



Anagramas Rumbos y Sentidos de la
Comunicación

ISSN: 1692-2522

anagramas@udem.edu.co

Universidad de Medellín
Colombia

Vélez Lotero, Juan Mauricio; Jaramillo Cadavid, José Roberto
La música y su relevancia en la construcción de significado en el vídeo argumental
antioqueño
Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, vol. 7, núm. 13, junio-diciembre,
2008, pp. 35-57
Universidad de Medellín
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491549028002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La música y su relevancia en la construcción de significado en el vídeo argumental antioqueño



Juan Mauricio Vélez Lotero*
José Roberto Jaramillo Cadavid**

Recibido: 10 de septiembre de 2008

Aprobado: 4 de noviembre de 2008

Resumen

Este artículo presenta los resultados que ha arrojado la investigación sobre el aporte de la música en los videos argumentales de realizadores antioqueños participantes en los concursos más representativos a nivel regional y nacional. Demuestra el trabajo realizado, la metodología utilizada y los conceptos bajo los cuales el equipo sustenta teórica y técnicamente el estudio desarrollado. Indaga sobre las capacidades conceptuales y narrativas empleadas por los realizadores para usar la música como constructor de significados a través de una herramienta de análisis que ha permitido diagramar e identificar la función e interacción de la música con la imagen.

Palabras clave

Sonido, música, función, realizador, concursos, video argumental, ficción.

* Comunicador Social-Periodista de la UPB, Especialista en Pedagogía de la Virtualidad de la Católica del Norte, Maestrando en E-Learnig de la UNAB-UOC, Investigador principal del proyecto, Jefe del Programa de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín. jmvelez@udem.edu.co

** Comunicador Social-Periodista de la UPB, Especialista en sonido para cine de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. josej@une.net.co

Music and its relevance for constructing meaning in the Antioquia argumentative video

Abstract

This article shows the first results from a research on music contribution through argumentative videos made by Antioquia producers who participated in the national and regional most representative contests. It presents the work performed, the methodology used, and the concepts under which the researchers theoretically and technically support the study developed. There is also an investigation about the conceptual and narrative capacities used by the producers in order to use music as a constructor of meaning through an analysis tool which has allowed sketching and identifying both function and interaction of music with image.

Key words

Sound, music, function, producer, contests, argumentative video, fiction.

OJO *versus* OÍDO

Dos grandes sentidos, poderosos por la gran cantidad de información que aportan a la vida, fundamentales para la generación de conocimiento y para la interacción con el mundo que nos rodea, se hacen indispensables al momento de disfrutar, como simples espectadores, de una buena película. Y son, a su vez, dos importantes elementos narrativos para la construcción de significados y sensaciones en una pieza audiovisual.

«En el lenguaje cinematográfico la imagen y el sonido componen, en forma casi constante, un contrapunto perfecto. Se trata de un paralelismo en el que percibimos simultáneamente lo visible y lo audible» (Cisneros, 2005, p. 61).

El rojo en los labios que muerden una manzana, la sombra asesina que se quiebra contra un edificio en la oscuridad de la noche, la imponente catarata que cae desde el cielo, y se convierte en torrente que se desliza por entre piedras... todas son imágenes que atraen las miradas del espectador, que se «plantan» ante el sentido de la vista e imponen su presencia con colores, formas, texturas, tamaños.

Los ojos exigen una gran cantidad de recursos al cerebro para interpretar imágenes que cambian, 30 veces por segundo, de posición, forma y color; están diseñados para «leer» en el espacio. En cambio, los oídos, son el órgano que más aporta al conocimiento; casi el 50% de todo lo que sabe y conoce el ser humano ha ingresado a través de este sentido.

El oído, contrario a la visión, está diseñado para «leer» en el tiempo. Mientras las

imágenes se suceden vertiginosas y fugaces, los sonidos tienen la particularidad de vivir en la conciencia del ser humano por más tiempo. Ambos sentidos se complementan, ambos aportan lo que el otro no da... son conocimiento convertido en tiempo y espacio para generar sensaciones que apelan a la memoria y que permiten interpretarlas como verdaderas.

Así, por ejemplo, escuchar una telenovela sin verla permite seguir la historia y lo que acontece, en tanto los ojos miran otra cosa diferente al televisor. Por el contrario, ver una pieza audiovisual sin sonido no permite comprender en su totalidad el sentido narrativo que tienen únicamente las imágenes. El ser humano está inmerso en un mundo centrado en la boca, donde la palabra hablada soporta gran parte de la información que recibe y transmite. Emociones, intenciones, estados de ánimo se transmiten vía auditiva.

Comentario justificable desde la perspectiva de Alfonso Cisneros, uno de los teóricos que ha estudiado la relación entre lo que vemos y oímos en las producciones audiovisuales:

«En el lenguaje cinematográfico la imagen y el sonido componen, en forma casi constante, un contrapunto perfecto. Se trata de un paralelismo en el que percibimos simultáneamente lo visible y lo audible» (2005, p. 61).

Esta afirmación es el punto de partida para que entre en escena el elemento protagonista de esta historia, que se ha tomado su tiempo en desarrollarse desde lo más básico hasta lo más complejo, que ha evo-

lucionado con los seres humanos desde los primeros dibujos en viejas cavernas. Es una forma de tiempo y de «lenguaje universal»: la música.

Y LA MÚSICA SONÓ PRIMERO

La música fue la primera acompañante sonora de la imagen. Su presencia era más que «natural» para cualquier persona acostumbrada a ver desde funciones de circo, pasando por espectáculos de *vodevil* (subgénero dramático que consiste en una comedia frívola, ligera y picante en la que se alternan partes cantadas con números musicales. Su nombre deriva del francés *vaudeville*¹) hasta obras de teatro y, por supuesto, la ópera.

¿Pero para qué la música? Al fin y al cabo el hombre tiene las palabras -susurradas, gritadas, emotivas o indiferentes-; los sonidos del entorno -olas, viento, grillos, pájaros, motores, golpes, roces-, y el silencio. Entonces, ¿para qué la música?

La música cumple una función expresiva que desencadena emociones más allá de las palabras y de las imágenes. Aunque muchas veces puede pasar desapercibida para el espectador, la música tiene la cualidad de crear estados de ánimo, de forjar un ambiente, de reforzar las reacciones emocionales, de unificar en el tiempo situaciones y planos, de hacer progresar la acción o de congelarla en el tiempo, de exaltar o de apaciguar.

Aplicación que, desde el paso del cine mudo al cine sonoro, fue comprendida y utili-

zada con fines narrativos y psicológicos por el director soviético Sergei M Eisenstein en su película *El Acorazado Potemkin*, al afirmar:

No es cuestión de montar la película y componer la música con un ritmo *idéntico*. Sería de lo más absurdo y simplista. Le describí a Meisel mis exigencias sobre la música como ritmo, ritmo y puro ritmo sobre todo, pero en absoluto en el sentido de coincidencia rítmica entre sonido e imagen. Lo que yo quería era que el ritmo de la música funcionara como un *modo de expresividad*. (2001, p. 21)

Y complementa Amparo Porta al afirmar:

La música en el cine crea el motor afectivo de la historia, siempre va detrás de la imagen, pero de forma paradójica actúa de cómplice del espectador anticipándole la tensión creada. La música en el filme es la que más sabe de la historia en un momento determinado, y así se lo va diciendo al oído al espectador (2005, p. 106).

Y reafirma el director de cine antioqueño Víctor Gaviria:

«Necesito una música que me comente, que guíe al espectador si lo que está ocurriendo tiene una emoción, conducir una emoción (resonancias de Piazzola, tango, acordeón, tango urbano muy propio de Medellín)» (Gaviria, Víctor. Entrevista sobre el aporte de la música en el cine. Santa Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos).

Y complementan la importancia de su función expresiva Ángela Tobón y Juan David Gil, dos de los realizadores más jóvenes de la muestra de 20 videos argumentales seleccionados en los concursos locales y nacionales entre 2002 y 2007, cuando afirman que:

La música para nosotros debe ser el elemento que persuada al espectador hacia la atmósfera de la historia, pero luego de presentada la temática, debe absorber la expectativa del espectador para concretarla a través del hilo conductor; por esta razón, usamos la música como introducción de cada situación y la dosificamos según las variaciones dramáticas que contenga cada secuencia. Esta metodología puede entregar problemas por volverse reiterativa, pero garantiza la creación de un *leitmotiv* que mantenga la atención (Tobón, Ángela y Juan David Gil. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Medellín, 25 de agosto de 2008, mp3, 15 minutos)

Las múltiples funciones e interpretaciones fueron catalogadas según su uso cinematográfico por Raymond Spottiswoode -en 1935- de la siguiente manera:

Imitación: cuando la música imita sonidos naturales o cualidades tonales del habla.

Comentario: cuando la música ocupa la posición del espectador ofreciendo un comentario a menudo irónico de los sucesos que acontecen en la pantalla.

Evocación: cuando la música revela algo acerca de los personajes o los caracteriza.

Contraste: cuando la música difiere intensamente con la imagen y crea un efecto concreto por oposición.

Dinamismo: cuando la música contribuye, con la composición de los sucesivos planos, a acentuar el impacto de los cortes o el montaje.

En el cine, la música sirve como «telón sonoro» con específicas funciones, como lo expresan claramente los autores Herminia Arredondo y Francisco García Vuela:

La música en el cine, esa forma de construcción de sonidos, efectos sonoros, ruidos, instrumentos musicales y silencios se han ganado un espacio como una nueva forma de expresión con un sentido propio, el cual no se puede ver como un simple agregado a lo visual; este ya interactúa creando nuevas sensaciones aportando a lo visual y a la palabra en las nuevas formas de expresión y comunicación (1998, p. 102).

Esta idea fundamental hace parte también de los postulados de Alfonso Cisneros, para quien la música representa un papel cuya importancia el público ni sospecha. Es tanta su calidad y efectividad que muchos espectadores se evaden en el sueño, «siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturridos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos que salen

de la orquesta y se extienden por la sala» (2005, p. 65).

Sensaciones claramente identificadas con anterioridad por uno de los teóricos más reconocidos del sonido, Michael Chion:

«La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento» (1993, p. 19).

CÓMO USAN LA MÚSICA LOS REALIZADORES ANTIOQUEÑOS

Las múltiples funciones descritas, las diferentes sensaciones, el valor narrativo, el tipo utilizado, el aporte a la narrativa audiovisual y la manera como impacta en el espectador, entre otras, son preguntas consecuentes con el uso que se le da a la música en los vídeos argumentales o de ficción. Y son elementos que han permitido desarrollar un proyecto de investigación para determinar si los realizadores antioqueños están musicalizando sus piezas audiovisuales teniendo en cuenta los conceptos teóricos y prácticos del diseño sonoro.

Ese es el interés y la respuesta que la investigación *Aporte de la música en la narrativa audiovisual de vídeos argumentales de realizadores antioqueños participantes en los concursos más representativos a nivel local y nacional entre 2002 y 2007*, está buscando desde agosto de 2007.

La investigación pretende revelar, por medio del análisis de obras argumentales

creadas en los últimos años por jóvenes realizadores de Antioquia, cómo se concibe el empleo de la música en la narración audiovisual, si es pensado y reflexionado su uso, si se compone exclusivamente pensando en la imagen o se «reciclan» temas, cuándo se usa la música y por qué, cómo se inserta y qué papel cumple frente a los demás elementos de la banda sonora (ambientes, efectos, silencios, diálogos).

También se ha preguntado por los géneros más recurridos, si son escogidos en función de gustos personales, cómo entra o sale la música (por corte, por fundido) y si está montada de manera sincrónica con la imagen o en contrapunto. (El contrapunto audiovisual se produce cuando imagen y música siguen caminos separados, independientes el uno del otro).

Además del uso, gracias a las entrevistas ha sido posible deducir hasta qué punto la formación impartida en nuestro sistema educativo valora la función musical y estimula el estudio y la investigación con herramientas adecuadas en nuestros jóvenes realizadores.

El estudio ha encontrado la forma como se aproximan los realizadores y directores a la musicalización de los productos audiovisuales; es común encontrar en ellos carencias técnicas básicas que impiden unificar un lenguaje alrededor de términos musicales concretos, costumbre heredada de nuestras escuelas de formación audiovisual donde se le invierte a la imagen gran cantidad de tiempo y esfuerzo y donde el sonido y, particularmente, la musicalización resulta ser un problema que se deja sobre los hombros del editor.

Además, es común encontrar usos de músicas que ni levemente se relacionan con lo narrado, simplemente porque hacen parte del acervo musical personal, cuando no se convierten en todo un catálogo de géneros e intérpretes.

En resumen, la investigación quiere demostrar la hipótesis de la que partió: los realizadores antioqueños de videos argumentales, participantes en concursos locales y nacionales entre 2002 y 2007, carecen de una adecuada fundamentación teórica y práctica que les permita utilizar de una manera más productiva la música en la construcción de significados en la narrativa audiovisual.

PRIMEROS COMPASES

Realizar una investigación en narrativa musical no ha sido una tarea fácil, tampoco imposible. Múltiples fueron los obstáculos que se presentaron en el primer semestre de trabajo en la búsqueda del insumo más importante, las bases de datos de los realizadores antioqueños participantes en los concursos más representativos a escalas local y nacional.

El proyecto definió y seleccionó los concursos bajo criterios de importancia nacional, nivel de participación, ubicación geográfica, periodicidad, categorías y reconocimiento.

Fue así como se seleccionaron los siguientes concursos:

1. PREMIOS CÉSARES

2. UNIS TV
3. MUDA
4. ACECS
5. COMFENALCO
6. ESCUELA SINDICAL
7. IN VITRO AUDIOVISUAL
8. INDIA CATALINA
9. MINISTERIO DE CULTURA
10. PREMIOS HUELLA

Cada uno de los concursos ofrecía una página web en la que incluían correo electrónico, dirección, números de teléfonos y el nombre de una persona que permitía establecer una relación más cercana que posibilitara la entrega de las bases de datos de las diferentes versiones realizadas entre 2002 y 2007.

Las primeras pesquisas consistieron en establecer contacto vía telefónica para presentar la investigación y solicitar la ayuda de las personas encargadas. Fue así como se hicieron más de 50 llamadas a diferentes partes del país por parte del equipo investigador.

En varios casos la respuesta inicial fue muy positiva y de mucho interés; en otros la antipatía y falta de colaboración fue el factor predominante; en otros nunca se encontró respuesta alguna, fue así como el 70% de los concursos no respondió y sólo el 30% manifestó su interés por ayudar con la investigación. Además, se descubrió que al-

gunos de los concursos seleccionados no eran realmente eventos de participación y selección sino muestras de trabajos artísticos, tal es el caso de la Escuela Sindical que estaba realizando un evento de fotografía documental, en el cual no se premiaban producciones audiovisuales.

Debido a este inconveniente se replanteó la muestra y se seleccionó el Festival de Cine y vídeo de Santa Fe de Antioquia, que realiza el concurso de vídeo Caja de Pandora², como reemplazo de la Escuela Sindical.

Hasta el mes de abril de 2008, el 70% de los concursos no había respondido a las llamadas y cartas de solicitud hechas desde la Facultad de Comunicación, y mucho menos establecieron contacto con el equipo de investigadores para dar alguna explicación por la no participación y nula colaboración.

AFINANDO ELEMENTOS

Paralelo a estos contactos telefónicos, el equipo inició un rastreo bibliográfico en bibliotecas de universidades públicas y privadas que ofertan programas de Comunicación Social y Audiovisual e Ingeniería de Sonido, sobre temas relacionados con la música, el sonido en el cine y en los medios audiovisuales.

Fue así como se realizaron consultas en los siguientes lugares:

- Biblioteca Jorge Vélez Ochoa, Universidad de San Buenaventura sede Medellín.
 - Biblioteca Fundación Universitaria Luis Amigó.
 - Biblioteca Universidad de Antioquia.
 - Biblioteca Universidad EAFIT.
 - Biblioteca Héctor González Mejía, Comfenalco, sede La Playa.
 - Biblioteca Eduardo Fernández Botero, Universidad de Medellín.
 - Biblioteca Comfama.
 - Biblioteca Politécnico Jaime Isaza Cadavid.
 - Biblioteca Pública Piloto de Medellín.
 - Biblioteca Central Monseñor Darío Múnera Vélez, Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín.
 - Biblioteca Centro Colombo Americano, sede Medellín.
 - Biblioteca Instituto de Bellas Artes de Medellín.
- El resultado permitió identificar aproximadamente 30 publicaciones, entre libros, artículos de revistas y tesis de grado relacionadas con el tema de la investigación³. Se destaca el registro de los textos de Michael Chion *La audiovisión y la música en el cine* en varias de las bibliotecas de las universidades.
- En cuanto a investigaciones, se encontró un trabajo realizado en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad

Pontificia Bolivariana, *La música en el largometraje argumental colombiano entre 1990 y 1999*, por José Luis Molina Valencia, proyecto de grado para optar al título de Comunicador Social y Periodista realizado en el año 2001. La falta de estudios sobre el tema demuestra el poco interés en esta área de la producción audiovisual.

El equipo investigador continuó su trabajo tratando de encontrar la manera de acceder a las bases de datos que permitirían identificar los nombres de los realizadores antioqueños participantes en los concursos escogidos.

En noviembre de 2007, uno de los organizadores del Festival de Cine y video de Santa Fe de Antioquia, Oswaldo Osorio, entregó la base de datos del concurso Caja de Pandora, lo que permitió hacer una primera selección de los realizadores de videos argumentales⁴.

El grupo de investigadores asistió al 8 Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia para tratar de establecer contacto directo con los participantes y, por ende, con algunos de los realizadores preseleccionados.

La experiencia fue positiva pues se lograron establecer algunos contactos con personalidades de la industria audiovisual colombiana, entre ellos Víctor Gaviria y Diego León Ruiz, quienes destacaron la pertinencia e importancia de la música en sus producciones. «Para los trabajos audiovisuales a mí me gusta trabajar, con un músico y me gusta la música desde antes, hacer música original, si la película o el proyecto lo requieren se usan temas», (Ruiz, Diego León. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Santa

Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos).

Por su parte, el director de cine Víctor Gaviria afirma:

No tengo esa conciencia que tienen algunos directores famosos como David Lynch y unos contemporáneos que componen incluso la música antes de rodar apenas teniendo el guión para poder interpretar la emoción de algunas secuencias de la historia y cuando llega el rodaje ponen la música de la escena rodándola o la quitan y en el momento del rodaje propiamente dicho, pero en los ensayos lo ponen para que los actores tengan ese soporte emocional en el momento en que están diciendo los diálogos, las acciones de la escena que estén envueltos en la música, es una cosa extraordinaria eso lo hace David Lynch son directores y músicos al mismo tiempo (Gaviria, Víctor. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Santa Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos).

Percepciones que son justificadas desde la óptica del crítico de cine José Navarro, al sustentar:

La música en el cine es por decirlo así, un «gesto» del director. Si únicamente subraya el contenido evidente de una escena, es una redundancia que puede llegar a ser molesta, y casi siempre revela la inseguridad de aquél aspecto de la edición, la dirección de actores etc.

Sin embargo, también puede cambiar el significado de una escena o hasta desvirtuarla por completo (2005, pág. 63).

El material bibliográfico y la base de datos recopilada se trabajaron por grupos, con el fin de agilizar el análisis del soporte teórico. Este material fue codificado por medio de fichas que contienen la sinopsis, autor, nombre de la obra, capítulos, páginas, entre otros. Esta información fue almacenada en un *blog* y en una plataforma virtual que se puede consultar en las páginas interactivas de la Universidad de Medellín.

En estos medios virtuales se almacena toda la información recogida en el desarrollo de la investigación para permitir el acceso de todas las personas interesadas en el tema y se utiliza como material de consulta del equipo investigativo⁵.

SELECCIONANDO LOS ARTISTAS

Tomando la base de datos obtenida del concurso Caja de Pandora, se hizo una primera selección de 20 personas que cumplieran con los requisitos: ser realizadores antioqueños, con producción argumental que han participado en concursos locales o nacionales.

Los realizadores seleccionados son:

Luis Miguel Rivas, Carlos César Arbeláez, Óscar Mario Estrada, Gloria Nancy Monsalve, Camilo Botero, Santiago Andrés Gómez, San-

tiago Herrera, Germán Adolfo Arango, Adolfo X, José Andrés Gómez, Juan Felipe Orozco, Rodrigo Mora, Felipe Vélez, Laura Pérez, Juan David Gil y Ángela Tobón, Andrés López, Miguel Ortega, Diego León Ruiz, Clara Gómez.

Paralelo a los contactos con los realizadores, se decidió hacer también un rastreo en las facultades de Comunicación Social y Audiovisual, al igual que en las de Artes y Música, de los contenidos específicos de las asignaturas relacionadas directamente con el sonido para el audiovisual.

La intención de esta exploración era conocer los contenidos y competencias que están enseñando las escuelas de comunicación en el aporte de la música para la producción audiovisual, y qué están enseñando las escuelas de música y artes en la creación y diseño musical para piezas audiovisuales.

Los resultados no fueron los mejores: poco es lo que están haciendo las diferentes facultades por enseñar los conceptos fundamentales sobre la importancia y el aporte de la música en la construcción de significados en la narrativa audiovisual; los currículos revisados denotan el interés por aprender los componentes técnicos, la toma de sonido, la microfonía y las variables físicas, entre otros.

Terminado este proceso, el equipo de trabajo se dio a la tarea de contactar a cada uno de los realizadores para indagar sobre el número de vídeos argumentales realizados y enviados a participar en los concursos.

Nuevas sorpresas fueron encontradas en este proceso, algunos de los seleccionados no han enviado a concursar sus trabajos por problemas con los derechos de autor de la música que toman «prestada» para sus creaciones. Además, otro de los factores conocidos es el presupuesto, , condición inequívoca que afirma Víctor Gaviria:

Siempre hay que contratar a un compositor serio y esta gente cobra mucho, por lo general los compositores colombianos componen y graban en sus sintetizadores, no les gusta que la música salga de sus sintetizadores, no les gusta la música electrónica propiamente, ellos tienen que contratar unos músicos y grabar en un estudio, ahí es donde sale costoso fuera de su labor creativa, pueden cobrar 20 millones 25 millones por la composición de la música, pero otra cosa es la interpretación, dónde hay que contratar músicos, estudio de grabación, eso vale otros 25 millones. En un largometraje, la parte musical puede valer de 50 a 60 millones, sin pagar derechos de autor (Gaviria, Víctor. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Santa Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos).

A esta afirmación se suman también las palabras de Diego León Ruiz, que, incluso, tienen relación directa con el trabajo de investigación realizado en los microcurrículos de sonido de las diferentes facultades y denota una de las grandes falencias de la industria de producción audiovisual de la ciudad:

En esencia me gusta trabajar con un compositor que le sugiera ir a los lugares componer con él, hacer música pero yo no soy músico y ese es un gran problema que no hay compositores que tengan esa capacidad de componer para cine, para medios audiovisuales, música incidental para cine, especial para películas, trabajar con compositores que dominen este campo es muy difícil encontrarlos. No es lo mismo un buen músico y un buen compositor, no es lo mismo que un compositor con experiencia y conocimiento de la música de cine (Ruiz, Diego León. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Santa Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos)

Aún así, en medio de estas dificultades profesionales y económicas que se presentan para contar con música original en los videos argumentales, existen realizadores, como Ángela Tobón y Juan David Gil, que tienen en cuenta y respetan hasta el mínimo detalle legal:

Debido a que buscamos que la mayoría de las veces sea música original, nos tomamos muy en serio los derechos de autor, entendemos que una pieza audiovisual es realizada para exhibir una idea, idea conformada por la reunión de muchos aportes artísticos que imponen un pensamiento creativo, si la música es parte de este resultado debe ser tomado con absoluta seriedad.

Así, que para mostrar el material, todo los aspectos considera-

dos por la ley en materia de legalidad son tomados en cuenta: los formatos, planillas y diligencias se realizan con el mayor rigor, porque no solo se trata de la autenticidad de un talento, se trata de la reputación de una obra artística como vehículo de exposición y de la prevención de los factores que la hacen susceptible al plagio. (Tobón, Ángela y Juan David Gil. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Medellín, 25 de agosto de 2008, mp3, 15 minutos).

DEFINIENDO LAS PIEZAS AUDIOVISUALES

Luego de haber superado los inconvenientes con los realizadores y seleccionar la muestra, se eligieron los vídeos argumentales con los cuales se realizó el análisis del aporte de la música.

La siguiente es la lista de los vídeos y su respectivo realizador.

- *Bumeran, Cubo por armar, Sin filo, y Qué amigos los tuyos*, de Luis Miguel Rivas
- *Vías encontradas*, de Felipe Vélez
- *A Martina*, de Laura Pérez
- *El cruce, Partida final, y Álbum familiar*, de Óscar Mario Estrada
- *La serenata*, de Carlos César Arbeláez

- *El otro lado*, de José Andrés Gómez
- *La última cita*, y *Nucoflexia* de Andrés López
- *Ñola*, y *La espera*, de Miguel Ortega
- *Creí que nunca encontraría tu cadáver*, y *Humo azul*, de Rodrigo Mora
- *La clemencia*, de Santiago Andrés Gómez
- *Lluvia 9 minutos*, de Clara Gómez
- *La nueva niña*, de Ángela Tobón y Juan David Gil

Cada uno de estos vídeos ha sido analizado con un instrumento de investigación⁶, diseñado por el asesor temático José Roberto Jaramillo, mediante el cual se ha determinado el tipo de música utilizada, la función que cumple en la narración, cómo y cuándo la usa, la forma de iniciar y salir, el tiempo que está presente, entre otros.

Por ejemplo, en *Cubo por armar*, de Luis Miguel Rivas, la música se usa en función de las acciones, específicamente en el recorrido que hace el personaje central. Igualmente, su aporte es usado en función de las emociones de dicho personaje, reforzando la sensación de éste a ser perseguido por su infancia.

La música entra y sale por corte, actúa en función del montaje, a pesar de que en algunos momentos el corte de la música no está sincronizado con el corte del vídeo, pero sí obedece a los cambios en las acciones. Concepto que afirma el realizador Luis Miguel Rivas «la casualidad entre los golpes musicales y los cortes de vídeo fue

pensada de acuerdo con la intención que se tenía desde el guión del cortometraje» (Rivas, Luis Miguel. *Entrevista sobre el aporte de la música*. Bogotá, 18 de julio de 2008, papel, 15 minutos).

En *Vías encontradas*, de Felipe Vélez, egresado del programa de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín, la música cumple un papel dramático y se utiliza para darle sentido a la imagen. Tanto al inicio como al final del cortometraje el personaje principal experimenta momentos duros, difíciles y dramáticos.

Pero la música no es el principal motor dramático, son los efectos sonoros los que cumplen esta función, pues están creando la sensación en todo momento, a través de frecuencias molestas para el oído, movimientos de cámara, y sonidos de ambulancia, entre otros. Esto demuestra la capacidad del realizador para comprender los elementos del sonido con el fin de crear un significado y una sensación determinada en el espectador.

En *La nueva niña*, de Juan David Gil y Ángela Tobón, la música está compuesta en función de las imágenes, situación que es notoria en todo el desarrollo del argumental. En el cine se conoce como correspondencia, es decir, la sincronía que existe entre la música y la acción, pero no asumida como una camisa de fuerza, valorándose por su flexibilidad. Igualmente entendida como sonido diegético: según la teoría cinematográfica consiste en el sonido propio de la historia contada.

Este análisis fue confirmado en entrevista con los realizadores del cortometraje,

para ellos la música juega un papel muy importante que debe ser sustentado desde el proceso de creación del argumental:

Las piezas musicales fueron elaboradas a través de un músico profesional, a quien se le explicó el temperamento de los personajes, la atmósfera y tono que se creó para hacer creíble al espectador lo que sucedía. Con antelación se eligió una predominancia de instrumentos que iban de acuerdo al ambiente de la narración y que eran visibles o protagónicos dentro de la historia, como lo fueron los instrumentos de cuerda. Al compositor se le entregó un material del audiovisual completo para que pudiera visualizar mientras componía, de esta forma el músico no perdía la intencionalidad que la música debía representar en armonía con el vídeo. Este proceso estuvo acompañado en algunos momentos durante la composición, pues debíamos velar porque el músico reinterpretara adecuadamente nuestra idea, ya que para nosotros lo más importante era crear una atmósfera convincente que la música pudiera apoyar y potenciar (Tobón, Ángela y Juan David Gil. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Medellín, 25 de agosto de 2008, mp3, 15 minutos).

El análisis de los vídeos permitió encontrar algunos realizadores que tienen plena conciencia del uso e importancia de la música en sus obras audiovisuales; pero también otros que se guían únicamente por

el instinto sin tener en cuenta los elementos conceptuales del diseño sonoro. De esta forma, se acercan a la hipótesis de la que partió la investigación: la falta de una adecuada fundamentación teórica y práctica para utilizar adecuadamente la música como constructor de significados. Afirmación que fue confirmada por Jaime Manrique, organizador del concurso In Vitro Audiovisual, de la ciudad de Bogotá. Para él los realizadores «regionales»:

No tienen en cuenta todas las funciones u oficios del audiovisual. No hay una conciencia del profesional en cine, no se considera como profesión la producción, el diseño de vestuario, el diseño sonoro, etc., solo se tiene en cuenta la labor del director. Esto no permite que los trabajos sean de mejor calidad y con mayor rigurosidad profesional.

Paralelo al trabajo de análisis de los vídeos, dos de los auxiliares de la investigación viajaron a la ciudad de Bogotá y entrevistaron al realizador Luis Miguel Rivas; al director de In Vitro Visual, Jaime Manrique; al gerente de la escuela EMMAT, Alejandro Cajiao; y al propietario de Likwid Audio, Juan Felipe Uribe, con el fin de conocer sus apreciaciones sobre la importancia de la música en los vídeos argumentales.

Los resultados obtenidos demuestran las grandes diferencias que existen, en varios de los elementos fundamentales de esta investigación, entre la industria audiovisual bogotana y la antioqueña.

Bogotá cuenta con la Escuela de Música Moderna, Audio y Tecnología EMMAT, institución que ofrece formación especializada en todo lo relacionado con la armonía, entrenamiento auditivo, gramática musical y composición para cine y TV. Sus profesores son egresados de Berklee College of Music y el Art Institute of New England, y tiene como visión convertirse en la primera facultad de música para cine del país.

Para Alejandro Cajiao, gerente de EMMAT, *«no basta con tener una facultad de comunicación y una de música por aparte; debe haber un sitio que las fusione, que tenga en cuenta las necesidades de ambos campos y que los ayude a confluir»*.

Existe también el estudio de postproducción de audio para cine y audio para comerciales y televisión Likwid Audio. Tiene toda la capacidad técnica y conceptual para utilizar adecuadamente la música en función de la construcción de significados narrativos audiovisuales.

Para Jaime Manrique, director del concurso In Vitro Visual, que otorga un premio al mejor diseño sonoro, gran parte de estas diferencias se debe a la ausencia de escuelas de cine.

La mayoría de los realizadores antioqueños son comunicadores sociales - periodistas, que no han tenido una formación cinematográfica. La Universidad de Medellín ha hecho un esfuerzo por ofrecer una formación diferente a los comunicadores, pero al final siguen siendo comunicadores que les falta un poco más de conocimientos ci-

nematográficos (Manrique, Jaime. *Entrevista sobre el aporte de la música en el vídeo argumental*. Bogotá, 18 de julio de 2008, papel, 10 minutos).

Esta afirmación se sustenta con la ausencia en Medellín de una productiva industria cinematográfica, que para muchos puede sonar agresiva e injusta con los realizadores, se sustenta con la ausencia en Medellín de una productiva industria cinematográfica, pues lo que existe hasta el momento son pequeños esfuerzos de algunas personas que han tratado de crear las condiciones favorables para que los directores y la empresa privada apoyen el talento regional, con dinero y oportunidades.

Uno de esos esfuerzos es el concurso del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, Caja de Pandora, que también, según Jaime Manrique, tiene influencia en la calidad de la industria cultural de la región:

De los trabajos enviados por los realizadores antioqueños muy pocos son buenos. Fenómeno que se debe a la muestra de Caja de Pandora, muestra que dice ser la que selecciona lo mejor del país cuando simplemente se limitan a mostrar «lo mejor» de Antioquia. Esto le hace daño a los realizadores, porque en lugar de tener críticas y recomendaciones, lo que obtienen son elogios falsos que terminan haciendo quedar mal a la región con respecto a lo audiovisual (Manrique, Jaime. *Entrevista sobre el aporte de la música en el vídeo argumental*. Bogotá, 18 de julio de 2008, papel, 10 minutos).

COMENZANDO A SONAR

Hasta ahora, y con base en las entrevistas, el rastreo bibliográfico y el análisis de los vídeos, se han presentado algunas ideas preliminares que nos permitirán configurar el cuerpo de conclusiones de esta investigación.

Es indudable que aunque la música es un elemento de primer orden en la realización audiovisual y, en términos generales, los realizadores tienen clara conciencia de su uso e importancia narrativa, no existen las suficientes herramientas -tanto técnicas como estéticas- para sacarle un mayor provecho a esta forma de lenguaje.

Esta carencia de conocimiento específico viene dada en gran parte por la inexistencia de programas académicos adecuados en el área audiovisual que propicien procesos formativos en creación y narración sonora, bien sea porque las instituciones educativas no le prestan importancia al tema, lo subvaloran o simplemente porque lo ignoran, situación que contrasta con las posibilidades de aprendizaje del diseño sonoro que se ofrecen en Bogotá.

Desde la otra orilla, las responsables de la formación de músicos, las escuelas de formación musical, hacen eco de las escuelas de formación audiovisual, pues parece que la creación para medios audiovisuales no es vista como un posible campo de desarrollo profesional.

Finalmente, es palpable y casi evidente cómo la intuición llega a ser la gran responsable a la hora de diseñar y realizar el sonido para los productos audiovisuales en la región.

A MODO DE CODA

Sin ninguna intención de «pontificar» sobre el tema, pero sí seguros de que cada quien sacará sus propias conclusiones al respecto, el equipo investigador realizará un vídeo de carácter instructivo que recoja las experiencias de los realizadores y de profesionales de la industria audiovisual, para que sirva como herramienta de enseñanza al sintetizar los usos, tipologías y modos de empleo de la música, ilustrados con ejemplos extraídos de los mismos vídeos analizados y algunos testimonios, así como una reseña de la teoría musical aplicada a los productos audiovisuales.

Igualmente, se está trabajando en el desarrollo de una línea de énfasis de tres semestres en Diseño Sonoro para el programa de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Facultad de Comunicación de la Uni-

versidad de Medellín. Con esta propuesta de tres semestres se quieren formar personas especializadas en la conceptualización y técnica necesaria para comprender el aporte de la música en todo tipo de producciones, teniendo en cuenta que no debe ser un músico para lograr cumplir con los objetivos de comunicación y la construcción de significados en el espectador.

Esta línea de énfasis estará apoyada por una multimedia educativa en la cual se desarrollarán los temas con su respectiva estrategia didáctica, pedagógica y evaluativa, de manera que permita afianzar los elementos vistos en clase por el estudiante e incluso en personas que no estén matriculadas en el curso y tengan un interés particular en el tema.

Con los resultados y productos desarrollados, el grupo de investigadores aspira a contribuir en la formación de los nuevos realizadores, a apoyar a aquéllos con experiencia profesional para lograr un buen tratamiento de la música en las producciones audiovisuales, a mejorar la calidad de la industria cultural de la ciudad y a comprender la relevancia de la música en la construcción de significados audiovisuales.

NOTAS

- ¹ Definición Vodevil. (en línea) consultado lunes 21 de noviembre de 2008. Disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=vodevil .
- ² Festival de Cine y vídeo de Santa Fe de Antioquia. (en línea) consultado domingo 13 de abril de 2008. Disponible en: http://www.festicineantioquia.com/convocatoria_caja_pandora_2008.html.
- ³ Ver anexo A, Bibliografía seleccionada

- ⁴ Ver anexo B, base de datos - Concurso Caja de Pandora
- ⁵ Blog de Narrativa musical. (en línea). Consultado miércoles 16 de abril de 2008. Disponible en: <http://www.lacotelera.com/narrativamusical>
- ⁶ Ver anexo C, herramienta análisis musical

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arredondo H., García Vuelta F. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación*. Universidad de La Rioja. España, 11, 101.

Arredondo H. y García Vuelta F. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación*. Universidad de La Rioja. España, 11, 102.

Blog de Narrativa musical. (en línea). Consultado miércoles 16 de abril de 2008. Disponible en: <http://www.lacotelera.com/narrativamusical>

Cajiao, Alejandro. *Entrevista sobre el aporte de la música en el vídeo argumental*. Bogotá, 19 de julio de 2008, papel, 10 minutos.

Cisneros, A. (2005). La música en el cine: géneros y compositores. *Lienzo, Revista de la Universidad de Lima*, 26, 61.

Cisneros, A. (2005). La música en el cine: géneros y compositores. *Lienzo, Revista de la Universidad de Lima*, 26, 65.

Chion, M. (1993) *La audiovisión introducción a un análisis conjunto de imagen y sonido*. Paris: Editorial Padios Ibérica, 19.

Definición Vodevil. (en línea) consultado lunes 21 de noviembre de 2008. Disponible en http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=vodevil .

Festival de Cine y vídeo de Santa Fe de Antioquia. (en línea) consultado domingo 13 de abril de 2008. Disponible en: http://www.festicineantioquia.com/convocatoria_caja_pandora_2008.html.

Gaviria, Víctor. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Santa Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos.

Glenny, M., Taylor, R.S. (2001). *Eisenstein. Hacia una teoría del montaje*. (Volumen 2). Barcelona: Editorial Paidós.

Manrique, Jaime. *Entrevista sobre el aporte de la música en el vídeo argumental*. Bogotá, 18 de julio de 2008, papel, 10 minutos.

Navarro, J. (2005) Música para cine. *Cuadernos de estudios cinematográficos*, núm. 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México: UNAM. 63-64.

Porta, A. (2005) Cine, música y aprendizaje significativo. *Comunicar: Revista científica Iberoamericana de Comunicación*. Universidad de la Rioja. España, 11, 106.

Ruiz, Diego León. *Entrevista sobre el aporte de la música en el cine*. Santa Fe de Antioquia, diciembre 8 de 2007, mp3, 10 minutos.

Rivas, Luis Miguel. *Entrevista sobre el aporte de la música en el vídeo argumental*. Bogotá, 18 de julio de 2008, papel, 15 minutos.

Tobón, Ángela y Gil, Juan David. *Entrevista sobre el aporte de la música en el vídeo argumental*. Medellín, 25 de agosto de 2008, Mp3, 15 minutos).

ANEXO A

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

BIBLIOTECA COMFENALCO «HÉCTOR GONZÁLEZ MEJÍA» SEDE LA PLAYA.

Michel Chion. El cine y sus oficios.
Jerónimo Labrada. El registro sonoro.
Michel Chion. La audiovisión.
Béla Balázs. Evolución y esencia de un arte nuevo. Colección Comunicación Visual.
Arnoldo Tauler. Técnica artística de cine y televisión.

BIBLIOGRAFÍA EAFIT

Cómo se hace una película. Linda Seger y Edward J. Whetmore.
Narrativa audiovisual. Jesús García Jiménez.
El cine y sus oficios. Michel Chion.
Principios básicos del sonido para vídeo. Des Lyver.
El lenguaje del cine. Marcel Martin.
La audiovisión. Michel Chion.
Técnicas de edición en cine y vídeo. Ken Dancyger.
Producción cinematográfica.
El diseño audiovisual. Rafael Ráfols. Antoni Colomer.
The science of musical sound. Joh R. Pierce.
Music, sound and technology. John M. Eargle.
El montaje. Dominique Villianin.

BIBLIOTECA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LUIS AMIGÓ

El sonido: música, cine, literatura Chion, Michael
El cine y sus oficios Chion, Michael
La dimensión sonora del lenguaje audiovisual Rodríguez B., Ángel
Principios básicos del sonido para vídeo Lyver, Des

BIBLIOTECA UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

Como escuchar la música de Copland, Aaron
Historia del cine Colombiano de Martínez Pardo, Hernando
Cuadernos de estudios cinematográficos 4
American Silens film de Everson, William K.
Sobre el cine de Dreyer, Carl Th.
Tesis:

La Música en el Largometraje Argumental Colombiano entre 1990 y 1999. José Luis Molina Valencia
Teoría del cine de Kracauer, Siegfried
Revista Comunicar. El cine en las aulas.

BIBLIOTECA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

El cine y sus oficios Principio del formulario
534.2 C532 \$ 1999 El sonido: música
El cine y sus oficios Michel Chion
Revista Cine Cubano N° 148 Artículo «La música y el cine
Instituto de investigaciones estéticas – ensayos 1995 Artículo «Acerca de la indisolubilidad de los vínculos entre la música y el cine»
Revista Lienzo 26 Artículo «La música en el cine: géneros y compositores»
El lenguaje del cine Marcel Martin
Luis Antonio Escobar (1925-1993) Un compositor para el cine colombiano Carlos Barreiro Ortiz
Mecanismos de significación de la música en el cine Alfonso Cisneros Co
Komposition fur den Film. Der getreue Korrepetitor : V.15 Theodor W. Adorno
La música y el cine. Breves reflexiones a finales de siglo José María Vitier
Un paraíso con música de José María Vitier Silvia Rodríguez Rivero
El reto a la creatividad Santiago Gutiérrez J
Las imágenes hablan [grabación] David S. Carlson
La música per film Theodor W. Adorno
El cine y la música Theodor W. Adorno
Música y cine Manuel Valls Gorina

BIBLIOTECA POLITÉCNICO JAIME ISAZA CADAVID

El Sonido, Michael Chion
La Música en el Cine, Michael Chion
La Audiovisión, Michael Chion
Narrativa en el cine, Arte Cinematográfico. David Bordwell-Kristin Thompson

ANEXO B

BASE DE DATOS CONCURSO CAJA DE PANDORA

2003	
Realizador	Título
Lucas Perro y Andres Kapok	Derecho X San Juan
Lucrecia Borrego	La diosa del alada
Juan Arboleda	Está duro el cambalache
Adolfo X	Ángel de la muerte
Carlos Cesar Arbeláez	Negro profundo
Carolina Rodríguez	Se mecedora
Sebastián Escobar	La bongo
Milena Zuluaga	Cisneros sobre rieles
Alexander Santa	Boyera bola
Estela Hoyos	Medellín entre Hierbas
María Camila Múnera	Números welcolme
Mauricio Carmona	Paraísos artificiales
Felipe Montoya	La casa de mi hermana
Luis Miguel Rivas	Cubo por amar
Juan Guillermo Palacio	Buenos Aires Medellín
Juan Esteban Castaño	Verdades de hecho
Juan Guillermo Arredondo	Sueños elásticos
Santiago Gómez	La valentía
Camilo Botero	LA VIA LÁCTEA- K 13-
2006	
Lucas Perro	En medio de la Guerra
Isabel Cristina Rueda	Algún Lugar
David Beta	¿Dónde estoy?
Ana Milena Arango Zuluaga	Con tu puño y con tu razón
Simón Meza Soto	Putra Ciudad

Andrés López	El baile de la muerte
Sole	Hendidura (Productora)
Hernán Arango	Capsula Lunar
2007	
Víctor Enrique García Molina	La afeitada
Fátima Correa Hurtado	La perra de papí
Félix Martínez	Sangre vegetal
Ernesto Montenegro Coronel	El ciclo del caucho en la
Juliana María Agudelos	Amazonía colombiana
Federico Duran, José Luis Rúgeles,	K-159
Sergio Iván Castaño	El dragón de Comodo
Alejandro Cock Peláez	Afuera!!!! Y una confusión co-
Alejandro Cock Peláez y Barcelona	tidiana
Film festival	Don Juan
Rodrigo Mora	Medellín.... Es un parche Punk

Fuente: Elaborado por los autores para la investigación.

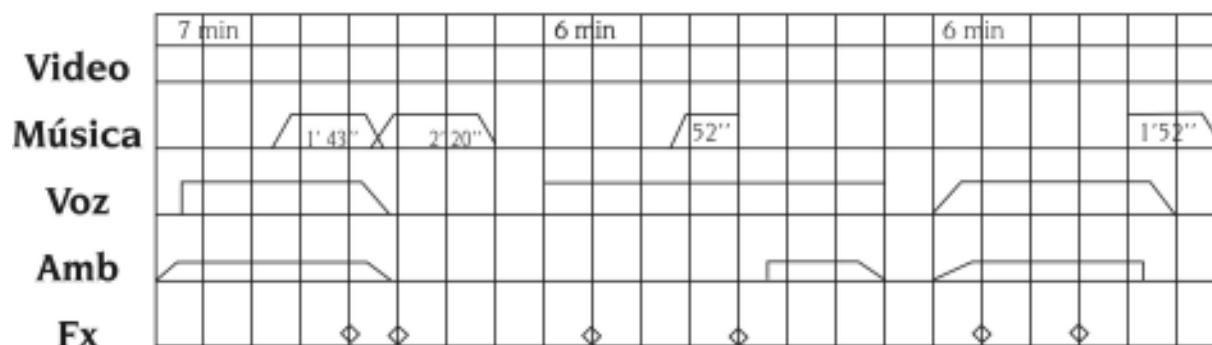
ANEXO C

HERRAMIENTA ANÁLISIS MÚSICA

Título: _____

Director: _____

Fecha: _____ Duración: _____ Formato: _____



Fuente: Elaborado por los autores para la investigación.

HERRAMIENTA ANALISIS SONORO

- Qué tipo de música emplea: según ritmo, tímbrica, masa orquestal
Música comercial, de librería musical, compuesta o concreta (hecha con sonidos y ambientes o efectos)
- Cuándo la usa: en función de la imagen, de las acciones, de las emociones.
- Cómo la usa: cómo entra y sale, el montaje en función de la música o viceversa.
- Cómo interactúa la música con los otros elementos sonoros (Efectos, ambientales, diálogos, silencios) se superponen o suenan uno a otro.
- Unidad o diversidad cuando se usan varias músicas (géneros, estilos, tímbricas y ritmos similares o diferentes).
- Mapa de tiempos: línea horizontal con distribución de las músicas y sus duraciones respecto al proyecto total.