

# Hacia una semiomúsica del cine

SEBASTIÁN MARIANO GIORGI

Université de Limoges (France)

## Abstract

El TEMA es *la música en la construcción del sentido en el discurso cinematográfico*. La INTENCIÓN es la de colaborar con la construcción de una *semiótica de la música del cine*; es decir, que esta labor pueda ser útil para una eventual dirección *hacia una semiomúsica del cine*.

La HIPÓTESIS fuerte que subtiende este trabajo es la siguiente: *el discurso cinematográfico ha ido complejizando sus dispositivos de captación del 'audioespectador'*. Como una *'estructura disipativa'*<sup>[\*]</sup> se adapta y autoorganiza mediante la apropiación de elementos del entorno con el único fin de capturar a su público, al menos durante el tiempo de la proyección. El uso de la música es un elemento clave para entender el mecanismo de su eficacia fascinadora.

La otra hipótesis: *en el discurso cinematográfico la música opera en muchos casos como un entimema*. Dicho de otra manera, *su función es entimémica*.

El OBJETIVO GENERAL es *discriminar el papel de la música en la construcción del sentido en el film*, mientras que los OBJETIVOS ESPECÍFICOS son *explicar algunos recursos musicales generadores de sentido a partir de los aportes de la semiótica musical*, así como también *explicitar el valor retórico de lo sonoro en el discurso cinematográfico*.

El PLANTEO GENERAL se fundamenta en la articulación pertinente entre una *semiótica discursivo narrativa, audiovisual* y una *semiótica musical*, entendiendo a la música como *arte que usa el hombre para expresar algo mediante los sonidos y el silencio*, a fin de precisar algunas especificidades de la relación tensional que se establece entre el 'aparato de base' (cámara/pantalla) y el audioespectador.

Intentaremos dar cuenta del encuadre epistemológico que sostiene a la semiótica discursivo-narrativa audiovisual musical aquí propuesta. El marco teórico estará constituido por los antecedentes históricos de la semiomúsica del cine cuyo derecho a existencia intentamos ejercer. La función mágica de la música, el ethos musical y la retórica serán evocados. Asimismo, y para arribar al punto de llegada de su constitución propiamente dicha, nos detendremos en el esbozo de algunos principios de las disciplinas que —según nuestro criterio— conforman (o deberían conformar) una semiótica musical del discurso cinematográfico. Así, pues, transitaremos por una semiótica general, por algunas semióticas particulares fundamentales como la semiótica de la música, semiótica audiovisual, narrativa y de las pasiones.

[\*] Las estructuras disipativas constituyen la aparición de estructuras coherentes, autoorganizadas en sistemas alejados del equilibrio. El término estructura disipativa busca representar la asociación de las ideas de orden y desperdición —o disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden.

## MARCO TEORICO

### 1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

#### 1.1. Función Mágica de la Música

En tiempos remotos, cuando el «pensamiento mítico» reinaba en la humanidad, se atribuía a la música **poderes** sobre la naturaleza, incomprensibles para la mentalidad común forjada en nuestros días. Siguiendo a Cassirer, el **mundo mítico** se halla, como si dijéramos, en un estado mucho más fluido y fluctuante que nuestro mundo teórico de cosas y propiedades, de sustancias y accidentes. Para poder captar y describir esta diferencia podríamos decir que lo que primariamente percibe el mito no son caracteres objetivos sino **fisiognómicos**<sup>[1]</sup>.

La naturaleza en su sentido empírico o científico puede ser definida como «la existencia de las cosas en cuanto está determinada por leyes universales». Semejante ‘naturaleza’ no existe para el mito; su mundo es dramático, de acciones, de **fuerzas**, de poderes en pugna. En todo fenómeno de la naturaleza no ve más que colisión de estos poderes. La percepción mítica se halla impregnada siempre de **cualidades emotivas**; lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente. *Los objetos son benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes.*

Según el mismo autor, la visión que el hombre ‘primitivo’ tiene de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica, es **‘simpatética’**<sup>[2]</sup>; es decir que posee la convicción profunda de una solidaridad fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares.

Advertimos que desde el punto de vista mítico (y esotérico) la música reviste trascendental importancia. Ya el *Antiguo Testamento* señala el poder que tiene para provocar un estado de encantamiento o exaltación. Al parecer, el ritmo ejerce una acción excitante o deprimente sobre las facultades emotivas; es decir, el ritmo predominante en un ambiente específico podría ser considerado un factor determinante de la acción mágica o de **encantamiento** debido a su rol principal en la creación de la atmósfera necesaria.

[1] Fisiognómico viene de fisiognomía, cuyo fundamento filosófico proviene de la Escuela Alemana, fusión de las doctrinas de Platón y Aristóteles (y sus derivados), de la mano de Kant y Leibnitz. Esta escuela supone la existencia de una armonía, establecida desde el principio por el Ser Supremo, entre los procesos internos del alma y los objetos externos de la Naturaleza. (ver Colomar, Orenca; *Fisiognomía*, 1975, pág. 17)

[2] Simpatética viene de simpatía, del latín *sympathia*, y esta del griego (*syn* [con] + *pathein* [sentir]). En el campo de la medicina, es la relación entre órganos simétricos, que hace que cuando uno padece una dolencia, la experimenta el otro también (ver García-Pelayo, Ramón; *Pequeño Larousse*, tomo 2, 1972, pág. 829). La misma raíz lexemática o infijo encontramos en /empatía/, cuyo significado es: participación afectiva de un sujeto en una realidad ajena (ver Marred, *Diccionario Enciclopédico*; 1997, pág. 323). En ambos casos, podemos apreciar la relación de solidaridad que subyace.

## 1.2. El Ethos Musical

Para los griegos, el *ethos* era un poder emocional que tenía la música sobre los oyentes, y si bien gran parte de su poder dependía del estado previo de éstos, su potencialidad era de una magnitud extraña a nuestra concepción actual del arte musical.

Para Aristóteles, las escalas musicales diferían esencialmente unas de otras, y quienes las escuchaban eran afectados de distinta manera por ellas. Según el gran filósofo, la música actuaba de diversas maneras sobre el ser humano, pudiendo:

- i) **Provocar** un aumento de la actividad y llevar al hombre a realizar acciones heroicas, impulsivas o voluntariosas; poder que se reconocía como *ethos praktikón* (= práctico), y las melodías que lo poseían fueron llamadas ‘activas’.
- ii) **Estimular** e intensificar la fuerza espiritual, desarrollando la firmeza moral; las melodías que tenían tal poder fueron designadas como ‘éticas’, el *ethos* correspondiente era el *éthikón*.
- iii) **Debilitar** y corroer el equilibrio moral, poder que se atribuía a las melodías que poseían un *ethos threnodes* (de *threnos* = canto plañidero) o un *ethos malakón*. El modo lidio se consideraba apropiado para la música trágica y dolorosa, por lo que era empleado en los cantos fúnebres.
- iv) **Llevar** al éxtasis, a la pérdida momentánea de la conciencia volitiva y activa, efecto propio del *ethos enthousiastikón*; *ethos* propio de los ritos de Dionisio; *ethos* conveniente a la música religiosa que debía acercar al hombre al dios. Semejante poder lo tenía el modo frigio.

También los ritmos poseían su *ethos* que, en general, se asociaba con el género y el modo, pero que podía variar (y mucho) según el movimiento en el cual se ejecutaba la melodía.

## 1.3. Retórica

Es interesante observar la **intención pragmática** (ligada a la defensa —sin la fuerza física— de la propiedad) que, al parecer, existió en el origen de la retórica. Advertimos una clara búsqueda de **manipulación** a través de todo un andamiaje discursivo, un hacer —hacer que nos recuerda la ‘función conativa’ descrita por Roman Jakobson en su memorable artículo *Lingüística y Poética* de 1981.

Eco, por su parte, nos dice que la retórica clásica se consideraba un arte (pero también una ciencia) de la persuasión. Pero a la **persuasión** no se la consideraba un artificio culpable sino que, más bien, estaba orientada socialmente; de hecho, constituía una forma de razonamiento que no partía de primeros ‘principios incontrovertibles’ (como los de la lógica aristotélica [i) identidad, ii) no contradicción y iii) *tercio excluso*]) y no operaba mediante ‘silogismos apodícticos’.

La retórica, al igual que la dialéctica, se ocupaba de ‘premisas probables’, abiertas a la discusión y a la refutación: sólo que, mientras que la dialéctica debía sacar a partir de dichas premisas conclusiones aceptables racionalmente, la retórica articulaba sus propios silogismos (o ‘entimemas’) para mover pragmática, emocionalmente, al destinatario.

De acuerdo con Barthes, el ‘entimema’ ha recibido dos significados sucesivos (pero no contradictorios): i) para los aristotélicos es un silogismo basado en verosimilitudes o signos, y no sobre lo verdadero o inmediato (como —según el francés— sería el caso del silogismo científico); el ‘entimema’ es un silogismo retórico, desarrollado únicamente en el nivel del público (en el sentido que decimos *ponerse al nivel de alguien*), a partir de lo probable, es decir: a partir de lo que el público piensa; es una deducción con valor concreto, planteada con vistas a una presentación («es una especie de espectáculo aceptable») por oposición a la deducción abstracta, hecha exclusivamente para el análisis; es, también, un razonamiento público, manejable fácilmente por hombres incultos. En virtud de este origen, el ‘entimema’ procura la persuasión, no la demostración. Para Aristóteles se define por el carácter verosímil de sus premisas».

El mismo autor nos aventura al otro significado pues, según él, a partir de Quintiliano prevalece una nueva definición: ii) es un **silogismo incompleto**, un silogismo abreviado: no tiene «ni tantas partes ni tan distintas como el silogismo filosófico»: se puede suprimir una de las dos premisas o la conclusión: es, pues, un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres, y que por esta razón es simplemente, «guardada en la mente» (*en thūmo*).

Lo escrito en el párrafo anterior sugiere no pocas consecuencias; algunas consideraciones psicológicas serían pues necesarias para entender la magnitud de su importancia. A propósito de los *resortes del placer del ‘entimema’*, Barthes especula (con genial agudeza) que el ‘entimema’ posee los atractivos de un encantamiento, de un viaje: se parte de un punto que no requiere ser probado, y desde el que se va hacia otro punto que tiene necesidad de serlo; se tiene el sentimiento agradable (por más que proceda de un forzamiento) de descubrir algo nuevo mediante una especie de **contagio**, de capilaridad, que extiende lo conocido (lo opinable) hacia lo desconocido.

#### 1.4. Música

Respecto de la conexión entre retórica y música, podemos decir que a menudo ha sido bastante íntima; sobre todo en el Barroco. La influencia de los principios de la retórica afectaron profundamente los elementos básicos de la composición musical.

Toda relación entre la retórica y los conceptos musicales se originó en la extensa literatura elaborada por los griegos antiguos y los escritores romanos, en particular la de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Para dar un ejemplo, el redescubrimiento de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, en 1416, proveyó de una de las fuentes inestimables para el incremento de la unión entre **retórica** y **música**, pues en ella el autor subraya —como ya lo había hecho Aristóteles— las similitudes entre ambas. El propósito de su trabajo, y de todos los otros estudios de oratoria desde la Antigüedad, es el mismo: *instruir al orador en los medios de controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia* o, en el lenguaje de la retórica clásica y más tarde en los tratados de música, capacitar al orador (así como al compositor) para mover los ‘afectos’ de la audiencia.

## 2. CONSTITUCIÓN DE UNA SEMIOMÚSICA DEL CINE

### 2.1 Semiótica General

Para Hjelmslev —de acuerdo con la explicación de Greimas— la semiótica es «[...] una jerarquía (= una red de relaciones), jerárquicamente organizada (clases → componentes); dotada de un doble modo de existencia paradigmático y sintagmático (y por tanto, capaz de ser aprehendido como sistema o como proceso) y provista de Plano de la Expresión y Plano del Contenido, cuya relación constituye la función signo».

Asimismo, intenta una primera tipología de las semióticas acorde con la complejidad de su estructura:

- Semióticas monoplanas (considera que estas no son semióticas y prefiere llamarlas ‘sistemas simbólicos’): los juegos y la música son algunos ejemplos.
- Semióticas biplanares (denotativas): las lenguas son un ejemplo.
- Semióticas pluriplanares: dentro de esta categoría se ubican las connotativas (no es una lengua y el plano de la expresión está constituido por otra semiótica; ejemplo, formas retóricas del lenguaje) y las metasemióticas (semiótica que trata de otra semiótica, o sea que su plano del contenido es otra semiótica, noción ligada a la de ‘metalenguaje’; ejemplo, la lingüística).

Eco, en su Tratado, amplía la noción de ‘función signo’ a la de ‘función semiótica’. Sostiene que «cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la EXPRESIÓN del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el CONTENIDO del primero. Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación».

Pero donde el semiótico italiano se rebela contra las afirmaciones de su maestro danés es en la tipología de las semióticas o, en todo caso, en la ubicación de la música dentro de las ‘monoplanarias’. Tenemos, así, en Umberto Eco, a un poderoso aliado a fin de postular a la música como una semiótica ‘biplanaria’ (o, incluso, ‘pluriplanaria’), cuyo aspecto semántico (‘plano del contenido’) difiere del lingüístico aunque, no por ello, sería lícito argumentar su inexistencia.

Sobre la distinción que Hjelmslev hacía entre *semióticas* y *sistemas simbólicos* (como los juegos, el álgebra, la lógica formal y la música [sistemas en que la ‘forma de la expresión’ coincide con la ‘forma del contenido’]), el maestro alessandrino explica los supuestos sobre los que el danés erige su posición teórica al decir que eran sistemas ‘monoplanarios’, «[...] porque son CONFORMES, mientras que el lenguaje (y las semióticas) SON BIPLANARIOS Y NO CONFORMES. En cuanto tales, no son interpretados, sino interpretables. Hjelmslev considera que la prueba de la presencia del signo no radica en el hecho de que pueda asignarse un contenido a una expresión, sino en el hecho de que el contenido no sea conforme con la expresión».

Ante la posición teórica del danés, Eco responde que «[...] estamos invirtiendo la posición hjelmleviana, es decir, afirmando que *la prueba de la existencia del signo radica en el hecho de que se pueda asignar un contenido a una expresión y no en el de que exista o no conformidad entre los dos planos*».

La conclusión a la que llega (y nosotros junto con él [y de la cual partimos]) es la de que «[...] sin lugar a dudas el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente que el hombre conoce; pero que, a pesar de ello, existen otros artificios capaces de abarcar porciones del espacio semántico general que la lengua hablada no siempre consigue tocar».

## 2.2 Semióticas Particulares

### 2.2.1 *Semiótica de la Música*

Jean Jacques Nattiez es uno de los iniciadores de la semiótica musical. El canadiense tiene por hipótesis lo siguiente: *La música es mucho más que un texto compuesto por meras estructuras o configuraciones, ya que se conforma con los procedimientos que le dieron origen, actos compositivos, y los que ella misma origina, actos de interpretación y de percepción.*

Para Nattiez, *un objeto de cualquier tipo adquiere 'significación' para un individuo cuando puede ubicar dicho objeto en relación con áreas de la experiencia vital, es decir, en relación con una colección de otros objetos que pertenecen a su experiencia del mundo.*

En el mismo capítulo, sostiene que *el significante musical remite a un significado que no posee significante verbal.* Es esta particularidad la que caracteriza al dominio simbólico musical.

Un **evento musical** posee **significación** cuando apunta o nos crea **expectativa** acerca de otro evento, es decir que resulta 'predictivo', que hace referencia al futuro y desafía al auditor a participar en su mente del diseño de la sustancia musical que sobrevendrá en lo inmediato. *Si algo puede ser llamado semiosis musical es la experiencia requerida para predecir música.*

Los seres humanos somos 'animales simbólicos' ya que frente a una 'evidencia' intentaremos explicarla, darle **significación**. Esto es exactamente lo que pasa con la música. Pero cuando escuchamos una obra, ¿se está narrando explícitamente algo? El discurso musical se desarrolla en el tiempo y genera recuerdos, premoniciones, expectativas y resoluciones. Si podemos hablar de '**narrativa musical**' es porque la música posee una 'dimension sintáctica'.

A diferencia de Nattiez, Eero Tarasti afirma (en *Sémiotique Musicale*) que la música es narrativa.

De acuerdo con el autor, lo que Schenker ha intentado explicitar con su concepto de *Ursatz* puede ser comparado al préstamo ulterior a la química, hecho por A. J. Greimas, del término 'isotopía'. *Una 'isotopía' es la iteración de una serie de categorías semánticas cuya redundancia garantiza la coherencia y la inteligibilidad de todo texto o encadenamiento de signos.*

Pero, también, la isotopía puede darse al nivel del plano de la expresión, como una recurrencia de elementos fémicos<sup>[3]</sup>.

En música, se entiende por isotopías los principios que articulan el discurso musical en secciones coherentes. Si Schenker considera que no existe más que una isotopía (la *Ursatz*) se podría afirmar que, por el contrario, hay de hecho muchas 'isotopías' a diferentes niveles.

[3] Fémico viene de /fema/, término que ha propuesto B. Portier para designar el rasgo distintivo del plano de la expresión, en oposición al /sema/ (rasgo del plano del contenido). (Ver Greimas, A.J. y Courtés, J., *Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, 1990, pág. 174)



Cuando muchas isotopías que se imbrican pueden funcionar simultáneamente, hablaremos más bien de ‘isotopías complejas’. Por ejemplo, dos ‘isotopías rítmicas’ se imbrican en el *Minuetto* de la *Partita en Sol Mayor* de J. S. Bach.

Se puede hablar de ‘isotopías complejas armónicamente’, como en el *Todesmotive* de la *Walyrie* de Wagner.

El tipo de **textura** puede funcionar como isotopía: Beethoven fue el primer compositor en crear su primera isotopía fundada en el timbre (por ejemplo, las variaciones del movimiento de la *Quinta Sinfonía*).

La ‘**estrategia narrativa**’ puede ser considerada como isotopía. En música, el mismo tema —o la misma idea temática— puede ser presentado bajo una luz distinta, induciendo entonces a un cambio; una alternativa inesperada que conduce, por ejemplo, sea al cumplimiento de la acción (‘perfectividad’), sea a su no cumplimiento (‘imperfectividad’). La *Ballade en sol mineur* de Chopin es un ejemplo.

Tarasti nos dice que podríamos ensayar otra vía e intentar mostrar que las estructuras narrativas existen también a nivel del enunciado musical. *La jerarquía de las alturas produce un efecto de sentido psicológico que sentimos como una tensión*, o —para retomar la terminología de Greimas— como un ‘querer’ y como un ‘deber’ entre los sonidos. De esta manera, el movimiento narrativo de una obra musical, sus curvas tensivas entre el comienzo y el fin (incoactividad/duratividad/terminatividad, para Greimas), se manifiestan a un nivel puramente estructural.

La cita es de Greimas, cita de autoridad que Tarasti utiliza para explicitar la amplitud que tiene en su teoría el concepto de ‘narratividad’, en tanto **principio fundador de todo discurso**.

### 2.2.2 *Semiótica Audiovisual*

Michel Chion es profesor de la Universidad París-III, si bien no se trata de un semiótico, podemos —no obstante— semiotizar sus categorías. Por el neologismo ‘**audiovisión**’ el autor considera la resultante de una combinatoria, es decir, la **influencia** y la **transformación** de una percepción sobre la otra: «[...] no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve».

Con ‘audiovisión’ —nos dice Chion— designamos el tipo de percepción propio del cine y la televisión, pero que también experimentamos con frecuencia *in situ*, y en el que *la imagen es el núcleo consciente de la atención, pero que el sonido aporta en todo momento una serie de efectos, de sensaciones y de significados que, mediante una fenómeno de proyección, se atribuyen a la imagen y parecen derivar naturalmente de ella*.

Hay una noción que también opera (y de manera contundente) en el párrafo anterior. Se trata de la ‘**imantación espacial**’ del sonido por parte de la imagen. Cuando situamos visualmente una fuente sonora (ser humano, animal, máquina, objeto, etc.) en un determinado punto del espacio y, por diversas razones, el sonido que está asociado con él proviene mayoritariamente de otra dirección, *oímos, sin embargo, que este sonido proviene del lugar en el que vemos la fuente*.

Además de la ‘imantación espacial’, otra de las nociones que opera en la base de los efectos audiovisiógenos es la de ‘síncresis’, fenómeno psicofisiológico espontáneo y reflejo que

depende de nuestras conexiones nerviosas y musculares. Consiste en percibir, como un único y mismo fenómeno que se manifiesta a la vez visual y acústicamente, la concomitancia de un acontecimiento sonoro y de un acontecimiento visual puntual, en el instante en que ambos se producen simultáneamente, y con esta única condición necesaria y suficiente.

Con respecto a la influencia del sonido sobre la percepción del tiempo en la imagen, privilegiaremos uno de los tres aspectos de la temporalización que propone. Esta elección está motivada por la intención de abocarnos con más esmero en la construcción de la **tensión**, mediante la música. Consideremos, pues, la '**vectorización**' o, dicho de otro modo (según Chion) la dramatización de los planos, orientación hacia un futuro, un objetivo, y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación. El plano va a alguna parte y está orientado en el tiempo.

Con frecuencia —nos dice el investigador— el 'punto de sincronización' también se puede preparar y crear como punto de llegada de las 'líneas de fuga temporal'. Por el momento, diremos que podemos hablar de 'línea de fuga temporal' cuando un cierto número de elementos sonoros y/o visuales se superponen y constituyen de una manera que permite anticipar su cruce, su encuentro o su colisión en un plazo de tiempo más o menos previsible. A continuación, esta anticipación se realiza o se evita, y los cruces se pueden crear más pronto o más temprano de lo que los hemos hecho esperar. *El sentimiento intuitivo de estas anticipaciones, que conduce al espectador a proyectarse en el tiempo por anticipado, no reclama de su parte el conocimiento técnico del lenguaje musical o cinematográfico.* Al mismo tiempo, y más allá de las efectivas sincronizaciones entre las distintas '**líneas de fuga temporal**', Chion postula nuestra «(...) 'avidez de sincronización', pues nos mostramos al acecho de los mínimos puntos de sincronización.»

### 2.2.3 *Semiótica Narrativa*

Sabemos bien que la hipótesis central de la Narratología o Semiótica Discursivo-Narrativa de la Escuela de París, sostiene la existencia de 'formas universales' que organizan la narración. Como nos dice la profesora Zalba, la noción de 'forma' es entendida en el sentido hegeliano del término, es decir, como un esquema 'profundo', 'interno', que, a la manera de una red relacional, subyace a todo relato concreto, por lo tanto independiente de las variables externas, de superficie.

La hipótesis marco de la teoría sostiene la producción del sentido como un 'recorrido generativo' que avanza desde niveles abstractos y virtuales hacia la manifestación, a través de sucesivos vertimientos que actualizan, mediante operaciones de transformación, los términos de los diversos niveles superpuestos.

La profesora concluye diciendo que una **isotopía** representaría la **expansión de un tópico** a lo largo de uno o varios segmentos textuales, o del discurso en su totalidad.

### 2.2.4 *Semiótica de las Pasiones*

Según Fontanille, el sentido designa un 'efecto de dirección' y de 'tensión', más o menos 'cognoscible', producido por un objeto, una práctica o una situación cualquiera. Es también una materia informe (de naturaleza física, psicológica, social o cultural) sometida a leyes, atravesada por tensiones y direcciones. Por lo tanto, vemos que «la condición mínima para



que una materia cualquiera produzca un efecto de sentido es, entonces, que esté sometida a lo que llamaremos en adelante una *intencionalidad*.»

La **pasión** —inscripta en la dimensión pasional— obedece (como ya lo hemos anticipado) a una **lógica tensiva**: la de la **presencia** <sup>[4]</sup> y la de las tensiones que impone la presencia al ‘cuerpo sensible del actante’. Por tal razón, la mayor parte de los ‘efectos pasionales’ —en el discurso— pueden ser captados en la perspectiva de las variaciones de ‘intensidad’ y de ‘**cantidad**’ <sup>[5]</sup>. Pero Fontanille nos dice que el análisis de las pasiones toma en cuenta —además de los ya mencionados— otros componentes que no son estrictamente perceptivos y tensivos, a saber: el ‘aspecto’, la ‘modalidad’ y el ‘ritmo’.

«El *cuerpo propio* es una envoltura sensible que determina de este modo un dominio interior y un dominio exterior. Por todas partes donde se desplaza determina, en el mundo en que toma posición, una brecha entre el *universo exteroceptivo*, *universo interoceptivo* y *universo propioceptivo*, entre la percepción del mundo exterior, la percepción del mundo interior y la percepción de las modificaciones de la envoltura —frontera misma».

Apreciamos el rol crucial del cuerpo en la ‘significación’ ya que ésta supone —para comenzar— un mundo de percepciones donde, al **tomar posición**, el ‘**cuerpo propio**’ pertenece simultáneamente a las dos ‘macroasemióticas’ entre las cuales toma posición.

De los esquemas diremos tan sólo que son **movimientos orientados** hacia una **tensión más grande** o hacia un **mayor reposo**; diversos movimientos que conjugan disminuciones y aumentos de la intensidad con reducciones y despliegues en la extensión.

Cuatro son los grandes tipos de movimientos que el autor considera: 1. ‘esquema de la decadencia’; 2. ‘esquema de la ascendencia’; 3. ‘esquema de la ampliación’ y 4. ‘esquema de la atenuación’.

## CONCLUSIÓN

Hemos visto que no podemos no atribuirle algo a la música, sea un poder, una emoción, un sentido. En el cine, debido al fenómeno de la audiovisión e imantación espacial favorecida por los puntos de sincronización, asociamos eso que atribuimos a la música a las imágenes. Eso que atribuimos a la música está orientado y direccionado en virtud de la modulación de la tensión. Tensión construida mediante distintas estrategias narrativas; tensión que dirige el flujo de atención; que moviliza pasiones en el cuerpo propio, posicionado en la sala, a oscuras, casi inmóvil, como en un estado arcaico o regresivo.

[4] Para evitar una deriva incontrolable de nociones, Fontanille afecta los ‘modos de existencia’ (virtual, actual, real, potencial, etc.) a una categoría: la de la ‘presencia’ (ver Fontanille, Jacques; Op. Cit., pág. 59)

[5] En conformidad con la definición de los dos planos del lenguaje, la ‘intensidad’ caracteriza el dominio interno, interoceptivo (Plano del Contenido); mientras que la extensión caracteriza el dominio externo, exteroceptivo (Plano de la Expresión). Ver Fontanille, Jacques; Op. Cit., pág. 62.

**CITAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Cassirer, Ernst (1967): *Antropología Filosófica*, 119.
- Kant, Emmanuel (1783): *Prolegómenos a Toda Metafísica del Porvenir*.
- anah (1987): *Diccionario Esotérico*, 319.
- Locatelli de Pergano, Ana María (1980): *La Música Tribal, Oriental y de las Culturas Mediterráneas*, 4.
- Eco, Umberto (1977): *Tratado de Semiótica General*, 386.
- Barthes, Roland (1990): *La aventura semiológica*, 89-90.
- Buelow, George (1854): *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 793.
- Nattiez, Jean-Jacques (1989): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, 41.
- Tarasti, Eero (1996): *Sémiotique Musicale*, 16.
- Chion, Michel (1990): *La Audiovisión*, 11.
- Zalba, Estela (2002): «Semiótica Discursivo-Narrativa: la 'Narratología' Estructuralista», Documento de Cátedra.
- Fontanille, Jacques (2001): *Semiótica del Discurso*, 77.