

Montando emociones con la banda sonora: un estudio preliminar

Ramón Sánchez Viedma y Florentino Blanco Trejo

Universidad Autónoma de Madrid

Ponencia presentada en la

VIII Reunión Anual de SACCoM 2009
“La experiencia artística y la cognición musical”
25 y 26 de Junio de 2009, Villa María, CORDOBA (Argentina)

Correo electrónico: ramon.sanchez@uam.es; florentino.blanco@uam.es

Introducción

En términos generales, a lo largo de la historia del cine el papel de la banda sonora ha consistido en contribuir a la continuidad del relato cinematográfico, esto es, la música se ha utilizado fundamentalmente para clarificar la historia que está contando la banda de imágenes¹. El propio Edgar Morin, en su excelente texto *El Cine o el Hombre Imaginario* (2001), sostiene que el sonido es uno de los cuatro elementos que, a su entender, transforman el cinematógrafo de los hermanos Lumière en cine propiamente dicho. De la frontalidad de la cámara, las tomas únicas y la iluminación plana, por poner sólo algunas de sus características iniciales, el cine pasa a transformar (1) el espacio, a través de los movimientos de cámara; (2) el tiempo, a través de la introducción del *flash-back* o el *flash-forward*; (3) los objetos, a través, sobre todo, de los diferentes tamaños de plano que, como es lógico, permitió el hecho de que la cámara tomavistas se pudiera mover; y, (4) por lo que ahora a nosotros nos interesa: la banda sonora, la música, la incorporación del sonido.

Antes de que el sonido se incorporase definitivamente al celuloide, y, por tanto, la fuente sonora fuera toda la maquinaria amplificadora, altavoces, etc., de cada película, la producción de sonido tuvo dos formatos. Uno, que podríamos denominar “metafórico”, cuyo origen está en el *montaje intelectual* desarrollado por Eisenstein durante los primeros años del siglo pasado. La forma de sugerir el sonido tenía que ver con el contraste entre las imágenes, con la relación contradictoria entre una secuencia y la siguiente, de tal manera que el efecto final global fuera del de producir cierta impresión de musicalidad (Labrada, 2009). En definitiva, la música estaba presente, seguramente, gracias al propio ritmo y contraste entre planos. La tesis de Eisenstein anuncia los efectos de transmodalidad de los que nos ocuparemos un poco más abajo. Por otro lado, el otro formato, que podríamos denominar “presencial”, se da cuando encontramos a un pianista en la sala de proyección. Al lado de la gran pantalla este entrañable personaje interpreta sus partituras al ritmo que le marcan las luces y sombras en movimiento.

¹ Sabemos que la banda sonora abarca más fenómenos sonoros que el estrictamente musical en la factura final de una película. El cortometraje al que nos vamos a referir durante todo este trabajo (*Gris en Blanco y Negro*, 1997) tiene muy poco de banda sonora que no sea música, es decir, la mayor parte de la banda sonora es música. Por eso, a lo largo de las páginas que siguen vamos a utilizar indistintamente banda sonora y música a la hora de referirnos al conjunto de sonidos que forman parte de dicho cortometraje.

Conviene recordar que tal vez la primera función del pianista no fue la dramática, es decir, acompañar a las imágenes o profundizar en la verosimilitud de la historia contada, sino algo más simple y obvio: amortiguar los tremendos ronquidos, el ruido infernal, procedente de la cabina de proyección, tal y como nos señalan el propio Morin (op. cit.) o Noel Burch en *El tragaluz del infinito* (1987). Por cierto, parece que se conservan pocas partituras, y casi ninguna ligada, específicamente, a una película en concreto; como es lógico, no existía la idea de banda sonora tal y como la conocemos actualmente. El pianista trataba, más bien, de manejar un conjunto de obras, temas, etc., que iba interpretando, repentizando o improvisando a su elección a medida que iban apareciendo las imágenes en la pantalla.

A partir de este momento, esto es, desde que el celuloide incluye la banda de imágenes y la banda sonora, la historia del cine convencionaliza unos cuantos modos de relación entre ambas que no ha cambiado en estos algo más de cien años. Encontramos el mismo argumento en un texto clásico sobre las técnicas cinematográficas, *El Lenguaje del Cine*, de Marcel Martin, de 1956, y en el reciente texto de J. Labrada, *El Sentido del Sonido* (2009), ambos, desde el ámbito de la teoría cinematográfica. Para Martin, la música “*debe participar de manera discreta (y su acción será tanto más lograda y eficaz cuanto que se oiga pero no se escuche) en la creación general estética y dramática de la obra*” (Martin, op. cit., p. 138). Su función global debe ser, una vez más, “*clarificar y hacer lógica y cierta la buena historia que ha de ser toda película*” (Martin, op. cit., p. 138).

Labrada (op. cit.), a pesar de constatar este fenómeno en la mayor parte de las películas facturadas en Hollywood, también reivindica una función más productiva del sonido. Reclama, a través del cine soviético y alemán, un modo distinto de entender el sonido en la elaboración de una película. Como ya anunciábamos, Eisenstein, junto con Pudovkin y Aleksandrov, firman en 1928 una especie de manifiesto, que ha pasado a la historia como “*Contrapunto orquestal*”, en el que, por un lado, alertan de los peligros de utilizar el sonido para subrayar lo que aparece en las imágenes, y, por otro, proponen un uso dialéctico de las imágenes y el sonido, es decir, que se vea una cosa y se escuche otra distinta para producir un determinado efecto en el espectador. La idea es, en sus propias palabras:

“concebir la historia íntegramente, con todos los elementos visuales y sonoros, y describir las interacciones del sonido con los personajes, las acciones y el devenir del relato”. (Labrada, op. cit., p. 60)

Sin embargo, es difícil encontrar películas en las que el sonido ocupe un lugar privilegiado en la realización de una película, en definitiva, que aparezca ya desde la elaboración del guión. La música, entonces, cumple un conjunto de funciones que, básicamente, podemos caracterizar de la siguiente manera:

A) Función rítmica:

Consiste, como su propio nombre indica, en seguir o resaltar el ritmo de las imágenes que vemos en pantalla, en el sentido semántico del término, es decir, la función primordial de la música es apoyar el *tempo* del significado narrativo de la historia, no su *tempo* formal. Para Martin, esta función se desdobra, a su vez, en otras tres posibilidades: (1) reemplazar un ruido real o virtual dentro de la *diégesis*², (2) sublimar un ruido o un grito que por diversos motivos es preferible ocultar al espectador, pero resaltarlo con la música, y, (3) resaltar un movimiento o un ritmo visual o sonoro. En los tres casos, *“hay contrapunto entre música e imagen en el plano cinético y en el rítmico, y correspondencia métrica exacta entre el ritmo visual y el sonoro”* (p. 136). El contrapunto, en este caso, se refiere a que en lugar de escuchar el grito o el ruido escuchamos música, es decir, escuchamos una cosa distinta de lo que la *diégesis* muestra. Sin embargo, la función primordial que cumple este contrapunto es resaltar el significado de las imágenes, de la historia, no proponer una cosa distinta de lo que las imágenes muestran, tal y como nos proponía la idea de “contrapunto orquestal” de Eisenstein unos párrafos más arriba.

B) Función dramática:

Este es el modo más extendido de usar la música en cine. *“Interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionar al espectador un elemento útil para la comprensión de la **tonalidad humana del episodio**”* (Martin, op. cit., p. 136, énfasis en el original).

Parece que existen, según este autor, tres modos diferentes de crear *atmósfera* cinematográfica a través del uso dramático de la música. En primer lugar,

² En la jerga cinematográfica, el término *diégesis* se refiere a lo que ocurre dentro de los límites de la pantalla, es decir, en el escenario que se ve en pantalla. Un sonido *diegético* es, por ejemplo, el sonido de las olas del mar si lo que vemos es una playa.

la música puede dar apoyo a una acción o a dos acciones paralelas, teniendo en cuenta que cada una puede tener una coloración peculiar, de tal modo que serían dos músicas distintas. A nuestro juicio, no existe mucha diferencia entre esta primera función dramática y la última de las funciones rítmicas que acabamos de ver.

En segundo lugar, una determinada música puede servir para resaltar la dominante psicológica del relato, desempeñando así una función metafórica dentro de la trama. Por último, la música tiene la función de intervenir como *leitmotiv* simbólico. En general, estos son los casos más frecuentes, sobre todo, en la denominada cinematografía clásica, esto es, en el tipo de relato que se consolida en Hollywood después de la Segunda Guerra Mundial (ver, por ejemplo, Bordwell, 1995, 1996)

C) *Función lírica.*

En este caso, y por contraste con los anteriores, se trata de *música paráfrasis*, es decir, acompañamientos permanentes y un tanto serviles, que animan pretensiones dramáticas o líricas y que, según Martin (op. cit.), acaban siendo un auténtico pleonasma.

Sin necesidad de extendernos mucho más en estos extremos y para que sólo sirva como apunte, desde el territorio de la psicología Lipscomb y Tolchinsky (2005) nos ofrecen el mismo argumento, es decir, que la música, dentro de la banda sonora de una película, acompaña el desarrollo de la historia. No obstante, y aunque se trate de un trabajo anterior, Simeon (1992) propone tres modos de entender la banda sonora en relación con la banda de imágenes de una película que tienen cierto paralelismo con las que acabamos de ver de la mano de Marcel Martin. Veamos:

- I. la *correspondencia kinética*: se refiere a la velocidad de la música en relación a la velocidad de la acción.
- II. la *correspondencia sintagmática*: se refiere al modo en el que la segmentación de la música “secunda” la segmentación del film.
- III. la *correspondencia de contenido*: se refiere a alusiones directas en lo sonoro a lo que se está viendo.

A primera vista, pudiéramos estar tentados en establecer las correspondencias, por así decir, dos a dos, es decir, función rítmica y correspondencia kinética, función dramática y correspondencia sintagmática, y, por último, función lírica y correspondencia de contenido. Sin embargo, como veremos inmediatamente, la relación entre la banda de imágenes y banda sonora (musical o no) es mucho más compleja que el establecimiento directo de relaciones entre categorías de análisis provenientes de ámbitos de trabajo distintos aunque, en cierto sentido, convergentes.

Por tanto, la música en el cine, la banda sonora de una película, ha sido usada tradicionalmente como acompañamiento de la banda de imágenes. Pero pudiera muy bien no ser así. Como veremos a través de *Gris en Blanco y Negro* (en adelante GBN), un cortometraje dirigido por Vicente J. Martín, rodado en 1997, se produce un efecto muy interesante cuando la película es vista con banda sonora y sin ella. Pero no adelantemos acontecimientos.

Decimos que el problema pudiera ser de otro modo si atendemos a un trabajo de Favio Shifres (2006) en el que analiza la función que cumple la banda de imágenes, en concreto, el ritmo de las imágenes, sobre la manera en que los espectadores escuchan la banda sonora. Su hipótesis es que la banda de imágenes impone una determinada manera de escuchar la música, o, al menos, la sugiere. En una secuencia de *El Pianista*, (*The Pianist*, 2002) película de Roman Polansky, sobre la que se está escuchando *Balada en Sol menor* de Chopin, interpretada por Olejniczak, un grupo de sujetos cree estar escuchando, en realidad, la misma balada de Chopin, pero interpretada por Kissin. Shifres sugiere que las imágenes indican qué es lo que se está escuchando. El diseño, que por razones de espacio no vamos a detallar aquí, incluye la elaboración de un *clip* de vídeo que contiene la parte de la película en la que el protagonista interpreta la *Balada en sol menor* de Chopin, que es mostrada a los sujetos participantes. Después, estos mismos participantes escuchan otras cinco versiones en audio de la misma balada interpretada por otros pianistas, y, a través del denominado paradigma del *Juicio de Similitud* (Jameson y Gentner, 2003), el autor obtiene medidas fiables que le permiten concluir lo que acabamos de comentar, esto es, que los participantes creen estar escuchando la interpretación de Kissin en la película, y no la de Olejniczak.

En todo caso, el trabajo de Shifres nos permite intuir hasta qué punto, obsesionados por profundizar en el sometimiento de la música a la *diégesis*, a la trama, podemos permanecer ciegos al modo en que ésta afecta a nuestra experiencia musical. Frente al tópico según el cual la música es la banda sonora de la vida podríamos oponer la idea de que, al menos en algunas ocasiones, la vida es la trama que nos permite comprender la música que oímos, el precio que tenemos que pagar para aprender a escucharla.

La banda sonora musical de una película sirve, tal y como nos ha señalado Martin (op. cit.), para realzar las imágenes, para reforzar la continuidad del relato. La propia música, la música por sí misma, no tiene aún hoy en día demasiado valor en una película. Sea como fuere, ya podemos hablar de un cierto tipo de relaciones entre banda de imágenes y banda sonora musical que, por supuesto, pretende ciertos efectos en el espectador, o, dicho de otra manera, los propios compositores de bandas sonoras para películas forman parte de la cultura en la que deben de establecerse ciertas relaciones entre lo que se ve y lo que se oye (musicalmente hablando). Nadie, en una cultura *cinematografizada*, queda fuera de esta dinámica, es decir, ya están estabilizados cierto tipo de relaciones entre la banda sonora musical y la banda de imágenes, y, a su vez, entre éstas y la vida. El mérito del trabajo de Shifres (op. cit.), entre otros muchos, es que ayuda a poner en cuestión este tipo de relaciones, por así decirlo, unidireccionales, entre banda de imágenes y banda sonora musical.

Por tanto, el objetivo más general que pretendemos empezar a cubrir, al menos tentativamente, es intentar especificar las relaciones entre la banda sonora y la banda de imágenes en una película en concreto, y, como consecuencia de ello, intentar profundizar en el valor de que la experiencia musical tiene en nuestras vidas. La música no es sólo *de acompañamiento*, y esta es nuestra hipótesis, sino que cumple una función mucho más compleja al proporcionar el tejido adecuado para dar sentido, seguramente, a muchas de las acciones que configuran algunos de los escenarios más importantes de nuestra cultura. Por ejemplo, podemos evocar una misma obra musical que nos resulte familiar en diferentes momentos, ligados a diferentes estados afectivos, existenciales; y viceversa, es decir, una misma escena de nuestra vida cotidiana pudiera estar acompañada por diferentes obras musicales. El objetivo más concreto, que hemos pretendido cubrir con el estudio piloto que a

continuación vamos a detallar, es el siguiente: **estudiar la dinámica de la evolución y la estabilización del recuerdo de la banda sonora de una película.** Veamos, en primer lugar, cuál ha sido la lógica del procedimiento.

Estudio piloto: participantes, materiales, procedimiento

Con el modesto estudio que vamos a presentar pretendemos mostrar hasta qué punto una interacción estéticamente eficaz, viable, entre la trama y la música no exige una correspondencia afectiva o formal entre ambas.

Dos grupos de personas de 7 y 6 personas, de edades comprendidas entre los 20 y los 65 años, con algunos conocimientos musicales han presenciado, en momentos distintos, un fragmento de GBN, uno con sonido y otro sin sonido. La siguiente tabla (TABLA 1) muestra la distribución de las personas participantes:

	con banda sonora	sin banda sonora	Total
Varones	3	3	6
Mujeres	4	3	7
Total	7	6	

TABLA 1

De todos ellos, tres mujeres que vieron la película sin banda sonora no respondieron a los cuestionarios, por tanto, vamos a presentar los resultados de los 13 participantes restantes.

Para que el lector se haga una idea de lo que vieron nuestros participantes conviene mostrar, brevemente, una sinopsis de dicho fragmento de GBN. Samuel Solo trabaja en una oficina desde hace unos cuantos años y mantiene muy poca relación con el resto de compañeros. Es más, ninguno de ellos le hace caso o le dirige la palabra, es como si no existiera. El día de fin de año, justo antes de salir de la oficina, Samuel se acerca a la mesa de una compañera y deposita una rosa en su cajón. A la salida, cuando intenta acercarse al resto de compañeros que se marchan a celebrarlo, nadie le hace caso una vez más, y se queda solo con su compañera, Eva Bueno. Eva saca la rosa del cajón e inmediatamente sabe quién la ha dejado. Samuel intenta alcanzar a Eva en el ascensor, no lo consigue, y, finalmente, le vemos deambulando solo por las calles de la ciudad. Llega a su casa, felicita el año a su portera, que tampoco le hace caso y se para a mirar el buzón: ni una sola carta. En su casa, Samuel intenta suicidarse de tres maneras y no lo consigue:

ahorcamiento, la cuerda se rompe; electrocución, mete los dedos en el enchufe y pone la otra mano en un aparato de radio que se pone en funcionamiento; y, por último, mete la cabeza en el horno de gas. Suena el teléfono, se acerca, es Eva que le invita a pasar la Nochevieja con ella, acepta, y de la emoción enciende un cigarrillo. Todo explota. Títulos de crédito finales.

La música que acompaña a todas estas imágenes atropelladamente resumidas es, si utilizamos la terminología de Martin, drámatica y/o lírica, aunque con una peculiaridad. La película está rodada en blanco y negro intencionadamente, y lo que vemos son las peripecias del protagonista que evoca la manera de hacer del genial cineasta Jacques Tati. La música, por tanto, acompaña casi cada movimiento de Samuel, casi cada gesto, de una manera irónica. En definitiva, se trata del denominado *cine cómico* de Chaplin, Laurel y Hardy, etc. Es decir, no es propiamente una función lírica y/o dramática, sino que está teñida de un componente profundamente irónico que hace que al primer intento de suicidio al espectador se le dibuje una sonrisa en el rostro. Las carcajadas no tardan en aparecer.

Pero volvamos a la lógica del procedimiento. En términos un poco más concretos, el problema general que queremos investigar **es el modo en que los participantes recuerdan o imaginan la banda sonora que, en el primer caso, lleva la película, y, en el segundo, ellos pondrían**. Partiendo de ahí, nuestra hipótesis es que la presencia de una banda sonora con vocación de acompañamiento de cine cómico va marcar la recepción general del relato, de tal modo que en la dinámica del recuerdo los participantes sugerirán músicas con un tono afectivo semejante. Por el contrario, la película sin banda sonora llevará a los participantes a imaginar músicas consistentes con el tono afectivo que, en principio, parece sugerir la *diégesis*, es decir, enfatizarán lo que Martin denomina, función dramática. En definitiva, esperamos encontrar en este grupo de sujetos expresiones o elecciones musicales marcadas por lo que clásicamente se denominaban afectos menores (tristeza, melancolía, nostalgia).

Inmediatamente después de ver la película proporcionamos a cada participante un conjunto de cuestionarios³ que debía llevar consigo durante toda la semana siguiente. En ese mismo momento anotamos el número de celular de cada uno de ellos y les informamos de que, en el momento en que recibieran el primer

³ Incluimos un protocolo como anexo.

aviso (mensaje de texto), debían contestar a dicho cuestionario. Cada participante sabía que podía recibir entre 0 y 2 avisos diarios al celular, por lo que no tenía control alguno sobre el ritmo de avisos. Por supuesto, podía recibirlos por la mañana o por la tarde, al azar. El cuestionario tiene un único formato, por tanto, se repite en cada uno de los avisos, lo que nos ha permitido, como decimos, investigar las diferencias y/o semejanzas entre cada uno de ellos, y, por tanto, la dinámica de la estabilización (o transformación) del recuerdo y/o imaginación de los participantes. Se trata, sencillamente, de medidas repetidas. Cada participante ha recibido, en total, siete avisos al celular, teniendo en cuenta que un día recibieron dos, y un día no recibieron ninguno.

El cuestionario es una variante de los *Experience-Sampling Forms* que han desarrollado Bayles (2007) y Sloboda, O'Neill, e Ivaldi, (2001) para recoger la experiencia cotidiana de los estudiantes de música; esta variante, por supuesto, está adaptada al ámbito cinematográfico y su estructura es la siguiente: tiene una cabecera y dos secciones. En la cabecera recogemos la fecha, la hora de recepción del aviso y la hora de cumplimentación del cuestionario; en la Sección I, preguntamos qué está haciendo el participante y con quién; y, por último, en la Sección II, a través de una serie de dimensiones, intentamos recoger las características de la banda sonora que los participantes recuerdan y/o imaginan. En el caso de la versión muda, por supuesto, sólo imaginan, es decir, les pedimos que, en la medida de sus posibilidades, inventen o escojan una música que acompañe a lo que han visto. Asimismo, para intentar facilitar el trabajo, pedimos que, a la hora de rellenar el protocolo, sólo tuviesen en cuenta las escenas que se desarrollan en casa de Samuel, es decir, los intentos frustrados de suicidio, la conversación telefónica, y el desenlace fatal. Una última instrucción fue que no debían mirar los protocolos anteriores ni comentar nada con el resto de participantes.

Resultados

Una de las razones por las que hemos utilizado este procedimiento de cuestionarios y avisos al celular distribuidos al azar, tiene que ver con el hecho de que estamos interesados en la dinámica de la estabilización o convencionalización

de la experiencia musical de la banda sonora cinematográfica, en este caso, la de GBN. El trabajo de Shifres (op. cit.) ya nos abrió la puerta a la problemática de las relaciones entre banda sonora y banda de imágenes, y, en última instancia, con lo que el espectador recuerda, con lo que resuena en su memoria una vez que han pasado algunos días. El trabajo de Shifres, en definitiva, hace que el problema de la relación entre banda de imágenes y banda sonora deje de ser banal, es decir, nos permite dejar de pensar en la banda sonora como *mero* acompañamiento de las imágenes. Si utilizamos la terminología de Martin, la música deja de cumplir una mera función dramática o lírica, para pasar a ser vehículo de sentido de nuestra experiencia. Por lo demás, lo interesante de los procesos de convencionalización es que permiten ver cada vez un poco mejor qué es lo esencial del objeto estabilizado en la dinámica del recuerdo.

Parte cerrada: dimensiones cuantitativas

Por eso, ahora vamos a intentar analizar la dinámica de las atribuciones de tonos afectivos que los participantes de ambos grupos van produciendo a lo largo de la semana. Para ello, en primer lugar, vamos a mostrar dos gráficos obtenidos a partir de las respuestas que los participantes dan a una parte de la Sección II del cuestionario, cuyas dimensiones⁴, a su vez, parece que están razonablemente validadas en los estudios que antes hemos mencionado de Bayles (op. cit.). Pero antes veamos las tablas de datos.

Cada participante, en cada uno de los protocolos marcaba con una X en una de las casillas de cada una de las dimensiones de la tabla que vemos a continuación. Nosotros hemos transformado estas marcas en valores numéricos que han quedado ordenados de la siguiente manera (TABLA 2). Se trata, por así decir, de un truco estadístico con un fin didáctico.

	Mucho	Bastante	Algo	Nada	Algo	Bastante	Mucho	
--	-------	----------	------	------	------	----------	-------	--

⁴ Bajo nuestro punto de vista, estas dimensiones tienen un carácter discursivo más que cognitivo y/o afectivo en el sentido más habitual del término. Por otra parte, tampoco creemos que la música, escuchada o imaginada, posea, por sí misma, ninguno de estos atributos. Se trata, en realidad, de dimensiones sobre las que podemos decir algo, elaborar algún tipo de discurso que, al igual que la mayoría de nuestras categorías de análisis, están sujetas a procesos de mediación cultural.

Alerta	7	6	5	4	3	2	1	Pereza
Alegría	7	6	5	4	3	2	1	Tristeza
Soledad	7	6	5	4	3	2	1	Comunicación
Energía	7	6	5	4	3	2	1	Cansancio
Conexión	7	6	5	4	3	2	1	Distancia
Tensión	7	6	5	4	3	2	1	Relajación
Interés	7	6	5	4	3	2	1	Aburrimiento

TABLA 2

De tal suerte que si queremos ver la dinámica de la transformación y/o estabilización del recuerdo del tono afectivo atribuido a lo largo de la semana, podríamos obtener una medida de dicha calificación para cada uno de los avisos, y ver cómo evoluciona. Hemos obtenido las puntuaciones medias que cada uno de los sujetos da para cada uno de los avisos, en cada una de las dimensiones. Por tanto, hemos agrupado a todos los sujetos en una sola puntuación en cada uno de los avisos. Hemos obtenido dos tablas, una para los promedios de los participantes que vieron la película con banda sonora (TABLA 3):

Con banda sonora							
Dimensiones / Avisos	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7
<i>Alerta - Pereza</i>	4,67	3,33	4,33	4,67	5,67	4,50	3,67
<i>Alegría Tristeza</i>	3,33	3,33	3,83	4,83	4,33	4,50	2,50
<i>Soledad - Comunicación</i>	5,67	4,33	3,67	3,83	4,00	4,17	4,50
<i>Energía - Cansancio</i>	3,83	3,67	4,50	5,83	5,33	5,00	3,83
<i>Conexión - Distancia</i>	3,50	3,67	4,17	4,17	4,00	5,00	3,00
<i>Tensión - Relajación</i>	4,67	3,00	3,17	4,50	5,17	4,67	3,00
<i>Interés - Aburrimiento</i>	5,00	3,67	4,83	5,33	5,17	4,50	3,50

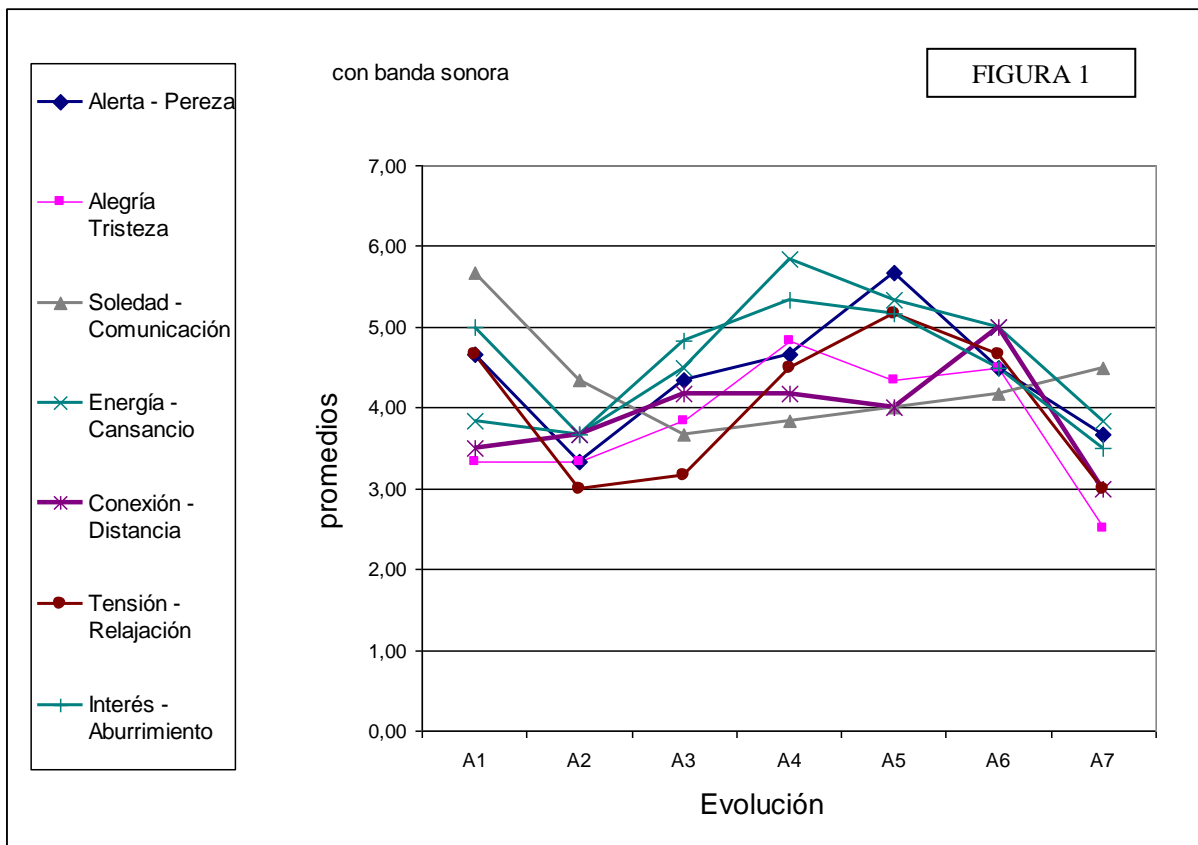
TABLA 3

Y una segunda tabla de los promedios de los participantes que vieron la película sin banda sonora (TABLA 4):

Sin banda sonora							
Dimensiones / Avisos	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7
<i>Alerta - Pereza</i>	3,40	3,60	3,50	3,50	3,50	3,50	3,52
<i>Alegría Tristeza</i>	2,20	2,30	2,25	2,25	2,25	2,25	2,26
<i>Soledad - Comunicación</i>	6,60	6,40	6,50	6,50	6,50	6,50	6,48
<i>Energía - Cansancio</i>	2,00	2,50	2,25	2,25	2,25	2,25	2,30
<i>Conexión - Distancia</i>	1,80	1,70	1,75	1,75	1,75	1,75	1,74
<i>Tensión - Relajación</i>	2,70	3,05	2,88	2,88	2,88	2,88	2,91
<i>Interés - Aburrimiento</i>	2,80	2,70	2,75	2,75	2,75	2,75	2,74

TABLA 4

De tal manera que, a mayor valor del promedio, mayor cercanía a la parte izquierda de la primera tabla, y viceversa; o, dicho de otro modo, a mayor valor del promedio, mayor cercanía al término de la parte izquierda del diferencial. Veamos ahora los dos gráficos que hemos mencionado hace un momento. El primero de ellos recoge las puntuaciones para los participantes que vieron la película con banda sonora (FIGURA 1):

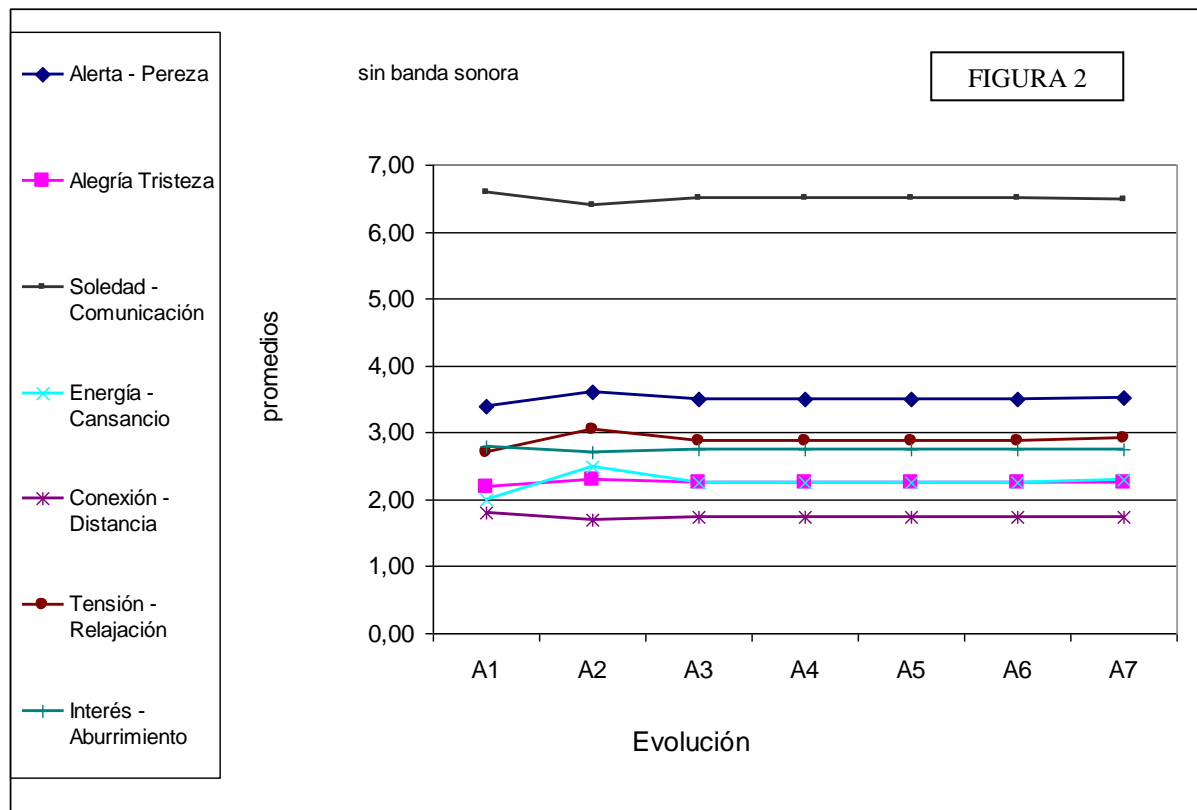


En general, podemos comprobar que se producen ciertas variaciones temporales desde el primer hasta el último aviso, es decir, que se produce cierto movimiento en las opiniones, calificaciones, etc., de los participantes en esta condición. Así, podemos observar que la mayoría de los promedios están por encima de 3, lo que significa que todos caen hacia la parte izquierda de la tabla (Alerta, Alegría, Soledad, Energía, Conexión, Tensión e Interés). Esta tendencia parece coherente, en general, con nuestro prejuicio, es decir, la versión sonora del corto produce en la dinámica del recuerdo elecciones musicales relacionadas, en general, con afectos mayores, salvo, quizá, cuando aparece la soledad.

Merecería la pena analizar cada una de las dimensiones por separado, o entre pares, etc., y ver si las diferencias que aparecen en las puntuaciones son significativas o no, y, por tanto, trabajar en futuras investigaciones sólo con aquellas dimensiones que sean verdaderamente relevantes. Nuestro objetivo, de momento, es ofrecer una primera aproximación a este fenómeno de convencionalización del

recuerdo de una banda sonora de una película, y, por tanto, por razones de espacio, no podemos profundizar en ello.

Comparemos ahora esta gráfica con la que se desprende de la tabla de promedios de los participantes que vieron la película sin banda sonora. El efecto de contraste es drástico (FIGURA 2):



En realidad, poco habría que comentar de este gráfico dado que es evidente el efecto de la convencionalización, la estabilización, o como prefiramos denominarlo. Sin embargo, este efecto tan claro debe ser interpretado mínimamente. En primer lugar, parece claro que una vez que los participantes eligen una determinada descripción de la banda sonora que, recordemos, **pondrían** a la banda de imágenes que han visto, ya no renuncian a ella. Ha desaparecido el elemento de contraste, el elemento que ha producido el cortocircuito: la banda sonora. Parece que la banda de imágenes, por sí sola, está fuertemente estabilizada o convencionalizada. Mejor dicho, parece que lo que está fuertemente convencionalizado, estabilizado, etc. es lo sugieren dichas imágenes. De ahí la horizontalidad de las gráficas. Veamos ahora de qué está compuesta la estabilización, esto es, cuál es la naturaleza de la música que imaginan los participantes.

Todas las dimensiones afectivas tienen una clara tendencia hacia el modo menor. El promedio de la Soledad no baja de 6, y parece claro que este resultado se desprende de la manera más habitual, culturalmente hablando, de entender la banda de imágenes que hemos visto. Recordemos brevemente que las secuencias de la película sobre las que los participantes tienen que responder son los sucesivos intentos de suicidio, la conversación con Eva y la explosión.

Por tanto, parece claro que si en la condición sonora esta dimensión tenía ciertas oscilaciones, tal y como hemos visto, parece evidente que tiene que ser por el efecto de la música, del sonido. Y lo mismo ocurre con el resto. Parece que la música que debería llevar la película ni produce Alerta ni Pereza, dado que el promedio se sitúa en medio de la gráfica; a partir de aquí, vemos cómo todos los promedios van, digamos, de mal en peor, y, el resultado no es muy esperanzador: Tristeza, Cansancio, Distancia, Relajación, Aburrimiento.

Tal y como mencionábamos unos párrafos más atrás, la única manera que se nos ocurre para dar cuenta de semejante resultado es que, en nuestra cultura no parece existir otra modo de entender unas imágenes como ésas, por sí solas. Qué podemos decir de una persona que el día de fin de año, no tiene a nadie con quien celebrarlo, que es ninguneado por sus compañeros cuando intenta salir de la oficina para tomar algo ellos, por el vigilante jurado cuando intenta despedirse de él a la salida de la oficina, y, por si fuera poco, también por la portera de su vivienda. Evidentemente, lo mejor que le puede pasar a este hombre es que se muera, y esta manera de contarlo es, ya, irónica. Sin embargo, ni aun presentando la tragedia de manera exagerada, tal y como hace la banda de imágenes por sí sola, los participantes parecen entender el aire irónico del relato. O, si lo hacen, es al principio de la semana, y no tardan en caer en tonos afectivos como los que aparecen en el gráfico.

Ya tenemos, entonces, una primera aproximación a lo que puede hacer la música con unas determinadas imágenes: que GBN sea visto como una tragicomedia o como una tragedia. Pero aún hay más. Pasamos ahora a analizar los datos cualitativos, obtenidos de la Sección II referidos a las preguntas en las que pedimos a los participantes si pueden identificar y/o nombrar la música, y a preguntas en las que pedimos que describan la música en términos de ciertas dimensiones, digamos, estructurales (melodía, armonía, textura, etc.). El resto de la

sección, es decir, la parte en la que pedimos a los participantes que describan la música en términos de estilos (pop, clásica, folk, jazz, otros), ha quedado en blanco en la mayoría de los cuestionarios, por lo que, por un lado, no será objeto de análisis en las páginas que siguen, y, por otro, el diseño de esta subsección queda pendiente de revisión para futuros trabajos.

Parte abierta: dimensiones cualitativas

Una vez más, por cuestiones de espacio nos resulta imposible dar cuenta exhaustiva de todas las respuestas que ofrecieron nuestros participantes a esta parte del cuestionario. No obstante, sí parece oportuno mostrar un resumen (TABLAS 5 y 6) de lo que recogimos en la pregunta de si nombrarían una obra musical que pudiera representar a la banda sonora que, en un caso, correspondería a lo que han escuchado (condición “con banda sonora”), y, en el otro, a la música que ellos imaginarían que debería llevar (condición “sin banda sonora”). Las columnas se corresponden con el aviso telefónico recibido:

Con banda sonora							
participante ⁵	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7
BERNARDO	adagio con final violento	ultima parte de la película "fantasía". Noche en el monte palado de Musorski y Ave María de Schubert	Noche en el monte palado y Ave María de Schubert. Final con explosión. Timbales, violento metal, toda la orquesta	sigo pensando en la misma musica "noche en el monte pelado y Ave María"	La misma que estos días de atrás, aunque últimamente pienso en una de las baladas/poemas de Leonard Cohen		
GRAZIELLA	no	mezcla entre estilo "el columpio asesino" y "maza"	swing lento	BSO Transpotting			
MARIA	Love Story	Singing in the rain	Quiero formar parte de ti, N. Y.	I'm believer (Smash Mouth)	Bailaré sobre tu tumba (Siniestro Total)		The last man (BSO The Fountain)
CONSUELO	Vals de Amelie	My funny valentine (Chet Baker)	No Surprises (Radiohead)	Try your wings (Blossom Deanie)	Trío de Schubert en mi m (creo)	ópera, pero no recuerdo si era Turandot	BSO Lucía y el sexo (Alberto Iglesias)
RIFF	la que suena al final de "La vida de Brian"	la marcha imperial de "El imperio contraataca"	adagio, de albinoni	final de "La vida de Brian"	"dímelo"	Lazy Dasy	"La vida de Brian"
TONY	Dibujos animados, a lo Warner Bros	Parecida a BSO de Doctor en Alaska	una marcha, como dibujos animados	marcha, de dibujos animados	una pieza de BSO de Doctor en Alaska	una canción de la banda sonora de Doctor en Alaska, no sabría decir el tipo, jazz tal	polka lenta

⁵ Para evitar las tediosas referencias a los participantes como ‘participante 1’, ‘colaborador 3’ o ‘sujeto 7’, hemos optado por una solución, creemos, más creativa: los nombres de los participantes se corresponden con los de algunos de los protagonistas del musical *West Side Story* (*West Side Story*, 1961), en concreto, de alguno de los miembros de las bandas callejeras que bailan y se enfrentan entre sí, respetando, por supuesto, el género de cada uno de ellos.

						vez	
VELMA	Clasica contemporánea	Clasica contemporánea	Clasica contemporánea	Clasica contemporánea	Clasica contemporánea	Clasica contemporánea	Clasica contemporánea

TABLA 5

Sin banda sonora						
	A1	A2	A3	A4	A5	A6
FRANCISCA	no la recuerdo bien					
ROSALIA					aunque no te pueda ver (Alex Ubago)	Piensa en mí (Luz Casal)
BABY JOHN	no	no	No	no	no	No
SNOWBOY	clásica, violín	xilófono	xilófono y bajo eléctrico	saxofón (Blade Runner)	saxofón (Blade Runner)	xilófono y bajo eléctrico (Akira Yamaoka and Rika Muranaka - Silent Hill (Otherside))
DOC	La danza del sable	BSO "Con la muerte en los talones"	Annenpolka de J. Strauss	Suite Peer Gynt, "Amanecer" o "La mañana" (1ª de la suite) de E. Grieg	Gymnopedie nº 1 (Satie)	Congratulations (P. Simon)
ANYBODYS	Johnny Mandel. Trompeta y orquesta. "Castillos de arena"	Ray Charles. "Amen" cantada por Elvis Presley	Zimmermann. Concerto para oboe. Movimiento: homenaje a Strawinski		Soleares: Sevilla es mi tierra. Niño Ricardo	Suena una radio del vecindario. Música española popular, ligera

TABLA 6

Creemos que la mejor manera de presentar estos resultados es hacerlo a través la idea de *aufgabe* acuñada por la primera Escuela psicológica de Wurzburg, formada, entre otros, por Wundt, Bühler, Messer, etc. La idea es muy sencilla, se trata de que una tarea, sea del tipo que sea y una vez que ha sido concebida como tarea, tiene diferentes maneras de ser entendida, y, por tanto, de ser ejecutada. No nos aproximamos al fenómeno musical, en cualquiera de sus versiones, de manera ingenua, sin prejuicio alguno. Las gráficas que acabamos de ver ya nos han

señalado algo en este sentido por el hecho de que unas mismas imágenes, con y sin música (banda sonora), sugieren diferentes afectos.

Desde esta premisa ya resulta justificado que no sean analizados todos los resultados, sino sólo aquellos que, en efecto, puedan ofrecer más claramente aquellas dimensiones musicales de las que participamos culturalmente. No es sólo que un participante pueda estar indicándonos el conjunto de dimensiones que, por así decir, tendría el grupo estadístico al que, en su caso, pudiera pertenecer. Más bien es al contrario, es la cultura la que nos proporciona los elementos necesarios para, por así decir, elegir lo que nos conviene en el momento en que nos conviene. Por supuesto, cabría hablar de una cultura cinematográfica con cierta especificidad que, de manera más precisa, colabora en las respuestas de nuestros participantes. Por tanto, los resultados obtenidos son, en realidad, discursos compartidos con otros, por otros, contra otros.

Seguramente existan más, pero para empezar, nos parece interesante partir de algo que pudiera entenderse como una polaridad: reacción frente a juicio. Acabamos de decir que no nos aproximamos de manera ingenua al fenómeno musical (y, por tanto, estético), sino que venimos cargados de prejuicios, sean del tipo que sean. Cuando hablamos de **reacción** nos estamos refiriendo a lo que las psicologías de corte naturalista han denominado sentimiento, emoción, etc., producidos en el espectador, lector, en definitiva, receptor, cuando queda expuesto a una determinada obra de arte. La *Sonata Patética* de Beethoven, por ejemplo, debería producirnos sentimientos, emociones cercanas a la tristeza, la melancolía, la desazón.

Este punto de vista podría dar cuenta, posiblemente, de la respuesta de ROSALIA, ya que nada más terminar de ver la película nos comunicó que pensó en el bolero interpretado por Luz Casal *Piensa en mí*, y no fue capaz de cambiar su elección. Es como si se hubiese quedado atrapada por el significado de un bolero como este. El ritmo es lento, desgarrador, y la letra, por supuesto, llena de desamor, rabia, dolor. Recordemos que esta participante ha visto la película sin banda sonora. Por ello, cabe pensar que es precisamente esta condición la que hace que las respuestas sean menos variadas. Sin embargo, podemos encontrar esta misma actitud de *reacción* frente a la película en BERNARDO y GRAZIELLA, y ambos la han visto con banda sonora. En estos dos casos, además, se produce un fenómeno

interesante: resulta difícil encontrar una pista, un argumento que hilvane sus respuestas, que pueda dar cuenta de su evolución (ver Tabla 5). Es como si la música no formase parte de sus vidas, de su quehacer cotidiano, a pesar de estar por todas partes: anuncios, transporte público, TV, espectáculos, etc., o, al menos no en relación con una película, es decir, en tanto que banda sonora. Nuestro participante 1, por ejemplo, a pesar de ser capaz de nombrar músicas para la película, dice que, de hecho, cuando la vio consideró que no tenía banda sonora; es como si no la hubiese procesado.

Por lo demás, las elecciones tanto de BERNARDO como de ROSALIA son las que típicamente se esperarían de una banda de imágenes como esa, culturalmente hablando. Los intentos de suicidio de un personaje que ha sido abandonado por sus compañeros, por el vigilante de su trabajo, por su portera, y, por supuesto, por la persona a la que pretende, constituyen una verdadera tragedia. De ahí el modo menor.

En el otro polo, es decir, del lado del **juicio** encontramos al resto de nuestros participantes, comportándose, por supuesto, de diferente manera. Conviene recordar en este mismo momento que nos interesan más los elementos culturales de los que participamos y con los que nos identificamos o con los que dialogamos que las personas mismas. Dicho con claridad: aunque parezca una manera despersonalizar la experiencia musical, y, por tanto, parezca que estamos perdiendo de vista las relaciones entre la vida, la existencia y la música, poco nos interesan nuestros participantes en tanto que personas. El interés estriba en que nos indican los elementos de la cultura a la que pertenecemos, y allá cada cual. No es nuestra tarea, tampoco, elaborar perfiles claros a través de investigaciones a gran escala. Veamos tres de ellos.

Seguramente las respuestas de TONY merecen, por sí solas, un análisis pormenorizado dada su riqueza y variedad: nombra la pieza, la describe con bastante exhaustividad, y, lo que es más interesante, inventa una melodía para cada aviso, que silba, graba y nos entrega en ficheros de sonido. Veamos su propia tabla (TABLA 7):

	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7
Nombrar	Dibujos animados, a lo Warner	Parecida a BSO de Doctor en	una marcha, como dibujos	marcha, de dibujos animados	una pieza de BSO de Doctor en	una canción de la banda sonora de	polka lenta

	Bros	Alaska	animados		Alaska	Doctor en Alaska, no sabría decir el tipo, jazz tal vez	
Melodía		muy tranquila, casi irónica	de una "marcha" con tubas, a un ritmillo con saxo y clarinete	animada, menos al extraer papelitos, es más tensa, expectante	tranquila, como una serenata	tranquila, irónica	polka lenta, tranquila, "a golpes"
Armonía		consonante	consonante	consonante	consonante	Consonante	consonante
Textura	monofónica	monofónica	monofónica	monofónica	monofónica	Monofónica	monofónica
Timbre	clarinete y violines	clarinete		percusión, para momento de tensión y clarinete y flauta el resto	clarinete o saxo	clarinete o saxofón	violín
Dinámica	lenta, relajada	lenta	lenta	lenta, tensa	lenta	Lenta	lenta
Letra	ninguna						
Expresión	misteriosa	tranquila	tranquila	Animada	pasota	Curiosa	pasota
Ritmo	tenso	dos por cuatro, lento		Vivo	lento	Lento	lento, un cuatro por cuatro
TABLA 7							

Las músicas "de dibujos animados" para los avisos 1, 3 y 4 se corresponderían con las típicas músicas de acompañamiento que la Warner Bros. colocaba a los dibujos animados de, por ejemplo, Bugs Bunny, extremadamente parecido a lo que ocurre en GBN, con el mismo tono irónico, burlón, divertido. Los avisos 2, 5 y 6 se corresponden con una pieza en concreto de la B.S.O. de la serie que en España se emitió bajo el título de *Doctor en Alaska (Northern Exposure)*, del compositor David Swchartz, cuyo ritmo lento y melodía de clarinete sugieren cierta ironía, en algún sentido. El séptimo y último aviso es también una composición de la B.S.O. de esta misma serie y, por tanto, también tiene este aire irónico, burlón.

Lo verdaderamente interesante es constatar cuánto se parecen las melodías que este participante silba y graba con las músicas que ha elegido y ha descrito en sus respuestas. Por un lado, las melodías que silba y graba para los avisos 1, 2, 5 y 6 se acercan mucho a *Alaskan nights*, una de las piezas incluida en la Banda Sonora Original de la serie, y, por otro, las de los avisos 3 y 4 se parecen a las músicas de la Warner Bros.; por último, la del séptimo aviso parece ser una especie de síntesis entre ambas. El ejercicio es, como se puede comprobar, extremadamente creativo. Juega con músicas conocidas para reelaborarlas, mezclarlas y colocarlas en un

contexto distinto al original. Es evidente que no se trata de *meras* reacciones frente al estímulo.

La objeción, en este caso, pudiera ser que este participante ha visto la película con banda sonora, y, por tanto, tiene más claves para desarrollar su creatividad. Vamos a ver inmediatamente que no es así. Los dos últimos participantes de los que vamos a hablar (DOC y ANYBODY) nos indican todo lo contrario. Veamos las respuestas de DOC (TABLA 8):

Sin banda sonora						
	A1	A2	A3	A4	A5	A6
DOC	La danza del sable	BSO "Con la muerte en los talones"	Annenpolka de J. Strauss	Suite Peer Gynt, "Amanecer" o "La mañana" (1ª de la suite) de E. Grieg	Gymnopedie nº 1 (Satie)	Congratulations (P. Simon)
TABLA 8						

Las tres primeras músicas son, en realidad, estridentes, rápidas, tensas, a medio camino entre la ironía, la broma, la comicidad, y la inminencia de la tragedia, el precipicio por el que, irremediabilmente, Samuel va a caer. Se trata, en el fondo, de músicas con una *función dramática*, ya que lo que tratan de resaltar es lo inminente del suicidio; no obstante, la solución creativa es evidente. Además, este participante se toma la molestia de reflexionar sobre sus propias elecciones. Veamos el comentario que hace a la elección del cuarto aviso (A4), Peer Gynt:

He elegido un tema que transmite esperanza, con ánimo creciente que nos empuja hacia una eclosión de emociones, que coincide con la entrada de toda la orquesta.

Se trata de subrayar el estado de ánimo del protagonista, contrastándolo con la situación trágica que se avecina y que él desconoce. Con esta melodía se incide en el contraste irónico entre una cosa y la otra.

Mi idea es que esta melodía representa una lectura distinta a las de las dos anteriores, aunque comparte con la anterior (la del tercer protocolo) la idea de un contraste entre lo que está ocurriendo y el desenlace que se avecina. Se me ocurre que en este caso, la melodía se empareja más con el estado del protagonista, mientras que en el otro (protocolo 3), la melodía se relaciona más con el escape de gas.

Esta es otra manera de ejercer el polo del **juicio** tal y como mencionábamos más arriba. Este participante sabe perfectamente el tipo de emociones, afectos (reacción) que deberían producir unas imágenes como esas, y, en efecto, propone músicas en ese sentido. Lo hace, sin embargo, una vez que ha reflexionado sobre el carácter irónico de dicha banda de imágenes, vistas las tres primeras respuestas. Y no sólo esto, sino que justifica tales respuestas, las analiza, las comenta y ofrece una solución razonada en cada caso, en relación, también con las respuestas que él mismo ha ido dando. En definitiva, ha reflexionado también sobre su propia evolución.

Por último, las respuestas de ANYBODYS son, en principio, mucho más complejas. Ray Charles y Zimmerman (homenaje a Stravinski) no concuerdan, en absoluto, el uno con el otro, y, a la vez, ambas son soluciones creativas a la banda sonora: Ray Charles, irónica; Zimmerman, extraña, siniestra, *new age*, por así decir, en ningún caso, melancólica, triste. En el último aviso (*Suena una radio del vecindario. Música española popular, ligera*) la banda sonora es propiamente *diegética*, es sonido que proviene del aparato de radio de Samuel Solo. Seguramente la cultura cinematográfica y musical de esta participante es la clave para entender la solución creativa de sus respuestas.

Discusión

Seguramente resulte poco ortodoxo incorporar a estas alturas una referencia teórica a este trabajo, aunque es posible que más de un lector la venga echando en falta casi desde la primera página. Nos estamos refiriendo a L. S. Vygotski. Desde nuestro punto de vista, *Psicología del Arte* (1932/1972) es el texto que menos repercusión ha tenido de toda la obra del autor ruso, entre otras muchas razones, porque en él no encontramos la versión más clara del Vygotski metodólogo ni, por supuesto, del psicólogo constructivista (ver, por ejemplo, Rivière, A., 1985 o Frawley, W., 1999, entre otros muchos). Sin embargo, la *catarsis* vygotskiana puede ayudarnos a entender, desde nuestro punto de vista, el conjunto de resultados que hemos apuntado hasta ahora. La *catarsis* se produce como consecuencia de lo que Vygotski denomina *reacción estética*, que no es otra cosa que el balance que resulta de “la lucha” entre las dos dimensiones básicas de una obra de arte: el *contenido* y la *forma*. Un individuo, sugiere Vygotski, se debate entre estas dos dimensiones a la hora de *reaccionar* frente a una obra de arte. Vygotski asume que en una obra de

arte estas dos dimensiones tienen un carácter profundamente antagónico. El resultado final, esto es, la *catarsis*, cae siempre del lado de *la forma*. En última instancia, podría defender Vygotski, lo que nos conmueve de las historias no son las historias mismas, sino la forma de contarlas.

La *crónica de un suicidio anunciado* de Samuel Solo es la historia tantas veces vista, contada, escuchada, de alguien abandonado a su suerte, arrojado a una gran metrópoli que lo ningunea sistemáticamente. Nada nuevo hasta el momento. Ahora bien, no debemos olvidar que estamos hablando de música, de las características de la música que acompaña a este pobre diablo en sus intentos frustrados de suicidio. La comicidad viene dada, como hemos visto, a partir de la música, ya que las imágenes por sí solas generan unos estados afectivos mucho más estables. Es posible que toda tragedia esconda en algún lugar una gran carcajada. Las imágenes por sí solas generan otro tipo de afectos distintos a los que acabamos de comentar; la música, por sí misma, es posible que también⁶. Bajo nuestro punto de vista, sólo parece posible que la dinámica de las emociones que acabamos de señalar se produzca como consecuencia de algo así como una anomalía, un cortocircuito, entre la banda de imágenes y la música. En efecto, estamos ante una tragicomedia y la banda sonora tiene, precisamente, esa vocación.

Por otro lado, la diferencia en cuanto a las tendencias que encontramos en el grupo sin banda sonora entre los resultados en el diferencial y en la tarea abierta representa posiblemente el efecto de una distinción crucial, que no siempre se toma en consideración en los estudios sobre los efectos afectivos de la música: la distinción entre reacción y juicio. En el primer caso, los participantes tienden a señalar en el diferencial la índole de su reacción emocional, o, incluso, del tono afectivo que ellos creen que la película quiere sugerirles. En el segundo caso, son, por así decirlo, más libres para emitir su juicio, ejercer su criterio, induciendo efectos de contraste, ambigüedad, ironía, etc. Es decir, en ausencia de un indicio razonable, actúan en ocasiones como lo hizo de hecho el director de la película en su caso: buscando efectos no convencionales y estéticamente interesantes, un modo de actuar más implicado, más activo, más comprometido, más cercano a la idea de reacción estética de Vygotsky que a la de las psicologías naturalistas de la

⁶ Esta sería una tercera condición “experimental”: sólo banda sonora.

experiencia estética. Este modo de implicación en la tarea es muy claro, por ejemplo, en las respuestas de ANYBODYS, que, como hemos visto, llega a proponer en la última llamada una solución abiertamente creativa e inesperada: la música aparece en la *diégesis*, la música nos alcanza desde el interior del relato: una copla popular española llega desde algún lejano aparato de radio al *leaving* de Samuel Solo a través del patio de vecinos. Se trata de una actitud que denota una superación de la lógica de la reacción, una *desautomatización* radical de la recepción, para proponernos que la recepción es siempre, potencialmente, creación.

En nuestra opinión el colapso entre reacción y juicio en el dominio de la recepción estética, y, en concreto, la subsunción del juicio a la lógica de la reacción, es una consecuencia clara del desarrollo histórico del proyecto de naturalización (y mecanización) de la experiencia estética. Bajo la lógica de este proyecto histórico el juicio estético sería entendido como una suerte de epifenómeno consciente de la mera reacción, biológicamente determinada, ante un estímulo [estético] en buena medida incondicionado. Sin embargo, el juicio estético exige justo como condición la objetivación reflexiva de la reacción y, en tal medida, una suerte de distanciamiento respecto al objeto al que se acomoda la experiencia estética. Este distanciamiento implica, en muchos casos, una estricta oposición al signo de la reacción. Sólo sobre la dinámica de este distanciamiento del juicio respecto a la reacción cabe pensar en algún tipo de cambio productivo en el dominio del arte. Esta distancia, a veces abismal, entre la reacción y el juicio es la distancia que la imaginación creadora necesita para abrirse paso más allá de la naturaleza.

Referencias

- *Filmográficas*⁷:

El Pianista, (*The Pianist*, 2002)

Gris en Blanco y Negro (*Gris en Blanco y Negro*, 1997)

- *Bibliográficas*:

Bayles, F. (2007) The prevalence and nature of imagined music in the everyday lives of music students. *Psychology of Music*, 35 (4), pp. 555-570

Bordwell, D. (1995) *El significado del Filme*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (1996) *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós.

Burch, N. (1987) *El Tragaluz del Infinito (Contribución a la Genealogía del Lenguaje Cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.

Frawley, W. (1999) *Vygotski y la Ciencia Cognitiva*. Barcelona: Paidós.

Jameson, J. y Gentner, D. (2003). Mundane comparisons can facilitate relational understanding. *Proceedings of the Twenty-fifth Annual Meeting of the Cognitive Science Society*.

Labrada, J. (2009) *El Sentido del Sonido. La Expresión Sonora en el Medio Audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial

Lipscomb, S. D. y Tolchinsky, D. E. (2005) The role of music communication in cinema. In D. Meill, R. MacDonald and D. Hargreaves (Eds.) *Musical Communication*. Oxford: University Press. Pp. 383-404.

Morin, E. (2001) *El Cine o el Hombre Imaginario*. Barcelona: Paidós.

Rivière, A. (1985) *La Psicología de Vygotski*. Madrid: Visor.

Shifres, F. (2006) Comprensión transmodal de la expresión musical. *Actas de la V Reunión de SACCoM*, pp. 157-177

Simeon, E. (1992) Programmi narrative e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso di "Entr'acte". En R. Dalmonte y M. Baroni (Eds.) *Atti di Secondo*

⁷ Hasta donde sabemos, no existe un estándar para hacer la referencia de una película en un texto, por lo que hemos procedido a incluir los datos que, genéricamente permitirían localizar la película: título de exhibición en España, título original, año de producción, dirección y productora. Lo que sí parece ser una convención es que las películas se citan por orden alfabético de título.

Convegno Europeo di Analisi Musicale. Trento: Università degli Studi di Trento, p. 389-399.

Sloboda, J. A., O'Neill, S. A. & Ivaldi, A. (2001) Functions of music y everyday life: and exploratory study using the Experience Sampling Method. *Musicae Scientiae*, 5 (1), pp. 9-32

Vygotski, L. S. (1932/1972) *Psicología del Arte*. Barcelona: Barral

ANEXO

Fecha	
Hora en que hemos contactado contigo	
Hora en que cumplimentas el cuestionario	

Sección I:

¿Dónde te encontrabas?

¿Qué era lo que estabas haciendo? Haz una breve descripción.

¿Con quién o quiénes estabas? Señala tantas opciones como consideres necesario.

A solas	Con tu pareja	Persona(s) con la(s) que vive(s)
Familia	Amigos/as	Profesional (p.ej.: dentista)
Conocidos/as	Desconocidos/as	Compañeros/as de trabajo

Si no estabas a solas, ¿con cuántas personas estabas?:

Sección II:

Como te hemos indicado, ahora quisiéramos que te centraras en la última secuencia que se desarrolla en la casa de *Samuel Solo*.

Lo primero que te pedimos es que te animes a ponerle una "banda sonora" a esa secuencia, y, en segundo lugar, que la cantes, tarareas, silbes o, si sabes tocar algún instrumento, la interpretes y la grabes en tu *mp3*.

¿Podrías identificar y/o nombrar dicha música?: _____

Si no puedes, intenta describirla en virtud del conjunto de criterios que a continuación te proporcionamos:

Pop	para bailar	Clásica	Contemporánea
	Soul		Opera/coral
	Rock		Orquesta
	"nº 1"		Cámara
			Solo instrumento
	Folk		Jazz
Otros: _____			

Utiliza, también, el siguiente conjunto de dimensiones para intentar describir el tono emocional de la música que has elegido:

	Mucho	Bastante	Algo	Nada	Algo	Bastante	Mucho	
Alerta								Pereza
Alegría								Tristeza
Soledad								Comunicación
Energía								Cansancio
Conexión								Distancia
Tensión								Relajación
Interés								Aburrimiento

Ahora, define brevemente la música en virtud de todas o de alguna de las siguientes dimensiones:

Melodía:

Armonía (relación consonante o disonante del conjunto de notas que componen la música):

Textura (voces y relación entre ellas: monofónica, polifónica, homofónica, etc.)

Timbre (permite distinguir la misma nota producida por distintos instrumentos):

Dinámica (rápida, lenta, ligera, ruda, etc.)

Letra (si procede):

Expresión (alegre, triste, sombría, luminosa, etc.):

Ritmo:

Por último, ¿has tenido en cuenta la banda sonora del cortometraje a la hora de responder a estas preguntas? Para todo lo que quieras añadir, dispones del reverso de la hoja. Muchas gracias de nuevo.