

Trípodos, número 19, Barcelona, 2006

La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión

Jaume Radigales

Teresa Fraile Prieto

Jaume Radigales es profesor titular de la Universitat Ramon Llull.

Teresa Fraile Prieto es estudiante de doctorado de la Universidad de Salamanca y autora de *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*.

Los dos autores forman parte del grupo de investigación "Música y cine: análisis, multidisciplinaridad y patrimonio cultural" de la Universitat Ramon Llull, de Barcelona.

Researches about communication can't deny music, from sociologist, anthropological or aesthetics perspectives, above all because audio-visual means serve to spread of musical products in the context of mass culture. Specifically, European research in communication must pay special attention to the role that music plays in audio-visual language. We can't forget audio-visual narrative in our days is built unfaillingly from the association of visual and sound, specially the music. That music insists expressively and narratively on the line shown in the image. That's way both materials (iconic/concrete and sound/symbolic) increase each other in the same context.

En los últimos veinte años, los estudios críticos sobre música e imagen han dado lugar a un *corpus* más o menos sólido que permite la interrelación de los estudios académicos con la praxis directa sobre el medio. Nuestro trabajo da una visión retrospectiva sobre los estudios llevados a cabo sobre música y audiovisual en países europeos del área latina e incide en la necesidad de intercambio entre investigaciones, fundamental para el desarrollo de nuevas propuestas en el ámbito de la comunicación de masas. Previamente nos preguntamos por un contexto “audiovisualizado” de la música, lo que legitima que sea estudiada por la sociología, la antropología o la estética, además de la musicología.

CUESTIONES PRELIMINARES: EL PAPEL DE LA MÚSICA HOY

El hecho musical contemporáneo vive sus propias paradojas. Por ello es importante establecer nuevos marcos de estudio para la música, que no puede entenderse sin los cánones de la posmodernidad¹ ni por sí misma. En las últimas décadas hemos conocido trabajos que, más allá de la musicología o la etnomusicología, han estudiado la música desde perspectivas estéticas, antropológicas o sociológicas, además de los *cultural studies*. Hay que dar un paso más y proponer nuevas perspectivas de análisis, a partir de la comunicación y sobre la base de una constatación en la que argumentaremos nuestro discurso: la “audiovisualización” del hecho musical o la “música audiovisualizada”. Porque la música puede entenderse —y estudiarse— a partir de los contextos que la producen, y no descubriremos nada nuevo bajo el sol si afirmamos que la nuestra es una era de entornos audiovisuales en la que la imagen en movimiento y los *mass media* parecen ser sinónimos de verdad, por mucho que se juegue con la ficcionalización de tales imágenes. Como dijera Benjamin, una vez que se ha entrado en la era de la técnica, el hombre necesita de ella para acercarse a la realidad, aunque tanto el cine como los medios audiovisuales siempre serán una interpretación de la realidad. Por eso hoy nos parecen más reales las imágenes a través de la televisión que los propios hechos si los viviéramos. En todo caso, el sonido se convierte en legitimador de la verdad visual porque apoya las imágenes, y es verdaderamente la dimensión sonora la que aporta el grado simbólico que determina la credibilidad de la información transmitida.

¹ Cabría aquí una primera paradoja: la posmodernidad no parece invitar al establecimiento de cánones.

Para abordar el estudio de la audiovisualización de la música cabría preguntarse por el viejo diálogo entre lo clásico y lo popular.² Puede parecer una *boutade*, pero si Blacking se preguntaba “hasta qué punto el hombre es músico”,³ también podríamos cuestionarnos qué es lo que define lo clásico en música. Sea cual fuere la respuesta, hoy no sorprendería que en un listado de músicos “clásicos” incluyéramos a Elvis Costello, Frank Zappa, Bob Marley, Paul McCartney o Jimmy Hendrix, mientras que en el listado correspondiente a los músicos (pop)ulares se incluyera a Mozart, Bach, Verdi, Johann Strauss, G. B. Pergolesi. O que los mezcláramos y que Mozart apareciera entre Madonna y Roger Waters.

¿Por qué sorprendernos? Del mismo modo que la lista de los primeros forma ya parte ineluctable de nuestras vidas porque sus obras pertenecen a todos, habría que recordar que *La flauta mágica* de Mozart se estrenó en un teatro de barrio en forma de *singspiel*, equivalente a nuestro “musical” de hoy en día; que Bach “inventó” el *jingle* publicitario con su cantata del café⁴ y que la gente oía su *Pasión según san Mateo* para asistir al oficio de Semana Santa en Santo Tomás de Leipzig;⁵ que Verdi vio su nombre estampado en *graffiti* de la Italia de su época,⁶ mientras que el “Va pensiero” de la ópera *Nabucco* era cantado por las clases populares; que los valeses de Johann Strauss que hoy escuchamos en la Musikverein de Viena el día de Año Nuevo a precios prohibitivos eran los aires bailables en el contexto del Imperio Austrohúngaro y que todo el mundo los escuchaba bajo los mil y un arreglos, o que Pergolesi arrebató a la ópera su dimensión de cartón piedra para presentar en escena a criados y pequeños burgueses en lugar de dioses y césares, propios de la *opera seria* que a partir de entonces empezó a tener los días contados.

La sublimación —siempre ficticia— de la música la ha convertido a menudo en apéndice de las clases dominantes y ha hecho de ella un valor de distinción cultural, pero la música en sí misma puede seguir perteneciendo al sustrato de lo popular. Las nuevas distinciones entre lo clásico y lo (pop)ular deberían redefinirse y se debería tener en cuenta el acceso rápido a la música desde cualquier

² SCARNECCHIA, Paolo. *Música popular y música culta*. Barcelona: Icaria, 1998.

³ BLACKING, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Vic: Eumo, 1994.

⁴ *Schweigst stille, plaudert nicht*. BWV 211.

⁵ De hecho, un espacio “audiovisual” como cualquier iglesia en la que el oficio se celebra en base a la participación visual (gestual) y acústica (música, palabra).

⁶ Con el acróstico “Viva V.E.R.D.I.” (Vittorio Emanuele Re D'Italia).

soporte y en cualquier dimensión espacio-temporal gracias a la reproductibilidad técnica estudiada por Walter Benjamin,⁷ que concedió a la música el don de la ubicuidad. Los nuevos espacios para la música, algunos audiovisualizados, como el concierto, enlazan con la cultura de masas y el cambio del concepto de distinción cultural analizado por Bourdieu.⁸ Por ello, y cada vez más, la música pierde su carácter analizable a través de la cronología histórica para convertirse en fenómeno social y estético, analizable a través de sus nuevos formatos y de su recepción.⁹

Dichos nuevos formatos, en los que la música se difunde por lo visual (íntimamente ligado a lo musical), son un fenómeno suplementario en la cotidiana asociación de imagen con música: hoy, el hecho audiovisual es concebido ya desde su creación como unitario; música e imagen son un hecho congénito. El resultado es que en la sociedad actual la propia imagen ya da lugar a la música. Aparte de formatos como el cine o la televisión, la retroalimentación audiovisual está presente en formatos como el videoclip, la música electroacústica (donde se trabaja a veces con la visualización de la onda), programas informáticos que convierten sonido en imagen, videoarte o las reinterpretaciones visuales de los conciertos. En consecuencia, si bien la musicología histórica sigue unos parámetros metodológicos bastante definidos, es evidente que el estudio de la música actual no puede concebirse fuera de los estudios de comunicación.

La música no es el único arte que vive este cambio de perspectiva analítica: en el otoño de 2005, el Centre d'Art Georges Pompidou de París presentó en la exposición *Big Bang* las obras de su fondo, no a partir de cronologías estériles, sino de contextos temáticos. Ahora más que nunca, el arte será relevante a través de las categorías y los modos y contextos de recepción. Los medios de comunicación son indispensables para la difusión y el posterior estudio de dichas categorías. La música, en consecuencia, puede y debe ser analizada desde los *media studies*, además de las disciplinas antes aludidas.

El "divorcio" entre lo culto (clásico) y lo popular no es nuevo, ya que aparece en los albores del siglo XX. Del mismo modo que las vanguardias plásticas se desmarcaron de lo popular y del arte de masas

⁷ Es lo que sostiene Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Colonia del Mar: Itaca, 2003).

⁸ BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1998.

⁹ Ésa es, en cierto modo, la tesis que defiende Nicholas COOK en *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 2001.

mediante la complejidad de sus discursos en paralelo a la emergencia de un arte barato, imitativo e industrializado (el *kitsch*), la “revolución” de Arnold Schönberg, con el alejamiento de la música de sus polos de “tradicionales” de gravedad (la armonía clásica), marcó ese divorcio. Paralelamente, casi simultáneamente, nacía una música a partir de la improvisación y sin exigencias canónicas: el jazz, vehículo de legitimidad de un pueblo de color (los negros del sur de Estados Unidos).

Al mismo tiempo se empezaba a democratizar el hecho musical mediante la reproductibilidad técnica que permitía acceder a la música en espacios variopintos y sin la necesidad de desplazarse expresamente a un auditorio o teatro para escuchar aquella música que, desde ese momento, tuvo significados, valores y poderes nuevos a partir de los nuevos formatos. Una música que defendía su valor desde los medios de reproductibilidad y de los parabienes de la industria, a veces imitativa y a menudo industrializada, aunque no siempre parangonable al *kitsch* visual. Ello coincidió con la ayuda que la música prestaba a un arte emergente como el cine, que ya desde sus orígenes no pudo prescindir de la música, a partir de entonces no ya pensada por sí misma sino para dotar de nuevos significados y expresividad a las imágenes en movimiento.

El consumo de la música ha cambiado y la ha condicionado formalmente. A consecuencia de ello, los estudios sobre la música también deben cambiar. Precisamente el consumo de la música ha sido uno de los primeros en experimentar el proceso de industrialización, y en cierta manera ha empujado a otros medios hacia la transformación industrial, debido a esa facilidad que tiene la música para interactuar con otros medios de comunicación, que la ha hecho evolucionar hasta la integración mediática. Al mismo tiempo existe un desarrollo paralelo de la música en la industria de la fonografía y de la música en la industria estrictamente audiovisual, con lo que su campo de acción se multiplica e invade los dos ámbitos comerciales a un tiempo. Además, la música es uno de los puntos de referencia para la innovación tecnológica, por eso muchos avances aparecen en la industria fonográfica.

PARADIGMAS DE LA POSMODERNIDAD Y RUPTURAS DISCURSIVAS

Uno de los paradigmas de la posmodernidad es la hiperfragmentación. A lo largo de los últimos cincuenta años hemos asistido a varias aplicaciones de ese paradigma: la hiperfragmentación de los estilos musicales y de la imagen y del discurso que integran ambos

soportes. La forma resultante más emblemática ha sido el videoclip, posible *Gesamtkunstwerk* de la posmodernidad,¹⁰ que ha permitido una nueva lógica en la presentación discursiva de la música a través de imágenes hiperfragmentadas. Ello ha dado lugar a la emergencia de nuevos soportes y formatos, desde la televisión hasta el cine digital, pasando por el videojuego o la escenografía de los macroconciertos, marcos naturales de esa música “audiovisualizada”.

Rotos los viejos discursos, y como si de un efecto de “Big Bang” se tratara, más de doscientos estilos musicales parecen habitar en las redes de la mal llamada música popular. Esto ha dado lugar a nuevos significados, valores y poderes a la música. Significados y valores que son sociales y poderes de corte económico y político, estos últimos vinculados a la industria generada por la propia cultura de masas. En consecuencia, se ha invertido poco en creatividad y mucho en envoltorios de corte efímero en aparente sustitución del “aura” benjaminiana, aparentemente perdida.

Pero otro de los paradigmas de la posmodernidad es el apropiacionismo de corte crítico, que, hiperfragmentando formalmente el discurso, permite recomponerlo en nuevas y sugerentes unidades de significado. Los referentes discursivos, pues, toman nuevas formas ante la reemergencia de estilos y “géneros”. El mal llamado “cine musical”¹¹ ha dado pie a nuevas formas de entender el supuesto género apropiándose de discursos icónicos y de referentes musicales en productos tan sugerentes como *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000) o *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2001), que pretenden haber reinventado dicho “género” a partir de nuevos conceptos formales, como el montaje, ya no a partir de la lógica del discurso musical sino a partir de un referente “posmusical”, como es la imagen.

Al mismo tiempo, lo efímero de los múltiples estilos musicales a los que antes se hacía referencia ha conseguido crear nuevos efectos en su presentación, como el que nos atrevemos a llamar “efecto *loop*”, que transmite una unidad cerrada de significaciones musicales basándose en la repetición sistemática y encadenada. A ello ha contribuido, sin lugar a dudas, la música electrónica, en todos sus formatos.¹²

¹⁰ RADIGALES, Jaume. “El videoclip com a obra d’art total. Sobre *Afrika Shox* (Leftfield), de Chris Cunningham”. *Trípodos*, núm. 17 (2005), p. 191-200.

¹¹ Mal llamado porque el cine, por definición, es musical.

¹² BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (eds.). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori, 2002.

El apropiacionismo (o la revisitación, un concepto quizá más positivo) rompe los viejos cánones y permite la emergencia de lenguajes híbridos. La iconoclastia aplicada a la música ha roto ya con los espacios tradicionales en los que aquélla se desarrollaba, para dar paso a nuevas realidades. El concierto no implica la pasividad del espectador y el teatro de ópera conlleva nuevas revoluciones, ahora a partir de lo escénico y ya no de lo musical. Directores de escena como Peter Sellars, Peter Konwitschny o Calixto Bieito han llevado la vanguardia teatral al mundo de la ópera y han sacado a ésta del inmovilismo en que se encontraba. Ya no es noticia que la Ópera de Hamburgo presente un nuevo *Don Giovanni* de Mozart, sino que se habla del Don Giovanni de Bieito. A nosotros nos gustaría más encontrar la solución intermedia y hablar del *Don Giovanni* “según” Bieito, porque la última preposición propuesta permite hablar de una interpretación “a partir de”. Mozart a partir del mito de Don Juan y Bieito a partir de Mozart, porque toda pretendida “creación” no es más que una “(re)creación” o “interpretación” de algo previamente existente. Bieito se erige, pues, en intérprete de Mozart. El teatro se convierte así en intérprete de la música a partir de nuevos formatos y sacando las obras originales de sus inmovilistas contextos.

105

El cine, cuando utiliza la música como punto de partida de la narración (ficción o documental), también permite una nueva comprensión de los sonidos organizados. El cine a partir de la música, o la música con la excusa del cine se convierte así en un texto nuevo. Nos encontramos entonces ante una narración documentada a partir de la música o ante un documental narrado a partir de la música, aun cuando se precise de la música para hablar en pretérito de un pasado más o menos lejano, y para ser fiel a las revisitaciones a las que se ha hecho referencia. Por ejemplo, el “rock de Manchester” necesariamente redivivo en *24 Hour Party People* (Michael Winterbottom, 2003).

LA NECESIDAD DE LA MÚSICA. PARADOJAS, JUEGOS, SÍMBOLOS Y FIESTAS

Cada vez más, la música se convierte en algo indispensable en nuestras vidas. Pero, paradójicamente, un arte destinado al oído se ha transformado en el peor percibido de cuantos estímulos estéticos nos rodean. El proceso propuesto por Schaeffer a través de las diversas escuchas deviene así un único y simultáneo acto que vive de la paradoja, porque, a pesar de necesitar la música, de haber

hecho de ella un reflejo de identidades sociales, sexuales y culturales, es el menos escuchado de los sonidos. Oímos pero no escuchamos y, en consecuencia, ni entendemos ni comprendemos.¹³

En *9 Songs* (2004), Michael Winterbottom plantea las relaciones entre un hombre y una mujer a partir —y siempre a partir— de sus encuentros en conciertos de rock. El sexo, mostrado sin pudor en la película, se erige en la columna vertebral de una película que —y ahí está la paradoja— lleva la música hasta en el título, pero que se convierte en la mera excusa. Inconscientemente o no, el realizador británico consigue reflejar un problema que ya forma parte de la propia música: oímos pero no escuchamos, aunque la música sea indispensable incluso para verterbrar nuestras relaciones afectivas y/o sexuales.

Es posible que todo ello tenga que ver con lo que Hans Georg Gadamer estudiaba a propósito de la actualidad de la realidad artística. Para el hermeneuta alemán, en el arte intervienen tres procesos: el juego, el símbolo y la fiesta.¹⁴

Fácilmente podemos asimilar tales procesos al devenir de la música en nuestros días. Para sintetizar, la celebración del juego festivo se recrea en los nuevos formatos “audiovisualizados”, en los que la música sirve como excusa o como finalidad en sí misma. El concierto planteado como videoclip en directo ejemplifica tal celebración en medio del símbolo (la música) y del juego (la puesta en escena). Lógicamente, la música celebrada en forma de *rave* o la cultura derivada del mundo del *acid*¹⁵ han transformado la música en celebración festiva. Buen ejemplo serían los espacios de encuentro estético ya institucionalizados, como los que tienen lugar en Barcelona alrededor de la música electrónica: el Primavera Sound y el Sónar.

Pero ello provoca una última paradoja: la del *live*. La música electrónica, uno de los momentos más interesantes en términos de creatividad que vive la música de las últimas décadas, está constituida sobre la base de una enorme paradoja e incluso de una enorme contradicción ya asimilada: el (re)creador/autor es un DJ y el disco de vinilo (reproductibilidad) dará origen al fenómeno artísti-

¹³ Utilizamos los conceptos presentados en SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.

¹⁴ GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

¹⁵ COLLIN, Mathew; GODFREY, John. *Estado alterado: la historia de la cultura del éxtasis y del Acid House*. Barcelona: Alba, 2002.

co. El *live*, pues, busca en lo grabado/reproducido la recuperación del aura benjaminiana y un cierto retorno a la esencia de un arte, el musical, que de hecho sólo existe cuando se vive en directo.

ESTADO DE LOS ESTUDIOS DE MÚSICA: NUEVOS CONTEXTOS

Establecido el contexto en que se encuentra la música hoy en día; descubiertas las absurdidades canónicas y la hipocresía de la división entre lo clásico y lo popular; dada, en definitiva, la denominación “audiovisualizada” de la música, llega el momento de constatar el panorama abierto por los estudios de comunicación a propósito de las relaciones entre la música y la imagen. Para ello utilizaremos el ejemplo del cine, que, como decíamos anteriormente, siempre ha sido musical. La música vertebró parte del significado discursivo de lo que se proyecta en la gran pantalla. Pero los contextos han cambiado y la música audiovisualizada se vive más allá del cine. Ahora el videoclip se ha convertido en hipertexto porque vertebró su discurso a partir del proceso de un genotexto (la música) hacia el fenotexto (el audiovisual).¹⁶

Perviven, no obstante, teorías sobre las relaciones entre la música y la imagen, y, hasta la fecha, las más interesantes son las que estudian precisamente los vínculos existentes entre el cine y la música. El cine, por su carácter evidente de arte, por un lado, y de divertimento, por otro, pero sobre todo de industria a gran escala, se ve continuamente envuelto en el titubeante espacio temporal de las tendencias sociales. Dentro de él, la música cinematográfica, como subapartado comercial de esta industria, está sometida a las mismas vacilaciones, modas e intereses comerciales. Por eso es muy representativa del papel que la música juega en los *mass media*, y su estudio, a su vez, es representativo de cómo los estudios de comunicación se han acercado a la música.

Lo más patente, en lo referente al estado de los estudios de comunicación sobre la música, es el abismo existente entre la rápida evolución del mercado, la industria y el nuevo contexto social de los productos musicales, y la carencia de estudios académicos que analicen estos hechos. Teniendo en cuenta que la industria cultural lleva ya implantada más de un siglo, no resulta lógico que

¹⁶ Utilizamos las denominaciones acuñadas por Régis DEBRAY en *Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994).

no se trate del tema con más profusión, sobre todo en el ámbito universitario y de investigación.

A ello hay que añadir que la musicología quizá no se ha encargado lo suficiente de la música para la imagen, tal vez a causa de la relativa juventud del medio (en comparación con otras artes), pero también a causa de esa concepción anacrónica que juzga la música para audiovisual como un tema menor. Si bien es cierto que gran parte de la musicología de los países latinos sigue anclada en metodologías muy historicistas, desde hace unas décadas ya se han realizado numerosos estudios que parten de otras perspectivas, es decir, estudios contextualizados, los cuales aportan un nuevo enfoque que abarca la sociología y la antropología, por lo que se sientan las bases para el estudio desde el punto de vista de la comunicación. En España, por ejemplo, podemos citar autores como Ramón Barce y Julio López, en los años ochenta, y, más adelante, Tomás Marco o Josep Martí.¹⁷

Por fortuna, también los estudios musicológicos comienzan a conquistar el ámbito de la música en el cine y la música para la imagen, como demuestra el hecho de que en los dos últimos congresos de la Sociedad Española de Musicología haya existido una mesa de estudio específica.¹⁸

Como se ha comentado más arriba, es imprescindible la reivindicación de unos estudios en los que no se distinga entre música clásica y música popular, porque, en todo caso, la diferencia estaría más bien en los contextos de difusión, que a su vez deben ser analizados. Por ejemplo, la diferencia entre la música electroacústica y la música electrónica es, en ocasiones, imperceptible, puesto que se mueven con los mismos medios de producción, pero precisamente se diferencian en los contextos de difusión. De hecho,

¹⁷ Algunas de las obras representativas son: AA.VV. *Música en el Tiempo*. Madrid: Sarpe, 1990; AA.VV. *Las industrias culturales y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981; BARCE, R. *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, 1985; BARCE, R. *Doce advertencias para una sociología de la música*. Lisboa: Fundação Coluste Gulberkian, 1987; HURTADO, L. *Introducción a la estética de la música*. Barcelona: Paidós, 1971; LÓPEZ, Julio. *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona: Anthropos, 1988; MARCO, T. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993; MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000.

¹⁸ Cf. VV.AA. "Música y creación audiovisual". En: LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

resulta realmente curioso constatar que el único campo de la musicología que realmente se interesa por estudiar la música desde su contexto contemporáneo sea la *popular music*, que comprende que los parámetros acostumbrados de calidad musical han sido suplidos por otros y los métodos de análisis musical tienen más que ver con la efectividad social o con conceptos como la autenticidad, que con verdades musicales de la musicología “tradicional”. El enfrentamiento entre los estudios musicológicos “estrictos” y los estudios de música popular viene justamente por la aplicación de criterios inadecuados al juicio de músicas de nuestra época.¹⁹

Por otro lado, así como en el ámbito anglosajón el estudio sociológico de la música en relación con los *mass media* lleva largo tiempo asentado (con autores tan relevantes como Frith, Middleton, Cook) como disciplina que está extendida en la universidad, en los países del sur de Europa aún no hemos conseguido crear un *corpus* propio riguroso.

LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Habríamos podido plantear este trabajo a partir de una bibliografía sobre las relaciones entre la música para cine, pero ésta es una tarea que merece un enfoque mucho más amplio, para el cual el espacio de que disponemos es insuficiente. Sin embargo (y añadamos que por desgracia), los estudios que se enfocan directamente desde la perspectiva de la comunicación son más escasos.

El problema principal es que los estudios de comunicación tampoco parecen haberse percatado de la importancia de la música en el audiovisual, y en el ámbito de los estudios superiores de Comunicación Audiovisual, lo más patente es la escasez del espacio dedicado a la música. En cambio, sí se hace referencia al estudio del sonido en el audiovisual y, como es natural, existen bibliografía y asignaturas al respecto,²⁰ no ocurre lo mismo, sin embar-

¹⁹ Un ejemplo relativamente reciente en España y que se relaciona con los estudios de comunicación es MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia. *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès, 1999.

²⁰ Dentro de los estudios de comunicación sobre el sonido cabe citar obras como ALTEN, S. *El manual del audio en los medios de comunicación*. Andoain: Escuela de Cine y Vídeo, 1994; RODRÍGUEZ, A. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998; ROSELLÓ DALMAU, R. *Técnica del sonido cinematográfico*. Madrid: Forja, 1981; RUMSEY, F.; McCORMICK, T. *Introducción al sonido y la grabación*. Madrid: IORTV, 1994. En su gran mayoría son obras que tratan más de la práctica que de la teoría.

go, con la música, puesto que en el ámbito del sonido apenas se trata de ella. Es más, aún no existe la conciencia de que la música es una parte diferenciada de la banda sonora, distinta de los sonidos y los diálogos, y con unas características y unas funciones muy diferenciadas, que merecerían un estudio específico en estas disciplinas.

Podemos mencionar unos pocos casos de obras bibliográficas realizadas en la esfera española de los estudios de comunicación. Rafael Beltrán Moner publicó en 1984 un manual práctico para *La ambientación musical* en los medios audiovisuales, que, aun siendo un acercamiento con conceptos demasiado simplificados, da unas ideas básicas bien organizadas. Algo similar a lo que presenta Zubiaur Carreño en su *Historia del cine y otros medios audiovisuales*, que al menos propone un espacio dedicado a la banda sonora y sus elementos. Con una tendencia mucho más teórica, pero también partiendo de las teorías de comunicación, más recientemente han aparecido los libros de Gertrudis Barrio y de Jaume Radigales, quien realiza una aproximación muy ligada a los contextos contemporáneos de comunicación.²¹

En los estudios de comunicación, en ocasiones se ha abordado la música desde una perspectiva semiológica, porque desde que se divulgaron los modelos de análisis comunicativos alrededor de los años cincuenta se encontraron por fin similitudes y una forma cercana para analizar la música, sobre todo para investigadores sin formación musical ni musicológica, al tratarla como un sistema de comunicación no lingüística pero con los requisitos de comunicación de un lenguaje. En Francia, por ejemplo, donde tanto proliferan los estudios de semiótica, el propio Roland Barthes la aplica a la música.²² Sin embargo, el tratamiento semiológico de la música no deja de revestir ciertos riesgos en cuanto a que resulta ser un análisis igual de cerrado que el análisis musico-

²¹ Las referencias bibliográficas exactas son BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1984; GERTRÚDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003; RADIGALES, Jaume. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2000 (Materials, 1); RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípod, 2002.

²² Cf. BARTHES, R. *El "grano" de la voz*. México: Siglo XXI, 1983; BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

lógico estricto, y la ambigüedad que siempre presenta la música es uno de los pasos insalvables para la objetividad semiológica, con el que siempre ha de contarse en el acercamiento musical. Por otro lado, lo interesante de un estudio de la música dentro de los *media studies* es la interrelación y cómo interactúan medios diferentes complementándose.

La diferencia estructural de los estudios musicales, cuya aplicación en el ámbito universitario está muy lejos de ser alcanzado en esta parte del viejo continente, provoca cierto “éxodo” de algunos de los compositores españoles, como Eva Gancedo, Roque Baños o Xavi Capellas, que han tenido que ir al Berklee College of Music de Boston para realizar una mejor formación como compositores de música para el audiovisual.

La unicidad de los estudios musicales superiores en los países anglosajones beneficia la relación entre la teoría y la práctica (como demuestra la abundante bibliografía),²³ mientras que en los sistemas europeos, en concreto en el caso español, la separación en los estudios de conservatorio y universidad no deja espacio para que los estudios teóricos de comunicación influyan de una forma directa en la composición. Por eso, una de las dificultades esenciales de los estudios de música para audiovisual es la separación de la teoría y la práctica. Así, los estudiantes de composición que pretenden dedicarse al campo de lo visual tienen dificultades para encontrar una formación específica. Afortunadamente, empiezan a ser habituales cursos de formación específica, que comienzan a tratar la música como lo que es: un producto, aunque artístico, de comunicación de masas.

Ante el panorama que hemos expuesto hasta aquí, cabe concluir que el estado de la música en los estudios de Comunicación Audiovisual de los países europeos del área latina (como ejemplo hemos expuesto el caso de España) se encuentra aún en un momento inicial. Puede decirse que nos hallamos en una fase de cambio, desde una primera etapa de formación de un *corpus* teórico de estudios aislados a una segunda etapa que dará lugar a una mayor relación interdisciplinar, tanto entre la teoría y

²³ Existen manuales prácticos clásicos, como ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992; KARLIN, Fred; WRIGHT, Rayburn. *On the track*. New York: Schirmer Books, 1990, o WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

la práctica como entre las diferentes disciplinas desde las que es necesario acometer el estudio de la música en el audiovisual, esto es, desde el ámbito de la comunicación. Por lo tanto, este trabajo también pretende reivindicar la necesidad de un estudio exhaustivo de la música en su nuevo contexto, analizándola desde el punto de vista de la imagen y teniendo la universidad como imprescindible ámbito académico para su investigación.