos que tienen su origen en el folklore.

Esta enumeración podría ampliarse simplemente prestando atención a lo que la música misma es capaz de sugerirnos. Tengamos en cuenta, también, la cultura del espectador y aquellos aspectos que devienen de lo denotativo, lo connotativo, lo estructural y lo contextual, que son determinantes para la información.

Estos rasgos, por supuesto, tampoco aparecen de manera aislada. Cada música o cada espectador podrá privilegiar uno u otro. Lo mismo cabe para lo que podemos llamar las funciones, en este caso las relaciones que se puedan establecer entre la música y el cine. Podríamos separarlas en dos grandes grupos: las funciones formales y las funciones expresivas. Como ya dijimos, tampoco aparecerán de manera aislada, sino que la intención del director o del compositor podrá privilegiar una sobre la otra. Enumeremos las más relevantes:

Función formal, la música puede participar de la sintaxis general de un film, estableciendo relaciones formales, anticipando o reiterando elementos formales, alterando el "tiempo" del discurso general.

También puede cumplir funciones de unidad y de continuidad, etc. Estas funciones, en general, deben

estar previstas desde el guión, lo que no siempre sucede. En general, la música aparece después de armado de la doble banda, momento en el cual ya poco puede hacerse.

Función sustitutiva, por esta función la música puede reemplazar una situación argumental o parte de la misma, en particular si ya se ha establecido un vínculo, una relación entre la música y un personaje, una función actoral, etcétera.

Función enmarcativa, la música crea un determinado sentido del movimiento, un determinado sentido emotivo una particular captación del mundo (ello se debe a lo que llamamos su proyección sentimental), sin duplicar o aludir a lo visible o a lo narrado en ese momento.

Función conmutativa o transformativa, la música en general permite pasar de una "situación" teatral, argumental o narrativa a otra, sin necesidad de que exista transformación manifiesta entre éstas. En música es posible pasar de una "caracterización" a otra y hacerlo de manera rápida y eficaz.

Función de enlace, la música puede llenar un silencio o enlazar dos situaciones diferentes, sean estas cambios de situación, de secuencia, acto o parte, etc., sin necesidad de que estos cambios se manifiesten en la música misma.

Función de complementariedad, la música puede crear una situación expresiva complementaria o independiente de lo planteado a través de lo argumental o visual.

Función antitética, la música puede equilibrar una percepción psíquica por su carácter "sublimador", en relación a lo argumental o teatral, o crear situaciones grotescas o contradictorias con las mismas.

Función asociativa, la música activa los esquemas o conductas asociativas por medio de lo que podemos llamar su carácter descriptivo o ilustrativo.

Función tensional, un fragmento musical puede reforzar, generar o "paralizar" (diluir) la tensión de una secuencia. También puede amortiguar o subrayar el carácter de la misma.

Función introductoria, la música, cuando aparece antes que la imagen, puede establecer el estilo, el carácter, etc. de un film o predisponer al espectador para...

Función delimitativa, se establece el "espacio de la narración", o también delimita una determinada situación, enmarcando a ésta, encerrándola dentro de dos fragmentos musicales, los que por lo general son iguales o análogos.

Función de fondo, ya sea este un fondo de "ambientación" o "musical", acompaña a una secuencia donde el silencio puede perturbar. Para que cumpla con esta función es necesario que tenga un bajo nivel de información.

Lo que acabamos de enunciar se refiere a aspectos generales, algunos de los cuales habían sido enunciados en el ya histórico trabajo de Adorno-Eisler cuyos contenidos sin embargo estaban referidos a la concepción musical de la época, o en todo caso a la concepción de la música para el cine. A estos podríamos agregar otros, ya no referidos al aspecto estructural ni al metafórico, sino más bien a lo expresivo, al "cómo". Nos referimos a la elección de los timbres del registro, del tipo de tratamiento, del carácter, de la densidad polifónica, etc., los que seguramente están más ligados a la imagen en sí, a sus cualidades, aspecto este que, por supuesto, también es digno de tenerse en cuenta.

Volvamos, ahora, a nuestro problema central, el que nos parece debe primar en toda concepción estética de la banda sonora. Nos habíamos planteado, al principio de esta nota, la posibilidad de una mayor expresión en el tratamiento del sonido, la posibilidad de provocar un desplazamiento de lo denotativo para adquirir una nueva significación, más próxima a la connotación metafórica, la posibilidad de plantear una nueva idea de lo verosímil, ahora no necesariamente ligada a la imagen, o a la idea de la realidad evocada. Recordemos por ejemplo que el valor de una naturaleza muerta de Cézanne no reside en la evocación de la frutera, la copa, el cuchillo, etc., lo que se considera el tema, sino más bien en los valores plásticos, los elementos técnicos de la composición, su concepción de los mismos. La abstracción, inevitablemente, hace más evidentes estos elementos, al despojar a la plástica de nuestro siglo de la "excusa" que los "enmascaraba" para privilegiarlos.

En el cine el problema es análogo, y aunque este conserve la anécdota, el argumento, nunca deja de ser una ficción, y como dice Noël Burch: "... Porque el cine está hecho en primer lugar de imágenes y sonidos; las ideas vienen (quizá) luego, al menos en lo que llamamos el 'cine de ficción'. Porque, como veremos en el próximo capítulo, existe desde hace algunos años un cine de no-ficción que parte de un juego de ideas abstractas...".

Como se ve, estas actuales concepciones de! cine necesitan también de nuevas concepciones en lo referente al arte musical y al tratamiento que se hace del sonido en otras manifestaciones estéticas ligadas al sonomontaje o a la ambientación. Las actuales concepciones del arte musical que parten del sonido (por oposición a los ya viejos resabios estructuralistas) permiten, dada la ausencia de aquellos

aspectos que hacen a la vieja música (la melodía, la armonía tonal, el tematismo, el ritmo métrico, etc.), establecer vínculos funcionales con el sonomontaje y el ambiente, de modo tal que sus barreras, sus límites, desaparezcan para formar un todo tan solidario como funcional.

Es en este marco donde debemos indagar, cuando pensamos el cine como una forma de arte. Noël Burch, en su libro ya citado, dedica a este tema un capítulo: "Del uso estructural del sonido", pero no es menos importante el resto de un libro donde, con independencia de lo que se hable, abundan referencias a la música por demás elocuentes; pese a las limitaciones propias de un cineasta hablando de música, dicho trabajo es un imprescindible punto de referencia, un excelente punto de partida.

Como se ve, para sus actuales concepciones, para su actual problemática, si el cine pretende significar, es decir, ir de la representación al signo, adquirir el carácter del lenguaje, tendrá que incluir forzosamente a la música como parte de sí mismo, de su sintaxis. Este mayor compromiso de lo sonoro con lo organizativo permitirá una mayor ambigüedad, una mayor multiplicidad de lecturas, una mayor posibilidad metafórica, una mayor provocación imaginativa, un desplazamiento desde una mayor comunicación a una mayor información. En este proceso no sólo se obtendrá una mejor función estructural entre imagen y sonido, sino también una imagen resignificada por lo contextual, es decir, por lo que significa el espacio off o, dicho de otro modo -puesto que este depende de la banda sonora, de su concepción temporal-, del tiempo off. Desde este lugar, la vieja oposición entre música diegética y extradiegética (diégesis=narración) se vuelve irrelevante; la oposición entre instancia representada y expresada no tiene sentido, salvo que pensemos que la música es la partitura, la orquesta a otra cosa. Christian Metz no parece muy inclinado a considerar la banda sonora como parte de una posible semiología del cine. Sin negar su aporte en el intento de establecer lo que él llama "las grandes figuras fundamentales de la semiología del cine: montaje, movimientos de cámara, graduación de planos fundidos y fundidos encadenados, secuencias y otras unidades de gran sintagma", nos inclinamos -puesto que la realidad del cine se impone a compartir el siguiente enunciado de Jean Mitry: "Pero este sentido no depende solamente de las imágenes. El film no es mudo, el diálogo, el comentario, los ruidos, son otras tantas denotaciones conjuntas. Y, en seguida, se advierte que la asociación audiovisual determina las relaciones contrapuntísticas y otras que pueden estar cargadas de sentido. Son otras tantas connotaciones posibles. Solamente en el nivel del plano el conjunto de los signos visuales, sonoros, verbales, constituye ya tal complejo de significaciones que de cada uno de ellos se podría decir que es un significante sintagmático global (para utilizar provisoriamente un término lingüístico), o también una célula significante."

#### Bibliografía

Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, tomo I: Las Estructuras; tomo II: Las Formas. España, SigloXXI editores, primera edición en castellano, 1978.

Henri Pousseur, *Música, semántica y sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, primera edición en castellano, 1984.

Pierre Shaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1978.

Gisèle Brelet, Christian Metz, Jean Mitry y otros, *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.

Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Editorial Lumen- Ediciones de la Flor, 1987.

Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *El cine y la música*, España, Editorial Fundamentos, 1976.

Noël Burch, *Praxis del cine*, España, Editorial Fundamentos, 1985.

(LULÚ n°4, Noviembre de 1992)